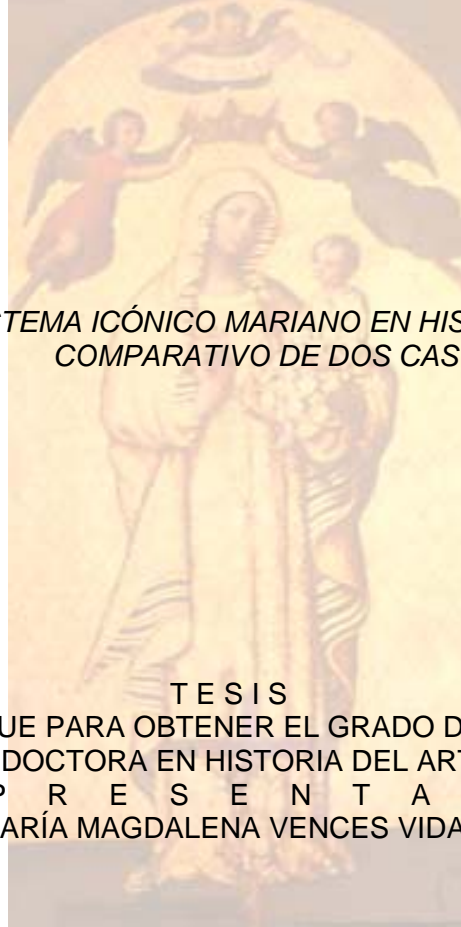




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



*LA GESTACIÓN DE UN SISTEMA ICÓNICO MARIANO EN HISPANOAMÉRICA: ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS CASOS*

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE  
PRESENTA:  
MARÍA MAGDALENA VENCES VIDAL



DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. NÉLIDA SIGAUT VALENZUELA

COMITÉ TUTORAL:  
DRA. ELISA VARGASLUGO  
MTRA. ELENA I. ESTRADA



Facultad de Filosofía  
y Letras

MÉXICO D.F.  
2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi preciosa hija  
Magdalena Rojas Vences  
A su pasión por el Patrimonio  
Cultural de la Humanidad**

## **AGRADECIMIENTOS**

Manifiesto mi profunda gratitud al cuerpo rector de esta tesis, la directora Dra. Nelly Sigaut, y al comité tutorial: Dra Elisa Vargaslugo y Mtra. Elena Isabel Estrada. A ustedes mis estimadas maestras y amigas muchas gracias por la lectura crítica positiva de los diversos avances escritos; por sus consejos, sugerencias, entusiasmo y rigor académico, por su guía constante para llevar a cabo la conclusión de este prolijo estudio. Mi mayor agradecimiento a la Dra. Nelly Sigaut, amiga entrañable y colega de hace muchos años, a quien debo la sugerencia y los enfoques de este importante tema de investigación comparada. Nelly muchas gracias por compartir generosamente tus ideas e información, por tu tesón y paciencia en la lectura conjunta de muchas horas en el DF y en Zamora, Mich. Trabajar al amparo de tu asesoría académica ha sido una de mis mejores experiencias de vida.

A los otros integrantes del jurado, los doctores Consuelo Maquívar, Patricia Escandón, Antonio Rubial, y Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, les expreso una especial retribución por la lectura responsable de este trabajo extenso. Todos ustedes desde su experiencia académica y disciplina me aportaron valiosos comentarios y sugerencias que enriquecieron la presente tesis. De modo particular al Mtro. Ruiz Gomar, quien anotó minuciosamente al margen, comentarios, dudas y preguntas que me condujeron a aclarar y replantear algunas afirmaciones. Extiendo un cordial agradecimiento al Dr. Héctor Schenone por su participación benéfica en esta investigación.

Agradezco al CONACYT por haberme otorgado una beca (2001-2003) para realizar el doctorado tutorial. También al Dr. Ignacio Díaz Ruiz, ex-director del CCyDEL, quien me brindó apoyo económico para realizar una estancia de investigación en Colombia; y al personal de la Biblioteca "Simón Bolívar" del CCyDEL, que en todo momento acortaron el camino para la obtención de la bibliografía solicitada. Reitero mi gratitud a todas las personas que me dieron alguna información, fotografías y permisos, quienes están citadas a lo largo de esta tesis.

A Magdalena Rojas Vences un millón de muchas gracias por su compañía e intensa colaboración en los viajes de investigación; por su enorme interés, iniciativa y participación de que este ejemplar quedara con el formato que presenta. A mi amigo y colega el Lic. Ignacio Hernández por su apoyo incondicional en momentos críticos. A Ulises Fernández por su estímulo constante. A mi gran familia y amigos, muchas gracias por su comprensión.



## **LA GESTACIÓN DE UN SISTEMA ICÓNICO MARIANO EN HISPANOAMÉRICA: ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS CASOS.**

INTRODUCCIÓN	1
I NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA (NUEVA ESPAÑA)	37
1 Antecedentes	37
1.1 Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla	46
1.2 Presencia de Nuestra Señora de la Antigua en Hispanoamérica en los inicios de la colonización	68
2 Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de México, la congregación y su capilla	84
2.1 La Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua (1647)	88
2.2 Concesión de indulgencias y ánimas del purgatorio, siglo XVII	106
2.3 Recuperación de una memoria: El esplendor de la capilla en los siglos XVII y XVIII, las imágenes de Nuestra Señora de la Antigua, altar y retablos	114
II ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA	125
1 Tipología de la Virgen de la Antigua de Sevilla	125
2 La Virgen de la rosa	140
3 La Virgen del pajarito	151
4 La Virgen de la Antigua de la Catedral de México	162
III CATÁLOGO DE IMÁGENES PICTÓRICAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA	167
Introducción	167
1 Catedral de Sevilla	171
2 Catedral de Badajoz	177
3 Iglesia de Santa María de Jesús, Sevilla	180
4 Convento Hospital del Pozo Santo, Sevilla	183
5 Museo de Arte Colonial, Santafé de Bogotá	184
6 Iglesia de Santiago, Écija	186
7 Catedral de Santo Domingo, R. Dominicana	188
8 Parroquia de Chiriví o Nuevo Colón	198
9 Mitra de Morelia, Mich.	200
10 Catedral de Puebla	207
11 Parroquia de Santa María, Écija	212
12 Catedral de Tunja (Boyacá) Colombia	214
13 Iglesia de Santo Domingo, Tunja	216
14 Iglesia de Santa Clara, Tunja	221
15 Museo ex-convento de Santa Clara, Tunja	224
16 Catedral de Córdoba	226
17 Convento de la Asunción (Santiago de la Espada), Sevilla	228
18 Iglesia de San Mateo Xoloc, Estado de México	230
19 Parroquia de Lerma, Estado de México	233
20 Museo Universitario (San Agustín), Zacatecas	238
21 Ciudad de México	245
22 Museo Soumaya, D.F.	247
23 Museo Regional de Guadalajara, Jal.	249
24 Iglesia de Santa Clara, Tunja	252

25	Iglesia de Santo Domingo, Tunja	254
26	Catedral de Oaxaca, Oax.	255
27	Centro de Estudios de Historia de México	264
28	Colección particular, Monterrey, N.L.	266
29	Museo Regional de Querétaro, Qro.	268
30	Iglesia de Santa Catalina de Siena (Las Monjas), Morelia	271
31	Convento de San Francisco, Morelia	275
32	Iglesia de San Francisco, Tlaxcala, Tlax.	277
33	Catedral de la Vega, República Dominicana	279
34	Catedral de Santo Domingo, República Dominicana	283
35	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México	288
36	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México	290
37	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México	291
IV NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE CHIQUINQUIRÁ (NUEVO REINO DE GRANADA)		293
Los historiadores de la Virgen de Chiquinquirá		293
1	Antecedentes históricos	299
1.1	Una imagen de devoción en la encomienda de Antonio de Santana.	299
1.2	María Ramos y el prodigio del 26 de diciembre de 1586	307
1.3	Establecimiento del culto a Santa María del Rosario de Chiquinquirá	316
1.4	Un arzobispo dominico y el Santuario a cargo de la Orden de Predicadores: la Virgen del Rosario y la Madre de Misericordia	325
1.5	La Virgen de Chiquinquirá y la concesión de indulgencias. Abogada de Ánimas	335
2	La descripción de la imagen de acuerdo a los escritos y copias pictóricas (siglos XVI-XX)	346
V ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE CHIQUINQUIRÁ		359
1	Análisis de una tipología: la Virgen con el Niño flanqueada por dos santos	359
2	La relevancia de la estampa	380
3	La Virgen en la gloria	389
4	La Virgen del Rosario	388
5	La iconografía del ave y la luna en las representaciones de la Madre del Redentor	402
5.1	El ave	403
5.2	La luna	408
6	Análisis iconográfico de san Antonio y san Andrés en relación al Redentor y a la Madre de Dios	409
6.1	San Antonio de Padua: predicador del Salvador	409
6.2	San Andrés: “el pescador de Galilea y primer amigo del Cordero”	416
7	La Virgen de Chiquinquirá	427
VI CATÁLOGO DE IMÁGENES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE CHIQUINQUIRÁ.		441
Introducción		441
1	Casa del fundador Gonzalo Suárez de Rendón, Tunja	447
2	Colección particular, Medellín Colombia	452
3	Fúquene (Boyacá) Colombia	458
4	Comunidad Dominicana de Chiquinquirá (Boyacá)	460
5	Parroquia de Sopó (Cundinamarca) Colombia	465
6	Colección Jorge Pradilla, Colombia	467
7	<i>El Desierto prodigioso y prodigio del desierto</i> , Manuscrito de Hierbabuena, Colombia	468

8	Colección particular, Colombia	473
9	Colección particular, Colombia	476
10	Colección particular, Colombia	479
11	Centro Mariano Nacional de la Renovación, Chiquinquirá	482
12	Museo de Arte Religioso, Santa Fe de Antioquia, Colombia	488
13	Ezequiel Urdaneta, Caracas	490
14	Colección particular, Colombia	491
15	Catedral de Bogotá	493
16	Parroquia de Nuestra Señora de las Aguas, Bogotá	495
17	Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá	497
18	Iglesia de San Agustín, Bogotá	499
19	Iglesia de Santo Domingo, Tunja	500
20	Iglesia de Santo Domingo, Popayán	503
21	Iglesia de San Francisco, Tunja	505
22	Colección particular, Colombia	506
23	Casa de Nariño, Bogotá	508
24	Museo de Arte Colonial, Bogotá	509
25	Colección particular, Colombia	511
26	Colección Hernández de Alba, Colombia	513
27	Museo de Arte Colonial, Bogotá	515
28	Familia Caro, Colombia	517
29	Colección particular, Colombia	519
30	Parroquia de Chivatá (Boyacá)	521
31	Colección particular, Colombia	522
32	Museo de Arte Colonial, Bogotá	523
33	Colección particular, Colombia	524
34	Iglesia de Chiquinquirá, El Tablazo, Río Negro, Colombia	527
35	Colección Hilda González, Colombia	529
36	Museo Nacional de Arte Colonial, Quito	531
37	Museo del convento de San Francisco, Quito	533
38	Convento de san Diego, Quito	535
39	Iglesia de Santafé de Antioquia	537
40	Iglesia de Roldanillo (Cauca), Colombia	539
41	Parroquia de Niquía, Antioquia	540
42	La Estrella (Antioquia), Colombia	542
43	Parroquia de Río de Oro (César), Colombia	543
	CONCLUSIONES	545
	FUENTES Y BIBLIOHEMEROGRAFÍA	555
	Ilustraciones	576

## INTRODUCCIÓN

De la importancia y de los objetivos de este estudio comparativo.

Entre las más de cuatrocientas advocaciones de la Virgen María existentes en América Latina, elegí un par de ejemplos que forman parte del grupo de imágenes aglutinantes de identidad territorial. Aquellas que en el siglo XVI fueron constituidas en nodos de poder espiritual, adquisitivo y de fuerza política, mediante las que gradualmente se sacralizaron y delimitaron vastas extensiones, reflejo de un sistema de expansión territorial de los reinos católicos españoles y de su aplicación en Hispanoamérica. Algunas de las imágenes elaboradas en los dominios hispanoamericanos fueron objeto de hierofanías, en poco tiempo se dieron a conocer mediante el patronímico del lugar y elevadas en calidad de protectoras especiales de entidades políticas, por mencionar sólo algunas: Guadalupe del Tepeyac, Candelaria de Copacabana, Guadalupe de El Quinche y Nuestra Señora de Luján.

De acuerdo a Schenone uno de los aspectos importantes de la religiosidad peninsular ha sido el culto a la Virgen. A su llegada y asentamiento en territorio hispanoamericano dio lugar a “un *corpus* iconográfico integrado por las devociones regionales a las que fueron sumándose las que podríamos llamar ‘importadas’ y las propias de las órdenes religiosas. Unas y otras tuvieron en común el ser elementos cohesivos de las distintas comunidades y no pocas se convirtieron, con el devenir de los tiempos, en patronas de las naciones surgidas a partir de la Independencia, profundamente vinculadas a sus respectivas identidades.”<sup>1</sup>

De ese nutrido sistema de configuraciones plásticas marianas tomé dos casos bipolares por su origen, no así de un similar cometido unificador. Uno peninsular, Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla cuya devoción arraigó exitosamente en este lado del Atlántico. El otro local, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, mediante la que se reprodujo un sistema similar al sevillano de apropiación territorial y extensión

---

<sup>1</sup> Héctor Schenone, “María en Hispanoamérica: un mapa devocional”, en Verónica Oikión [Edit.] *Historia, Nación y Región*, El Colegio de Michoacán, (en prensa), el autor puntualizó el registro de 437 casos, cuyo mayor número corresponde a las advocaciones americanas sobre las europeas. Schenone, a su vez expuso que la mayoría de las configuraciones hispanoamericanas además de ser de tipo escultórico, son representación de la maternidad divina, seguidas de las Purísimas.

de su fama taumatúrgica, de su lugar de origen a otros sitios continentales e insulares. Antigua y Rosario fueron un par de advocaciones prestigiadas que en el siglo XVI al lado de muchas otras recubrieron la nueva geografía hispana en las llamadas Indias occidentales y orientales, que en más de un caso fueron denominadas con el nombre de la tierra donde prodigaron sus beneficios espirituales y materiales, y que para consolidar su aceptación fueron designadas protectoras especiales ante los embates de la naturaleza.

La elección para este estudio recayó esencialmente en la copia del sagrado original sevillano que se localiza en capilla propia de la catedral Metropolitana de México. El de la Virgen de la Antigua de Sevilla fue un culto peninsular asociado al bienestar de las ánimas y pionero en las nuevas tierras hispanas. La advocación andaluza se perfiló a ultranza desde los primeros años del siglo XVI como el emblema de la conquista territorial emprendida desde el puerto clave entre Europa y América, así se mantuvo durante ese lapso de expansión y en otros sitios de veneración, pero las condiciones particulares de su mecenazgo en la Nueva España estuvieron desarticuladas, resultado en parte de una



1. N.S. de la Antigua, Catedral de México

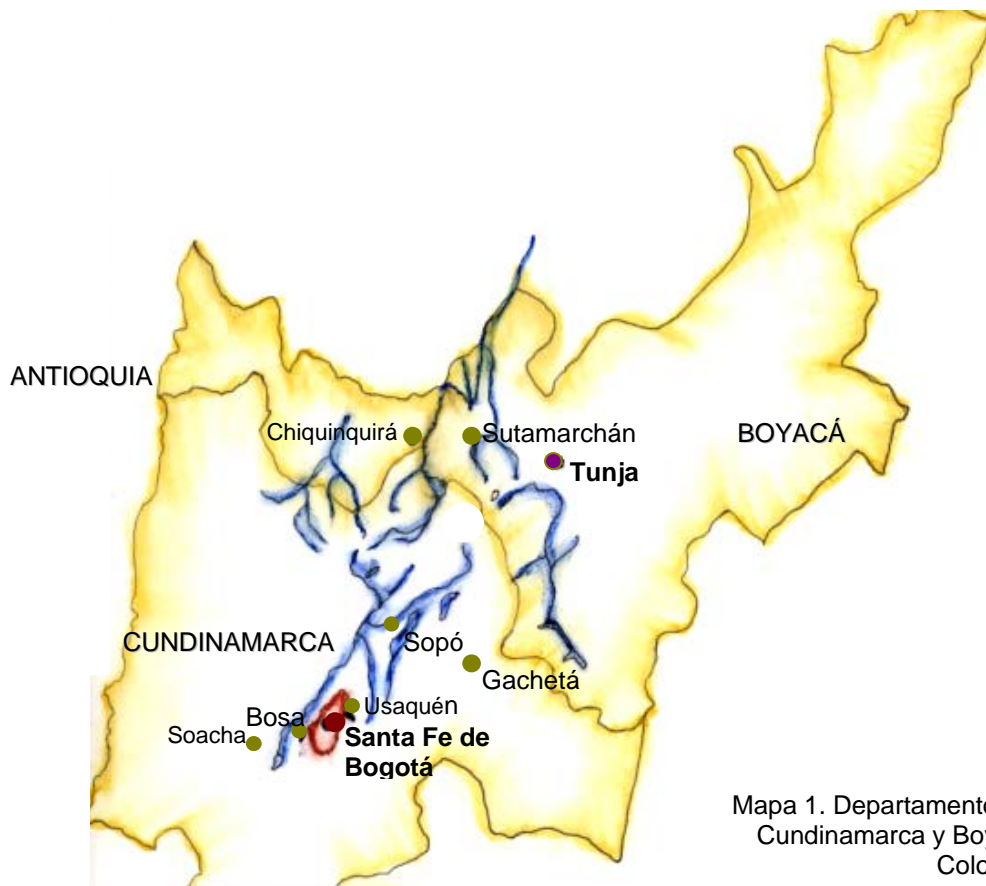


2. N.S. del Rosario de Chiquinquirá, Colombia

falta de respaldo diocesano, de una limitada proyección a todos los estratos sociales y de la fuerte competencia ante la proliferación y aceptación de imágenes taumatúrgicas locales, especialmente Guadalupe del Tepeyac.

La contrapartida en el objetivo de este estudio, es Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, patrona de Colombia, cuyo original se honra en santuario propio en la ciudad de Chiquinquirá, Boyacá. Pintura que tuvo como propósito inicial el de cumplir una misión espiritual en tierra de encomienda y que en poco más de veinte años en torno suyo se construyó un relato de manifestaciones

sobrenaturales. Sus promotores la condujeron a ser adoptada como símbolo de identidad de un grupo constituido particularmente de encomenderos y otros colonizadores –residentes de la ciudad de Tunja-, al que muy pronto se adhirió una masa humana de diversas procedencias, principalmente de muiscas, e hispanos avecindados en otras regiones aledañas y lejanas.<sup>2</sup> Hubo lugar a la organización de corporaciones de españoles y nativos para garantizar un beneficio piadoso y temporal; también al igual que la de Sevilla, oficialmente la de Chiquinquirá fue distinguida entre otras advocaciones estrechamente vinculadas al rezo por las ánimas mediante la concesión de indulgencias.



Mapa 1. Departamentos de Cundinamarca y Boyacá. Colombia

<sup>2</sup> Magdalena Vences Vidal, “La Virgen de Chiquinquirá y la construcción de una identidad regional en el Nuevo Reino de Granada”, en Verónica Oikión [Edit.] *Historia, Nación y Región*, El Colegio de Michoacán, (en prensa).

El impulso y consolidación del culto a la Virgen y Madre de Misericordia, en el siglo XVI se debió a pudientes eclesiásticos seculares -protectores de los intereses regios-, así como de los propios particulares de las comunidades religiosas, de conquistadores y colonizadores que enarbolaron las advocaciones marianas provenientes de la península Ibérica y que también respaldaron los cultos locales. En los dos casos aquí estudiados hubo una franca orientación a la demarcación de una identidad política y religiosa, a favor de una cohesión social mediante la veneración y culto a las copias de la prestigiada imagen sagrada sevillana o bien al original de creación local neogranadina. Por otra parte las dos pinturas portadoras de contenidos encaminados a edificar y consolidar la fe cristiana.

Considero importante en los estudios de arte hacer una profunda reflexión sobre el sentido de las representaciones plásticas y su interacción con la sociedad. La finalidad de este análisis es abordar la obra de arte portadora de un sentido a través de una forma y contenido, de su función y recepción en un espacio y en un tiempo específicos, de modo tal que conduzca a plantear una reconstrucción histórica de los efectos que esas representaciones visuales tuvieron, especialmente en los siglos XVI y XVII. Al mismo tiempo que llevar a cabo una interpretación del por qué de su elección iconográfica.

Dado que la expresión visual y el observador integran un binomio nodal del conocimiento de la historia del arte, me he propuesto plantear un estudio comparativo correspondiente al arte hispanoamericano. Acerca de la representación pictórica de la Virgen María en dos entidades políticas y sitios sociales dispares: en la capital del virreinato de la Nueva España y en una estancia de encomienda de la que fue la Capitanía General del Nuevo Reino de Granada. Los extremos se acentúan por la elección de un culto consolidado en Sevilla, que pretendió coronar la grandeza de los Reyes Católicos y su corte allende el Atlántico al amparo de una configuración de la Madre de Dios poderosa en empresas de conquista espiritual. Primero mediante una creciente apropiación regional en la península Ibérica y luego su extensión al territorio hispano en América. El otro, un culto local cuyas ramificaciones devocionales no fueron menores en el mapa de los dominios hispanos en América y Filipinas, y que paradójicamente al primer caso citado, por sus peculiaridades históricas y religiosas

pervive con un intenso culto hasta la actualidad. Ambos ejemplos constituyen una afirmación frente al otro, identidad y alteridad en una unidad religiosa y cultural que observamos a lo largo y ancho de Hispanoamérica.

Cabe precisar que no hay trabajos comparativos de amplio espectro, de historia del arte hispanoamericano, en este campo la iniciativa de Héctor Schenone a través de sus estudios de unidades temáticas sobre los santos, Jesucristo y la Virgen María, los que constituyen una importante aportación y un paso sólido en el conocimiento de la iconografía de la América colonial. Mi interés y propuesta es la de problematizar sobre la gestación de un sistema de iconografía mariana a través de la profundización de la historia particular y de la representación plástica de las dos imágenes, una en México y otra en Colombia. Una finalidad es la de inscribir y entender la presencia de la Virgen María en su circunstancia histórica, religiosa y artística: su utilización en la construcción de identidad, el establecimiento de su devoción y culto reflejo de una afirmación de la monarquía española en sus vastos dominios, así como su expresión plástica de exaltación de la maternidad divina. Sobre este último punto, en ambos casos se recurrió a un estereotipo y a una tipología exitosa en el siglo XIV, enriquecida iconográficamente para subrayar un tema central de Fe y adecuada en lo gestual y en el color acorde a las formas pictóricas gótico-renacentes del siglo XVI –vigentes en la monarquía-.

Otro de los objetivos de esta tesis es recuperar la proyección política y religiosa de Nuestra Señora de la Antigua en el siglo XVI. El mecenazgo de su culto por vía institucional religiosa a través del Cabildo Catedral de Sevilla, de los devotos seculares y eclesiásticos, así como en otro momento a través de los cabildos de las primeras diócesis hispanoamericanas inicialmente sufragáneas de la de Sevilla. En ese contexto integrar a la Virgen de la Antigua al sistema de imágenes marianas novohispano, ponderar el desempeño del Cabildo Catedral Metropolitano de México en relación a una de las copias sacadas del original sevillano; configuración dogmática relevante en las ceremonias y festividades oficiales celebradas en la sede arquidiocesana. En suma recuperar la memoria de un culto peninsular trasplantado y representante de una identidad que sobrevivió entre el nutrido mosaico de las creaciones locales en un juego dialéctico social y cultural de identidad-alteridad.



Un propósito más de este estudio es explicar la multiplicidad de copias de ambas imágenes sagradas, su asociación al cometido de extensión espiritual y apropiación territorial de un núcleo a otros centros. En el caso neogranadino, de un lugar pequeño en el ámbito rural a la sede del gobierno civil en Tunja y en Santafé, en seguida a otras ciudades importantes fuera de la jurisdicción política y eclesiástica, en una ruta contraria a la citadina Virgen de la Antigua que se desplazó al área de frontera y rural. En los dos ejemplos, ostentación de poder y organización de los grupos que las patrocinaron en busca de su aceptación y reconocimiento oficial por parte de eclesiásticos y civiles. Las copias que aquí estudio y que constituyen el corpus de los catálogos son distintas de las explícitamente denominadas Peregrinas, como bien lo ha planteado Estrada de Gerlero acerca de algunos ejemplos novohispanos, estas imágenes viajeras desempeñaron un papel esencial en la adquisición de limosnas<sup>3</sup> destinadas a la casa matriz; en el mismo campo otro paradigma lo constituye el caso estudiado por Taylor, sobre la extensión del culto a Nuestra Señora del Patrocinio y la recolección de limosnas solicitadas para el servicio de la Virgen, en el que además de la imagen escultórica, el grabado tuvo una función promocional.<sup>4</sup>

Respecto del par de casos que me ocupan el poder adquisitivo se dio mediante otros recursos, uno de ellos fue el de la copia autorizada para permanecer en una iglesia; otros, derivados más bien del ejemplo neogranadino, operaron en el acopio de limosnas mediante el traslado del original en dos ocasiones y a través de la adquisición de rosarios, listones y otros objetos tocados en el lienzo original; evidente fue el papel trascendente que tuvieron las romerías a su capilla de veneración.<sup>5</sup>

El catálogo sobre las dos advocaciones es revelador de esa creciente construcción de identidad espiritual y obtención de territorio, es a su vez una muestra

---

<sup>3</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes" en Clara Bargellini (edit.) *7º Coloquio del Seminario de Estudio del patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, IIE-UNAM, 2000 (Estudios de Arte y Estética 51), p.75-90, en relación a la Virgen de los Remedios.

<sup>4</sup> William Taylor, "Nuestra Señora del Patrocinio y fray Francisco de la Rosa: una intersección de religión, política y arte en el México del siglo XVIII", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad (La Monarquía española: grupos políticos locales ante la corte de Madrid)*, México, El Colegio de Michoacán, núm. 73 (invierno de 1998, vol. XIX), p. 290 y 294.

<sup>5</sup> Este aspecto lo abordé en Magdalena Vences Vidal, "Romerías y sacralización del espacio en Boyacá, Colombia, siglo XVI", en *Latinoamérica Revista de Estudios Latinoamericanos*, México, UNAM, CCyDEL, núm.37 (2003/2).

elocuente de los agregados en las pinturas originales así como en algunas de sus copias. Entre el último tercio del siglo XVI y durante el siglo XVII se produjeron modificaciones tanto en la copia sevillana de la metropolitana de México, como en el original de Chiquinquirá, éstos fueron objeto de sobrepuestos. En cambio algunas de sus copias muestran un ajuste compositivo y nuevos elementos, acordes a los intereses particulares, munificencia de sus mecenas y expresión artística prevaleciente, las modificaciones también constituyen el reflejo del auge de sus cultos, su distinción como imágenes representativas de la maternidad del Verbo encarnado y portadoras del beneficio de las indulgencias. Reorientaciones que tuvieron la finalidad de subrayar un sentido específico de los temas representados en un marco más amplio en respuesta a la política contrarreformista<sup>6</sup> llevada a cabo por los monarcas españoles y que guió a la Iglesia Hispanoamericana. Esta perspectiva llevó a indagar sobre las corrientes de pensamiento en torno a la Madre de Dios, por ello fue necesario formular otras preguntas ¿Cuál fue la situación del marianismo de la Monarquía española? ¿Qué afirmaciones doctrinales se respaldaron con las representaciones pictóricas de la Antigua y la de Chiquinquirá?

El cometido central de esta tesis de historia del arte es el de elaborar una interpretación de las configuraciones plásticas citadas, a la luz de la observación de su composición y el establecimiento de la relación con su contenido, asimismo plantear y en su caso comprobar que hubo una serie de intenciones que llevaron a realizar un grupo de obras y que conduce a agruparlas en un sistema de iconografía probado. La composición de estas imágenes constituyen el punto de partida para la reflexión de las ideas en ellas plasmadas, a través de las expresiones y atributos portados por la imagen de María y el Niño Jesús, las leyendas de las filacterias, la yuxtaposición de figuras que contribuyen a resaltar los contenidos centrales. Por ejemplo, el análisis de la configuración compositiva e iconográfica del lienzo de Chiquinquirá va más allá de su función focalizada en una región, pues es deudora o fue proveída de otros sistemas iconográficos, la solución formal con figuras que flanquean la sección central, la

---

<sup>6</sup> Nelly Sigaut, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, Milán, Landucci Editores y Leonardo Internacional, 2002, p.33, entendemos por Contra-Reforma “la afirmación de un poder de control eclesiástico sobre toda la vida social”.

convierten en un objeto de análisis potencial para el conocimiento de la variedad tipológica de la iconografía mariana que se desarrolló en Hispanoamérica en el siglo XVI, ya que se puso el acento en la trascendencia de la humanidad y divinidad de Cristo y del valor ejemplar de los santos.

Aunque distantes en el tiempo en que fueron concebidas ambas pinturas de la Virgen María con el Niño forman parte de la iconografía tradicional cristiana que a través de ese arquetipo expresó el dogma del Hijo de Dios hecho hombre, el Verbo encarnado.<sup>7</sup> De acuerdo a la opinión de Russo, esta iconografía quedó fijada en grandes líneas antes de las decisiones de los concilios de Éfeso y de Calcedonia, María es Madre de Dios y su primera iconografía insiste sobre ese punto dogmático. Dicho de otro modo, la iconografía mariana utilizó una retórica para hacer valer una cristología.<sup>8</sup> El despliegue pedagógico en cuanto al señalamiento de la doble naturaleza del Hijo de Dios en camino de salvación de las almas, se vincula estrechamente a la riquísima variedad iconográfica sobre la humanidad de Cristo. Schenone la anotó representativa del arte hispanoamericano y europeo, como una expresión de que tanto la iglesia como la feligresía postridentina “necesitaron afirmar rotundamente la operación redentora en lo que podríamos designar como los extremos de ese proceso que se desarrolló aquí, entre los seres humanos: el misterio de la Encarnación de la Segunda Persona y el de la Muerte-Resurrección del Hombre-Dios.”<sup>9</sup>

Misterios de fe plasmados en carácter de síntesis en la iconografía mariana que me ocupa, en las que pareciera que la imagen de María quedó subordinada ante el peso simbólico del Hijo Redentor de la Humanidad. Sin embargo, la exaltación de la Maternidad Divina está plasmada plásticamente por la figura de la Virgen pura, mediante la que se afirma su papel en la Encarnación pues Jesucristo fue vestido con carne limpia, dotado de un alma y un cuerpo, su naturaleza divina y humana en la unidad como condición *sine qua non* para llevar a cabo su Pasión y regeneración del hombre. La Madre y el Hijo en indisoluble y estrecha relación.

---

<sup>7</sup> Daniel Russo, “Les représentations mariales dans l’art d’Occident. Essai sur la formation d’une tradition iconographique”, en *Marie. Le culte de la Vierge dans la Société Médiévale*, Études réunies par Dominique Fogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Beauchesne, 1996, p.176.

<sup>8</sup> *Ibid.* p.178 y 180.

<sup>9</sup> Héctor H. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998, p.19.

Debido al privilegio de su maternidad se le rinde culto y los Hijos se acogen a la “Madre de Misericordia así llamada porque el Hijo es misericordioso”, sobre este punto Russo expresó que María obtuvo una posición de primer plano junto a Cristo porque ella es la mediadora, tal como Ireneo (m. en 202) que vio en ella a la abogada del género humano; por esa distinción y su papel de intercesora es la más autorizada entre los santos. A su vez, en los siglos II al IV, la Virgen se impone dentro de la iconografía cristiana como el centro de un campo saturado de sentido y una posición subordinada estrechamente a las representaciones cristológicas. María es sobre todo una figura que permite articular entre los diferentes registros y los incorpora a su personaje para la defensa de la ortodoxia de la fe: de lo global a lo local, de lo dogmático a lo político, de lo eclesiástico a lo religioso y a lo civil, en ella se realiza la síntesis, María logró una notable síntesis ecuménica.<sup>10</sup> Las representaciones visuales y la historia lo constatan.

## I

### a) Identidad, territorio y afirmación.

Un aspecto esencial que aquí se ha esbozado es la dimensión de este par de configuraciones marianas en la construcción de identidad y delimitación territorial, las comunidades en cada caso compartieron una identificación a través de los motivos simbólicos de las dos pinturas. La proyección se expresó también en una afirmación de los grupos, en los contenidos icónicos de cada representación visual y, en un sentido simbólico más amplio, se concretó en áreas demarcadas por la sacralidad y virtuosa presencia mariana.

Sobre estos aspectos las contribuciones de Daniel Russo acerca del culto, tipología y simbolismo de la Virgen María en los primeros años del cristianismo y en la época medieval constituyen una abundante fuente de reflexión y un antecedente importante para este estudio. Se ha planteado que desde el siglo II d.c. el culto a la Virgen adquirió un lugar privilegiado a partir de la identificación de María como Madre de Jesucristo y su relación de mediadora de los hombres ante Dios, también se identificó como la figura por excelencia de la iglesia militante y que desempeñó un

---

<sup>10</sup> Russo, *op. cit.*, p.180-181, nota 19, p.230 y 291.

importante papel en la conformación y expansión de los imperios.<sup>11</sup> Sobre la capacidad de María de aglutinar a la iglesia militante, el autor citado profundizó: María afirma la imagen de la Iglesia como la de un cuerpo de una santidad inviolable, investida por completo de una autoridad divina y por consiguiente incontestable. Se constituye así en la figura que mejor da cuenta del espacio de oración definido por la Iglesia en el interior del Imperio, y por los cristianos en el interior de la Iglesia; al mismo tiempo que es la expresión visual de una frontera y de un claustro, es muralla que separa a los cristianos de los no cristianos, al fiel en oración del resto de la comunidad. Por esos aspectos María es la figura que retoma y representa las preocupaciones de los cristianos de los siglos III y IV, por conquistar un espacio que le sea propio, y después circunscribirlo en los límites del Imperio.<sup>12</sup>

La Virgen María fue adoptada como el modelo por excelencia de cohesión política, social, económica y territorial, al mismo tiempo que cerco de fieles y exclusión de gentiles; en torno a ella y al cobijo de la iglesia se generaron las corporaciones oficiales para llevar a cabo la oración. Ella en su relación indisoluble con el divino Hijo fue la bandera que ondeó desde las primeras incursiones al nuevo mundo.

Esta proyección y consolidación de los cultos respaldados por el clero secular se entiende a cabalidad en el marco de la relación Estado-Iglesia mediante los cuerpos capitulares diocesanos que salvaguardaron tanto los intereses de la Monarquía española como de modo gradual los suyos propios a nivel regional. Mazín al referirse a la importancia histórica, social y económica del Cabildo catedral, anotó su inserción dentro de la significación política-económica de la Monarquía española, así afirmó: "Son, pues, inseparables de la historia del cabildo catedral los altibajos de sus relaciones frente a la monarquía en el esfuerzo de ésta por dotar de gobierno efectivo a un imperio universal. Los capitulares eran a la vez funcionarios de ese imperio y

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.175, entre los siglos V al VI hubo lugar a un momento romano de afirmación de la Virgen como reina del cielo; un momento imperial que dominó las reinterpretaciones de la figura mariana con los Carolingios, después los otonianos en una dependencia más estrecha con la corte de Constantinopla; y una etapa gregoriana que se prolongó hasta finales del siglo XIII y alcanzó el siglo XIV.

<sup>12</sup> *Ibid.* p.182-183.

capellanes del rey católico. Sabían del proyecto que tenían entre manos en tierras tan nuevas en la fe”.<sup>13</sup>

Entre el siglo III y a finales del XIV se afirmó la figura de la Virgen María y se impuso su iconografía en el conjunto de las representaciones del arte cristiano situado en el centro de una intensa historia política-religiosa, por la defensa de la Fe, de la ortodoxia, la consagración de una legitimidad mediante la adopción de un modelo prestigioso o el reconocimiento simbólico de un área de poder donde la expansión estereotipada del personaje mariano contó más que las elaboraciones originales.<sup>14</sup>

En relación a la preferencia de modelos, Russo afirmó que hacia 1370 hay una presencia dominante de la Virgen María mediante el arquetipo de la Hodigitria.<sup>15</sup> Justamente a lo largo del siglo XIV y de manera específica hacia la segunda mitad tuvo lugar el desarrollo de una iconografía que partió del citado estereotipo, pero que se distinguió en cada representación plástica a través de signos particulares: atributos y gestos, unos precedentes y otros nuevos que se orientaron a resaltar el señalamiento de la pureza de la Virgen María y la doble naturaleza de Jesucristo. Algunas de esas nuevas derivaciones pictóricas están citadas en este estudio, como las obras de los hermanos di Cionne y las de Lorenzo Veneziano, arco cronológico cuando debió tener lugar la creación de la pintura mural anónima de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Por su connotación simbólica, todas ellas derivadas en lo general de la *Theotókos* cuya creación está centrada en torno a los concilios ecuménicos de Éfeso (431) y de Calcedonia (451) en los que se reconoció la Encarnación del Verbo y la doble naturaleza de Jesucristo, respectivamente.<sup>16</sup>

Esta realidad, de acuerdo al autor citado, se expresó en una ambigüedad presente en la iconografía romana de la *Theotókos* del siglo V, representación

---

<sup>13</sup> Oscar Mazín, “El Cabildo catedral y la investigación histórica”, en *La Iglesia Católica en México*, Nelly Sigaut [Editora], Zamora Michoacán, El Colegio de México-Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas-Dirección de Asuntos Religiosos, 1997, p.135.

<sup>14</sup> Russo, *op. cit.*, p.175-176.

<sup>15</sup> *Ibid.* p.188. Otro tipo del sistema mariano de imágenes que corre paralelo es la imagen de ternura, llamada Eleusa o misericordiosa.

<sup>16</sup> Manuel MaríaTrens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p.13y ss. *Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica*, trad. de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Editorial Jus, 1953, p.142, en el primero se “declaró a Nuestra Señora Madre de Dios (*theótokos, Dei genitrix*), por haber ella dado a luz al Verbo de Dios, que se había hecho carne, estando el Verbo substancialmente unido a la carne”.

mantenida durante un largo tiempo. Observó que Santa María la Mayor debía llevar a cabo una síntesis delicada entre dos opuestos: lo dictado en Calcedonia, lo divino asociado a lo humano; unido al dogma de la Encarnación, de acuerdo al principio dialéctico de la unidad y la distinción.<sup>17</sup> Este sistema mariano dogmático estrechamente vinculado a la expansión política está presente en las configuraciones plásticas motivo de este estudio, y en su repercusión social. En Hispanoamérica tuvo sus frutos desde los primeros años del siglo XVI con la implantación de cultos marianos tan antiguos como más recientes, tal el caso de Nuestra Señora de la Antigua, y posteriormente, el de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, entre otras advocaciones representativas de la maternidad divina.

Con toda la carga de haber sido distinguida como portadora de lo que Cirilo de Alejandría llamó “lo inmenso e incomparable”,<sup>18</sup> la Virgen María ha sido interpretada como la luz, proveniente de su interior por haber llevado al Hijo de Dios, reina del cielo asociada a una idea de soberanía, cuerpo eclesial por excelencia constituido por el templo y la comunidad de creyentes, puerta del cielo y del edificio de la iglesia pues ella articula el exterior del templo con el interior -la fachada y el *Sancta Sanctorum*-; es además cerco de pureza y mediadora en la que se acoge la comunidad cristiana, muralla que protege del exterior y delimita un territorio sagrado y político.<sup>19</sup> A lo largo de esta tesis acentué algunas de estas connotaciones simbólicas, de modo importante lo relativo a su pureza, virginidad perpetua, su carácter de abogada y corredentora.

Afirmaciones que se expusieron en una extensa producción literaria a partir del siglo III con san Ireneo y posteriormente entre otros san Cirilo de Alejandría, san Agustín, san Ildefonso y san Juan Damasceno; entre las figuras del siglo XII cabe tener presente a san Bernardo y a san Alberto Magno mediante una elocuente y apasionada

---

<sup>17</sup>Russo, *op. cit.*, p.190, 191 y 197; p.196, la figura de María reforzó los debates teológicos que giraron alrededor de los concilios ecuménicos de Éfeso y Calcedonia, la definición exegética y conceptual de los Padres sobre la doble naturaleza de Jesucristo, la formulación del título glorioso de la *Theotókos* resultó de entrada el desplazamiento del interés dentro de las cuestiones discutidas en ambos concilios, así la reflexión teológica pasó de lado el problema de Dios al de la Encarnación del Hijo, esto es la unión en Cristo de la naturaleza divina y humana.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.177, nota 10.

<sup>19</sup> *Ibid.* p.209, en el Concilio de Nicea II (786-87) se puso en evidencia el nuevo campo de fuerzas en el cual la figura mariana se insertó en Occidente, fue interpretada como la Iglesia o comunidad de los creyentes.

predicación. El primero afirmó en su célebre sermón *De Aqueductu*, que María “es el canal por el que nos llegan las aguas de la gracia, pues Dios quiere que obtengamos todo a través de María. Entre Cristo y la humanidad pecadora hay una intermediaria, María, Ella intercede ante el Hijo y el Hijo ante el Padre. El Hijo escucha a su Madre y el Padre a su Hijo. ‘Si la Majestad divina os asusta acudid a María... Ella es la escala de los pecadores’.”<sup>20</sup> La escalera que lleva al cielo de los bienaventurados es María intercesora, auxiliadora o mediadora universal de todas las gracias; connotaciones que tuvieron una importante repercusión en la devoción popular del siglo XIII, a través de las Órdenes mendicantes y las Cantigas de Alfonso X El Sabio. Santo Tomás de Aquino y san Buenaventura fueron las figuras mendicantes por excelencia sobre la alabanza a María -beneficiada de la plenitud de la gracia por haber portado al Salvador de los hombres-, así se privilegió la idea de la humanidad de la Segunda Persona y la pérdida dolorosa del Hijo, donde la elegida tuvo una relevancia sin par. En la predicación, en la literatura, en las cantigas hubo un reconocimiento de la pasión de Jesucristo y María y por lo tanto de la co-redención de esta última: el poder intercesor de María se debe a que además de ser la Madre del Redentor, es la Corredentora.<sup>21</sup>

La acotación sobre la virginidad de María fue introducida en el Concilio de Constantinopla (del año 553, posteriormente declarado ecuménico por Pelagio I), en él se expuso que el Hijo de Dios “tomó carne de la Theotókos y siempre Virgen María”; en tanto que en el Concilio de Letrán del año 649 se llevó a cabo la definición de fe de la virginidad perpetua de María. Aunque este concilio no fue formalmente ecuménico, quien lo convocó –el papa Martín I- investido de su autoridad solicitó a los obispos de oriente y occidente que aceptaran los cánones lateranenses.<sup>22</sup>

b) San Ildefonso de Toledo y el tratado sobre la triple virginidad.

---

<sup>20</sup> Salvador Martínez, *Alfonso X, El Sabio. Una biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2003, p.249 y 255. Otra vía literaria y plástica sobre el acento puesto en la humanidad de Jesucristo es la difundida especialmente por los franciscanos, centrada en el sufrimiento y muerte del Hijo redentor. Eje temático y devocional beneficiado también por la Orden de Predicadores.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.248-250.

<sup>22</sup> S. de Flores, *Diccionario de mariología*, p.2006-2034, www.mercaba.org. Tomás de Híjar Ornelas, *Arte Sacro: arte nuestro. Tomad y comed. Tomad y bebed*, México, Landucci, 2004, p.145.



Antes de mediar el siglo XV, el arcipreste de Talavera –Alfonso Martínez de Toledo– tradujo en 1444, *El tratado De Virginitate sanctae Mariae contra tres infideles*. Esta obra fue escrita en el siglo VII, por san Ildefonso de Toledo (muerto en 667), para defender el honor de la Virgen, ante la diseminación de afirmaciones en contra de la virginidad de María. El manuscrito tuvo una gran difusión durante la Edad Media, posteriormente en 1556 se editó en Valencia a instancias de fray Miguel Alfonso Carranza.<sup>23</sup> Estas últimas referencias exponen su importancia ideológica en el siglo XVI, en un clima tenso al interior de la iglesia católica, provocado también por las severas críticas de la reforma protestante, así tuvieron lugar añejas discusiones en torno a las virtudes de la Virgen María y a su desempeño como Madre Misericordiosa y abogada de las ánimas del purgatorio.

La publicación del tratado en el ámbito español representa el respaldo escrito de mucha antigüedad y vigencia a favor de la Madre de Dios, cuyo autor fue además discípulo de san Isidoro de Sevilla. La repercusión de esta obra fue tal que, de acuerdo a la afirmación de Madoz (S.I.), constituyó “el hito inicial de toda la literatura mariana en España, y el germen primigenio de una devoción que ha llegado a ser en la historia, clásicamente española.”<sup>24</sup> Con la traducción de la obra de san Ildefonso, el arcipreste de Talavera se propuso una finalidad pedagógica, encaminada a edificar a los clérigos en una vida casta y humilde, y a los seglares inculcarles sobre “la eficacia de la devoción a Nuestra Señora y el recto orden en el amor a los Hijos.”<sup>25</sup> Esta literatura fue de la mano con las expresiones plásticas del arquetipo de la *Theotókos*.

La traducción y posteriormente la circulación de la edición tuvo su resonancia en la plástica, expuesta puntualmente en el análisis tipológico que hice de cada imagen. Dos claros ejemplos son: *La Virgen de la Rosa*, de Lorenzo Veneziano, de la segunda mitad del siglo XIV, y *La Virgen de Gracia*, de Juan Sánchez de Castro, de mediados

---

<sup>23</sup> José Madoz, *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del arcipreste de Talavera*, estudio y edición crítica de la *Vida de san Ildefonso* y de la traducción del tratado *De perpetua virginitate sanctae Mariae contra tres infideles*, por el Arcipreste de Talavera, Madrid, 1943, CSIC (Biblioteca de Antiguos Escritores Cristianos Españoles, vol II). Miguel Alfonso Carranza (1527-1607) fue un religioso carmelita a quien se debe la obra *Vida de San Ildefonso*, impresa en 1556 en Valencia. A la Dra. Sigaut mi agradecimiento por la orientación sobre esta obra fundamental para la comprensión de la discusión sobre la pureza y virginidad de la Madre de Dios, y la doble naturaleza de Jesucristo.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.33.

del siglo XV, en las que a través de los elementos simbólicos se afirmó en ambas la encarnación del Verbo en una Virgen pura, y en la segunda se marcó además de modo concreto el carácter de abogada. Sobre este punto habrá que tener en cuenta que el arcipreste, al relatar la vida de san Ildefonso, se refirió a la Madre de piedad y fuente de misericordia, y por ello puso en boca del santo la siguiente expresión: “o reyna de los cielos, abogada de los pecadores e fuente de misericordia, que siempre me socorraste en las mis necesidades, bienaventurado es el que siempre persevera en el tu servicio.”<sup>26</sup> Sobre la misma línea de pensamiento, no obstante las aclaraciones históricas posteriores, hay que tener presente que el rezo de la oración



3. V. de la Rosa. Museo del Louvre



4. V. de Gracia. Sánchez de Castro

del ave María ha sido asociado tradicionalmente a san Ildefonso como “uno de los primeros en introducir este uso en la iglesia”.<sup>27</sup> Esta afirmación procede de la semejanza biográfica del santo, en la que se citó la asiduidad de su madre por rezarle a la Virgen para obtener el favor de la maternidad, al extremo de que se ha repetido que las primeras palabras del Niño fueron las del avemaría.

El “capellán de la Virgen”, como lo llamó Martínez de Toledo, ha pasado a la Historia del arte de manera particular mediante la representación de la imposición de la casulla, acto que recrea la gratitud que la Virgen María le mostró por haber escrito sobre su honor. Indudablemente que el texto sobre la triple virginidad constituye con la representación plástica la memoria del santo toledano, así “en la veneración del pueblo cristiano y en la historia literaria San Ildefonso vive por su celo en defender el honor de la Virgen María.”<sup>28</sup> Esa defensa está expuesta con vehemencia y reiteración en los

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.64, aclaró que la oración se introdujo, sólo en su primera parte, en el siglo VI con san Gregorio Magno. Ver capítulo V, sobre la Virgen del Rosario.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.23 y 24, en la literatura es evocado por Alfonso X el Sabio, quien dedicó una de sus cantigas al santo de la casulla.

capítulos que integran el escrito, cuyo respaldo primordial es la Biblia. En la introducción, san Ildefonso clamó a Moisés, Isaías, Mateo, Pedro, y entre otros también citó los Salmos; acudió también a “todos los doctores santos e bienaventurados predicadores de verdat e amonestadores de salud perdurable en la iglesia católica”,<sup>29</sup> de tal modo es deudor de los escritos de san Jerónimo (s.IV); al respecto Madoz refirió textualmente:

Las mejores figuras patristicas de la época postnicena se alinean entre los panegiristas de la virginidad [...] En estas puras fuentes bebe San Ildefonso. [De] San Jerónimo, singularmente, con sus dos tratados, *De perpetua virginitate B. Mariae, adversus Helvidium* y *Adversus Iovinianum*, [...] El espíritu católico llevaba impresa su huella; Lutero los detestaba. San Ildefonso devuelve un eco continuo a esta polémica del solitario de Belén.<sup>30</sup>

Un pasaje de la vida de san Ildefonso ha llamado mi atención para establecer un paralelo con el relato construido que describe las señales de lo sagrado en Chiquinquirá.<sup>31</sup> En las vísperas de la fiesta de la Expectación del parto, denominada también Nuestra Señora de la O (18 de diciembre), la Virgen María se le apareció para agradecerle “el servicio que le había dado” por defender y escribir sobre su virginidad. La narración señala que esto ocurrió en el momento en que el santo toledano se disponía a rezar los maitines y a leer el libro de la virginidad “que él maravillosamente avía compuesto”, poco después cuando los ministros llegaron a las puertas de la iglesia con las hachas encendidas, constataron impresionados un gran resplandor en el interior. El arcipreste de Talavera relató:

Ildefonso entró por la iglesia sin miedo ninguno. E llegando al altar para fazer oración, segunt avía de costumbre, vió a la Virgen santa María asentada en la silla do él se solía sentar e predicar al pueblo, e cerca della grant compañía de ángeles, de vírgenes [...] y ella le dijo] Esta vestidura te enbía el mi Fijo con que digas Missa en las sus fiestas e en las mías; la qual nunca vestió otro omne, nin vestirá sinon tú.<sup>32</sup>

Los resplandores y el señalamiento del sitio en el que Ildefonso solía rezar a la Virgen y leía su texto sobre la virginidad perpetua, fueron seguidos en el modelo retórico que

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>31</sup> Honorio Velasco, “Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local”, en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.II, Barcelona, Anthropos, 1989, p.405-409. Acerca de las leyendas estereotipadas ver Christian, William A. *Apariciones en castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*, trad. De Eloy Fuente, Madrid, Editorial Nerea, 1990, p.17, 18 y 19; 25-40; y del mismo autor *La religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Editorial Nerea, 1991.

<sup>32</sup> Madoz, *op. cit.*, p.95 y 87, descripción del arcipreste Martínez de Toledo.

describe lo relativo al lienzo de la Virgen del Rosario, en Chiquinquirá. Guardadas las distancias en quiénes fueron los protagonistas.<sup>33</sup> Conforme a la tradición y los testimonios escritos en uno y otro ejemplo, la Virgen se apareció a un defensor de su honor. Respecto del caso neogranadino, Ella no se apareció a la andaluza María Ramos, pero en la descripción de la primera hierofanía registrada el 26 de diciembre de 1586 se le dio un lugar protagónico, ya que llevada por su devoción al rosario había recuperado una pintura olvidada para rezar ante ella sus oraciones, Dios se complació ante esta acción y le agradeció mediante la realización de manifestaciones en el lienzo ¿de qué manera? Recubriendo con una intensa luz la imagen de la Virgen ¿en dónde? en el sitio donde María Ramos solía rezar a su abogada, lugar a donde el lienzo había sido desplazado sobrenaturalmente, a dos pasos del altar.

Esta construcción del relato de la presencia de lo sagrado en Chiquinquirá, forma parte del lugar común en la descripción de apariciones y milagros típicos de la religiosidad popular en España. Por otra parte, contribuyó también la devoción al santo toledano que tuvo un repunte significativo en el ámbito religioso en el siglo XV –quizá debida a la repercusión de la traducción hecha por el Arcipreste de Talavera- y de modo continuado en el siglo XVI que desembocó en la primera impresión de su obra en el año 1556. La repercusión devocional en los nuevos dominios españoles se constata mediante las pinturas que recrean la imposición de la casulla y lo ocurrido en ese pequeño núcleo de conversión en territorio idólatra que en el marco de la política contrarreformista adquirió una mayor importancia con la finalidad de sistematizar y consolidar el culto a Santa María del Rosario de Chiquinquirá.

En la oración que san Ildefonso hizo a la Virgen antes de disponerse a escribir sobre su virginidad, se encuentran los puntos indisolubles sobre los que desarrolló la defensa de la pureza y virginidad de la Madre del Verbo encarnado:

Virgen gloriosa, reyna santa María, que fueste *limpia de todo peccado* e de toda maldad, non quieras por la tu misericordia que se pierda el humanal linaje que *por ti vino en este mundo el salvador* [...] Sabemos, señora, que fueste tú del ángel anunciada y *yaciendo en el vientre de la tu bendita Madre fueste*

---

<sup>33</sup> Ángela Muñoz Fernández, “El milagro como testimonio histórico. Propuesta de una metodología para el estudio de la religiosidad popular”, en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.I, Barcelona, Anthropos, 1989, p.177-178, en relación al milagro, el protagonista y su devoción.

*santificada e toda la trinidad obró en ti; porque después alunbrada por el Spíritu Santo pariste Dios e omne, fincando la tu virginidad pura e limpia para siempre sin corrompimiento alguno.*<sup>34</sup>

De tal modo Ildefonso abordó, sustentó y refutó a lo largo de su escrito los méritos de la Virgen María: ella es limpia de todo pecado e incorrupta, quien por obra de la Trinidad fue santificada en el vientre de Ana y por disposición divina trajo al mundo al Hijo de Dios y le dio la humanidad. Del contenido de su obra me interesa traer a la memoria algunos párrafos en los que refutó a dos herejes del siglo IV: Joviniano “que negaba la *virginidad in partu*”, Elvidio “que negaba la virginidad *post partum*” y a un judío “que negaba en absoluto la virginidad de María”.<sup>35</sup> En la primera parte de su escrito defendió la virginidad del parto de María (aunque Joviniano le “concedía su virginidad previa en la concepción”); en la segunda, demostró la virginidad de por vida; en la tercera, defendió la “integridad perpetua de la Virgen Madre”.<sup>36</sup> En el capítulo II la señaló como Virgen siempre apartada porque lo fue antes del concebimiento, al concebimiento, en el concebimiento y después del concebimiento.<sup>37</sup> Como bien destacó Sigaut, el santo toledano reprochó al judío “que no supiera reconocer la grandeza de una mujer de su propia raza, a quien dijo: tuya por estirpe, tuya por raza, tuya por descendencia, tuya por país, tuya por pueblo, tuya por generación, tuya por origen.”<sup>38</sup>

La refutación que hizo a Elvidio está concentrada en reafirmar la pureza de la procedencia del Hijo de Dios, de tal modo se refirió a la puerta limpia de donde salió la Segunda Persona, vestido de carne, textualmente expresó:

Non quiero que la morada del Señor celestial con dardos de corrupción de ti sea injuriada, nin quiero que la puerta del templo de Dios, cerrada en el su salimiento, digas e afirmes ser abierta de otro, e ser quebrantada por humanal ayuntamiento. Ca el Dios de los ángeles es Señor de aquesta posesión [...] Él solo entró, Él solo salió; Él solo es guarda de la puerta del su salimiento [...] Sin

<sup>34</sup> Madoz, *op. cit.*, p.86; p.90 y 97, en el umbral de la muerte la Virgen se apareció en un resplandor a Ildefonso.

<sup>35</sup> Nelly Sigaut, “Un sistema icónico teológico en el reino de Valencia”, en *Actas del X Simposio de Teología Histórica (3-5 de marzo 1999) Teología en Valencia: raíces y retos. Buscando nuestros orígenes, de cara al futuro*, Valencia, 2000, p.94.

<sup>36</sup> Madoz, *op. cit.*, p.27 y 109, cuando Ildefonso refutó a Joviniano, lo señaló de ignorante, necio y sin corazón, y a quien dijo: entiende loco y sin entendimiento, aprende “ciego e sin seso. Non quiero que en la nuestra Virgen pongas mancilla nin corrupción del parimiento, la entreguedat del engendramiento, la virginidad del nacimiento”.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.110, 114-115: “Fue Madre la Virgen, engendró la non corrupta, parió la que non era de varón conocida, fue en el fijo entrega la que non fue en el varón amenguada [...] el fijo, fallarlo has engendrado de Virgen, e si demandares limpieza de castidat, de todo en todo en la Madre fallarás.”

<sup>38</sup> Sigaut, “Un sistema...” p.94.

vestidura entró Dios al su tálamo; e de vestidura de carne salió apostado. Vino a la casa de la su obra, e tomó ende vestidura de carne fermosa. Esse mesmo que entró esse mesmo salió; más en otra manera salió que entró. Entrando a aquesta su casa, non la despojó de las riquezas de castidad; e en saliendo enriquecióla de entreguedat.<sup>39</sup>

La Virgen María es la puerta de la casa de Dios, puerta al oriente y siempre cerrada, cerrada porque siempre es Virgen antes y después del parto. Es también tálamo de Dios: “porque del su vientre salió Dios encarnado [...] dejando en ella fermosura perpetua de perdurable virginidad”.<sup>40</sup> La Madre de Dios es también vaso de santificación porque representa la “eternidad de virginidad, [...] la gracia del Espíritu Sancto.”<sup>41</sup> Alabanzas que están expuestas en la plástica mariana que me ocupa y en autores como el cronista dominico neogranadino Antonio de Zamora (finales del s. XVII) quien fue contundente en señalar que lo que se celebraba en Chiquinquirá el 26 de diciembre era el parto virginal.

San Ildefonso, además de fundamentar la pureza de la vestidura de carne del Hijo de Dios, explicó también sobre la relación del cuerpo y el ánima, dijo: “Dase muy aplazible al su criador, e aparéjale carne limpia e ánima pura, e ofresce servicios espirituales al su Fijo carnal; e viste de la su carne a Dios por incorruptible e non mudable verdat”.<sup>42</sup> Apoyado en los salmos, así como en los profetas Isaías, David y Jeremías respaldó su afirmación acerca de la doble naturaleza en una sola persona, así como la gracia de la redención recibida del Padre, al respecto describió: “La verdat de la carne del cuerpo de Ihesu Christo nació de la tierra, del cuerpo de la Madre; e la justicia de la divinidad acató del cielo. E así fué Dios e omne en una persona. E la tierra del cuerpo de la nuestra Virgen dió a nos fructo de tal fijo. E la benignidad del nuestro Dios e Señor dió a nos don de redemción.”<sup>43</sup> Fue hecho hombre por la participación y compañía de la humanidad recibida de su Madre, por ello afirmó que “este fijo de la Virgen Dios e omne es, palabra e carne, divinidad e humanidad”.<sup>44</sup> Exhortó al judío,

---

<sup>39</sup> Madoz, *op. cit.*, p.112 y 131.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.118 y 120.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.112 y 113.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.131-132, Cap. IV, contra los judíos.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 118; p.132 y 172, en el Capítulo V san Ildefonso trató el tema de la doble naturaleza de Jesús respaldado con el Antiguo y Nuevo testamentos, dijo: “porque sea creydo e provado la palabra fecha carne en el vientre de la Virgen por virtud del Espíritu Sancto ser Dios e omne; e el que era Dios desde siempre aver seydo fecho omne en tiempo; non por amenguamiento de la deidad, nin por muerte de la

escucha: Jesús no es Dios y otro hombre, sino es “un Señor Dios e omne, dos naturas e una persona.”<sup>45</sup>

El tema de la redención fue nodal en sus afirmaciones, por ello subrayó la virginidad perdurable de la Madre que dio la humanidad al Hijo, para gloria del ser humano, por ella existe el salvador de las almas: “por aquesta Virgen es llena la tierra toda de la gloria de Dios; e conocieron todos desde el pequeño hasta el grande a Dios vivo, e vieron en el su salvador”.<sup>46</sup> Para ello recurrió a los profetas Isaías y David, en los pregones de la verdad, así como en los salmos y explicó que la Virgen es llamada: “Virgen de la raíz de Jesé”, sin hombre engendró a Jesús, por infusión y rocío espiritual, tierra abierta por fe y no por corrupción o corrompimiento, “la qual sola pudo engendrar el Salvador”.<sup>47</sup> No mancillada, la Virgen concibió, parió “por solo calor del Espíritu Santo e por sola gracia de la virtud del alto fuesse abierta la tierra corporal, conviene a saber el vientre virginal, e engendrarse al Salvador.”<sup>48</sup>

A la trascendencia de la recepción de los datos y obra de san Ildefonso de Toledo, así como al repertorio plástico presentado en este estudio, agrego un par de aspectos que constituyen una continuidad ideológica de importante vigencia en el siglo XVI en Hispanoamérica. Por un lado, el temprano trasplante del culto a Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla –claro exponente dogmático de la Encarnación y la unidad de la naturaleza divina y humana de Jesucristo. Por otro, no fue casual que la diócesis primada de Santo Domingo, erigida en 1511, se dedicara al Misterio de la Encarnación del Verbo Eterno y que al igual que en la Catedral de Sevilla integrara el simbólico jarrón con azucenas.<sup>49</sup> Atributo éste expresivo de la pureza virginal en la

---

eternitat, nin por mudamiento de la verdat non mudable, mas por el recibimiento e tocamiento de la carne, e participación e compañía de la humanitat rescebida. Onde una persona es Ihesu Christo Dios e omne, así que sea palabra el que es carne, e omne el que es Dios e en uno. E eso mesmo sea divinidad e humanidad.”

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.168, cap. X Virginidad de María: afirmación de que María fue Madre por el Espíritu Santo y quedó intacta porque no perdió su integridad por el nacimiento del Hijo.

<sup>49</sup> Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales*, reimpresión de la edición facsimilar de México, México, Grupo Condumex, 1982, p.258. Sobre el jarrón de azucenas como emblema de la catedral hispalense, ver también Antonio de Solís, *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, [...] Anno M.DCC.XXXIX. Ad M. D. G. ET V.L. ETH., con licencia: Impreso en Sevilla en la Casa de D. Manuel de la Puerta, Impresor

escena de la Anunciación, y que en la portada lateral norte de la catedral Dominicana preside junto con una imagen escultórica de la Virgen María en toda la magnitud su privilegio como Reina del cielo y Madre de Jesucristo.



5. P. lateral. Catedral de Santo Domingo

La representación del escudo diocesano en los documentos antiguos del Cabildo corresponden a la configuración de la Anunciación con una leyenda adjunta: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM,<sup>50</sup> la salutación que caracteriza también a la iconografía de Nuestra Señora de la Antigua.

La reiteración o acento puesto mediante dos configuraciones en la iconografía no hacen sino subrayar un sentido dialéctico. Así en Hispanoamérica surgió un tema doble del repertorio iconográfico romano: la *Theotókos* y la Anunciación, pasaje este último presente en el ciclo pictórico en Santa María la Mayor y en Santa María de la Antigua (Roma) en torno a las imágenes principales de la Virgen portadora, representaciones que en opinión de Russo subrayó más el marco cristológico dentro del cual la Virgen María se insertó por su privilegio materno y expresión de la afirmación del dogma.<sup>51</sup>

La defensa de las virtudes de la Virgen, así como la invocación de prefiguradas destinadas a fundamentar y ensalzar su condición acerca de la maternidad divina, se encuentra en san Juan Damasceno, padre de la iglesia oriental del siglo VIII, a quien se debió una devoción mariana profunda vertida en sus escritos y en la liturgia. Brading expuso que la existencia de diversas ediciones de su obra en los siglos XVI y XVII, son reveladoras de su trascendencia.<sup>52</sup>

---

Latino de la célebre Universidad, y de la Regia Sociedad Médica, y Fundidor de Letras en las Siete Revueltas, f.144-145. Agradezco a María Angélica Orozco su generosidad para localizar en México este ejemplar.

<sup>50</sup> José M. Batle Pérez, *La portada de la Catedral de Santo Domingo*, República Dominicana, Colección Banreservas, 1996, p.290-291, del ejemplo aquí citado no se indicó la fecha, pero no parece tan antiguo.

<sup>51</sup> Russo, *op. cit.*, p.198, 199 y 250, el pórtico lateral de la catedral de Notre Dame, de mediados del siglo XII, es llamado de la Encarnación.

<sup>52</sup> David Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*, trad. Aura Levy y Aurelio Major, México, Taurus, 2002, p. 55 y 61. Más adelante abordó su defensa acerca del uso de imágenes.



c) La función de las imágenes.

Las pinturas de la Antigua y de Chiquinquirá en el contexto histórico en que se crearon, y en el primer caso cuyas copias se trasladaron a Hispanoamérica, fueron un medio plástico para cumplir una finalidad que fue más allá del sentido gregoriano de ilustrar a los iletrados mediante la forma, de la demanda tridentina de conmover al devoto y preservar la memoria a través de la expresión pictórica. Creadas en un tiempo y espacio distintos -en el siglo XIV y en el XVI- respondieron además a un objetivo similar, el de constituirse en la cúspide y en la muralla de un territorio político propio y de afirmación doctrinal, como se ha expuesto.

De Grabar y Sigaut retomo las líneas principales sobre la importancia, justificación y definición del desempeño de la imagen en la historia de la cristiandad occidental en tres grandes momentos: en la antigüedad -a finales del siglo VI-principios del VII y finales de éste-, en la Edad Media –específicamente la segunda mitad del siglo XIII-, y entre los siglos XVI y XVII. A Gregorio el Grande se debió el reconocimiento del valor pedagógico de la imagen sagrada, así la sentencia “la imagen es la escritura de los iletrados”, se constituyó en un medio de conocimiento de la fe y la enseñanza de la religión y sus misterios, la que tuvo una fiel recepción durante la Edad Media.<sup>53</sup> Más allá de la postura, de la finalidad y del tiempo, como largamente expuso y aclaró Sigaut, la idea de considerar “a las pinturas como instrumentos útiles de enseñanza y de edificación además de incitar a la experiencia religiosa” provenía de una corriente de pensamiento integrada entre otros, por los padres de Capadocia Basilio y Gregorio de Nisa. A Gregorio I correspondió la sistematización de esa ideología quien además de manera contundente estableció “una relación entre la Escritura, reservada a los doctos y la pintura, destinada a los incultos, que habría de tener grandes consecuencias para la cultura occidental”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, versión de Francisco Díez del Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p.167.

<sup>54</sup> Nélide Sigaut Valenzuela, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*, México, 1995 (tesis de Doctorado en Historia del Arte, FFyL, UNAM), p.8; de la p.1 a la 50, la autora abordó a profundidad el tema de la iglesia católica y las imágenes, su normatividad emanada de los concilios ecuménicos y provinciales, así como las diversas posiciones relativas a la eficacia de la imagen. Sigaut, *José Juárez. Recursos...*, p.29, nota 6, en esta excelente introducción la autora puntualizó el aspecto medular del empleo de la imagen sagrada antes y después de Trento.

En el segundo concilio ecuménico de Nicea del año 787 se aprobó y justificó el uso de las imágenes sagradas, de acuerdo al contenido del artículo 302 y a la interpretación de la autora citada, su definición fue más a fondo en cuanto a su valor sensible y su sentido –en su condición de semejanza al original, a quien se rinde honor– conforme a la ‘enseñanza de nuestros Padres, o sea, la Tradición de la Iglesia católica’, así esta postura fue el anclaje de Trento en cuanto a la definición dogmática y claro precedente de los aspectos disciplinarios y el control de las imágenes.<sup>55</sup>

En el siglo XIII fue revalorada la eficacia de la imagen y su justificación doctrinal por dos connotados escritores, amigos y maestros en la Universidad de París, el franciscano san Buenaventura y el dominico santo Tomás de Aquino; del primero Sigaut explicó que “reafirmó la triple justificación de las imágenes de Gregorio el Grande, según la fórmula que será repetida en adelante: las representaciones sirven de Escritura a los iletrados, pero además permiten estimular la devoción de los fieles y memorizar la historia cristiana.”<sup>56</sup> A la lumbrera intelectual de la Orden de Predicadores (canonizado en 1323) y de acuerdo con la exposición de José María Vargas se debió la formulación del respaldo ideológico y justificación del uso de las imágenes sagradas, a partir del hecho de la Encarnación del Verbo; sobre este punto santo Tomás escribió:

Las imágenes de Cristo y de los santos han entrado en uso de la iglesia por tres razones: primera, para instrucción de los ignorantes, que de ellas se sirven como de lecciones objetivas; segunda, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos se graben más fácilmente en la memoria de los fieles con la persistencia de la representación; y tercera, para excitar el efecto de devoción que se siente estimulado más por lo que ve que por lo que oye.<sup>57</sup>

Arma ideológica que mediante la forma artística llevó a realizar un apostolado evangelizador, a través de la vía de lo sensible se amparó todo un proceso de catequesis en torno a la figura del redentor y la salvación de las almas, así como la ineludible participación de la Madre.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.27. Ver también, Sigaut, *José Juárez en...*, p. 41-42.

<sup>56</sup> Sigaut, *José Juárez. Recursos...*, p.29. Sigaut, *José Juárez en...*, p. 8-10.

<sup>57</sup> José María Vargas, *Arte ecuatoriano*, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, t.II, 1976, p.119. José María Vargas, *El arte ecuatoriano*, Quito, Editorial santo Domingo, 1964, p. 28, el razonamiento tomista expone el hecho de que “desde que Dios se hizo hombre había derecho para representar lo espiritual con imágenes sensibles, que permitían recordar los episodios de la historia sagrada, plasmar las verdades del orden sobrenatural y estimular el sentimiento religioso de los fieles.”

Esta línea de pensamiento tomista tuvo también como la postura de Buenaventura un importante peso en las definiciones conceptuales del Concilio de Trento, así como el empleo de las imágenes para el culto divino y el recurso suntuoso de objetos para celebrarlo. La respuesta a la pregunta ¿cómo hacer que los neófitos hispanoamericanos entendieran las verdades de la fe cristiana? se encuentra en las dos imágenes a quienes está dedicado este estudio, entre muchos otros vehículos plásticos que utilizaron para la implantación del cristianismo.

Por otra parte, considero importante el planteamiento que Grabar expuso sobre la utilidad de la imagen religiosa y la creación iconográfica:

la imagen sirve para enseñar recordando y explicando las verdades cristianas, queda siempre abierta a retoques y transformaciones. Tal es sin duda la consecuencia esencial que se desprende de esa manera de considerar la imagen religiosa vigente en Occidente desde la edad carolingia o incluso antes. Teóricamente, todo el mundo podía emplear en Occidente la iconografía, ya que era un lenguaje abierto a todas las iniciativas [...] Sin embargo, esta libertad teórica de la creación iconográfica estaba limitada por el respeto que se tenía por las cosas de la religión y, sobre todo, por dos factores esenciales: la voluntad de quienes encargaban las obras de arte y el recurso, casi inevitable, a modelos, es decir, a obras tradicionales [...] Dicho con otras palabras, la relativa libertad con que se utilizaba el lenguaje iconográfico en Occidente produjo muchas variedades en el detalle de las imágenes.<sup>58</sup>

Las dos imágenes pictóricas a quienes dedico este estudio integran a la Virgen María y al divino infante, son representación de unidad, distinción, síntesis y ambigüedad, connotaciones que fueron expuestas y subrayadas mediante diversos códigos iconográficos.

## II

Del marco teórico.

A la luz de los objetivos planteados y respecto del marco teórico utilizado para el análisis e interpretación de las imágenes pictóricas de Nuestra Señora de la Antigua (México) y Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (Colombia), así como su interrelación con los grupos de poder político, religioso y civil, recurrí a varios autores que han abordado la obra de arte y su relación con el receptor. Esta labor me condujo a los métodos sobre las formas de ver las representaciones visuales y la aproximación a

---

<sup>58</sup> Grabar, *op. cit.*, p.169-170.

las mismas por el lugar que ocupan en el espacio y en el tiempo, así como su relación con los individuos. Las orientaciones de diversos enfoques de estudio me permitieron llevar a cabo un acercamiento a la comprensión de esas representaciones artísticas e históricas a partir de las intenciones humanas que las crearon, así como a la intencionalidad del contenido de las propias pinturas.

El ejercicio de interpretación inicial para acercarme a la comprensión del contenido de las imágenes y entenderlas en su contexto, fue mediante el clásico método iconológico propuesto por Erwin Panofsky. De acuerdo a los planteamientos centrales de este autor para llegar a saber la significación, el contenido o asunto de una obra artística, se ha de recurrir primero a responder la siguiente pregunta ¿de qué componentes o medios visuales formales está constituida? Así, primero llevé a cabo una identificación por su forma y su expresión o acción representada, luego la interpreté por su contenido, ambos factores circunscritos en su contexto espacial y temporal. Además, con la finalidad de llegar a comprender su significación intrínseca que explica el hecho visible “y su sentido inteligible, [que] incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible”,<sup>59</sup> tomé en consideración que la expresión de ambas pinturas “originales” que me ocupan está sujeta a una pertenencia.

Las configuraciones visibles contenidas en una forma o medio visible formal conducen a comprenderla dentro de un tipo de expresiones o estilo; por otro lado, están insertas en un marco de acontecimientos, de costumbres y tradiciones culturales. De acuerdo también a la formulación de Rudolf Arnheim, la composición visual de la forma es el elemento de comunicación potencial (perceptual) con la obra artística, pues a través de ella se hace legible el contenido.<sup>60</sup> Es en esta relación que abordé parte del asunto medular de esta tesis, hasta dónde el medio visible o el portador del significado contribuyó a poner de relieve el contenido. De tal modo que me llevó a exponer los entornos históricos y estilísticos del par de imágenes en los capítulos I, II, IV y V de esta tesis dedicados a la Virgen de la Antigua y a la Virgen de Chiquinquirá, en la medida en

---

<sup>59</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (Alianza Forma 4), p.46-47.

<sup>60</sup> Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Alianza Forma 45), p.12, si bien la valoración de las obras de arte radica en “el impacto inmediato de la forma perceptual”, mi estudio no se queda en ese enfoque.

que la historia de las pinturas y su configuración formal me condujeran a interpretar sus contenidos, así como a reconstruir el propósito de ambas imágenes originales y sus copias, estas últimas seleccionadas y expuestas en ambos catálogos (capítulos III y VI).

Bajo esta óptica el examen de los motivos artísticos, por ejemplo el ave, la flor, la luna, el rosario, son elementos que sugieren distintas advocaciones o bien al encontrarlos asociados en una configuración mariana señalan la determinación de una iconografía específica sobre una advocación, tal como la presentan los dos casos aquí estudiados. Este cuidado estuvo orientado a poder llegar a una interpretación de todo lo que significan esas imágenes: a qué antecedentes formales e iconográficos europeos se remiten, cómo se definieron y a qué tipología pertenecen, cuál su relación con la sociedad y las ideas religiosas que motivaron su composición, su difusión devocional y su culto.

Varios de los retos del estudio de las dos imágenes marianas motivo de esta tesis es su composición formal, su riqueza iconográfica y por lo tanto su diversidad de contenido, cuyos elementos simbólicos o signos fueron organizados en torno a las figuras centrales de la doctrina cristiana de la salvación ¿cómo encarar el estudio de esta polisemia, su relación con el receptor y la proyección social religiosa esperada? Ante este panorama de cuestionamientos, después de mi primer abordaje teórico y las preguntas respondidas mediante el método de Panofsky acudí a otras metodologías que me mostraron un horizonte más enriquecedor para encaminarme a los objetivos planteados. Otros autores me ayudaron a ponderar la interrelación y relevancia de una serie de aspectos externos a las pinturas. Así reorienté el punto de partida para llegar a dos propósitos: un análisis e interpretación total de la configuración formal y conceptual de ambas imágenes; acorde a la propuesta enunciada en el título de esta tesis, la gestación de un sistema mariano de iconografía en Hispanoamérica, derivado de un universo en si mismo en el que hay una composición interna o subsistema dentro de cada imagen y la pertenencia de éstas a un gran sistema icónico, así como a entrever su interacción con sistemas del orden político, social y acaso económico.

Pionero en 1950, Pierre Francastel expuso la necesidad de analizar la relación de la obra de arte con la sociedad que la produjo. En su enfoque el autor señaló que la función visual de la pintura “ha de ser estudiada en relación con la actividad total del

hombre en una época determinada”.<sup>61</sup> Su definición de la obra de arte condujo a indagar más allá de la primera mirada sobre ella, puesto que es “un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos o del pensamiento [...] Las obras de arte no son meros símbolos, sino objetos reales, necesarios para la vida de los grupos sociales. En ellas podemos encontrar los testimonios de los reflejos y las estructuras mentales del pasado y del presente”, para llegar a esta comprensión hay que “escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho visible y eficaz.”<sup>62</sup> Es sobre este camino de conocimiento que me he aproximado a la interpretación de lo que las expresiones artísticas analizadas en esta tesis representaron en una época, como sujeto de aglutinación política y social a través de la religión, así como vehículo y objeto artístico e icónico.

En esta misma línea, el método de crítica inferencial de Michael Baxandall desarrollado en su obra *Modelos de intención*,<sup>63</sup> constituyó en gran medida una de las propuestas utilizadas para llegar a los objetivos planteados en la presente tesis, establecer relaciones dentro y fuera de los cuadros. El autor propuso que la descripción interpretativa de un cuadro trasciende el campo de visión del mismo en beneficio de una comprensión profunda de lo representado pictóricamente, de tal modo que la mirada inicial del objeto artístico vaya más allá del mero acto de percepción de lo figurado hacia el campo de la reflexión de las ideas, sobre la base que es obra de la acción humana y portador de efectos.<sup>64</sup>

Desde este enfoque ofrecí una explicación de las intenciones que involucraron la creación de las dos pinturas. En esta medida la descripción de conceptos acerca de las configuraciones visuales de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla y del lienzo de Chiquinquirá, así como de sus copias, partió de la postura del observador de un cuadro con la finalidad de dar una perspectiva acerca de los propósitos que llevaron a su

---

<sup>61</sup> Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990, p.9 (editor) y p.12, esta obra relativa a la plástica del Quattrocento es exponente de este enfoque mediante el que persiguió la vinculación entre configuración formal del espacio y la situación cultural de una civilización.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>63</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernárdez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 127, “Estamos interesados en la intención de los cuadros y de los pintores como medios para alcanzar una percepción más aguda de los cuadros. Es el cuadro transmitido por una descripción en nuestros términos.”

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.18-21.

configuración plástica y poder llegar así a una explicación histórica. Así visto, expuse una serie de reflexiones de la historia particular de las pinturas y luego elaboré una interpretación de esas obras artísticas.

De acuerdo al autor citado, el cuadro se presenta en sí como un objeto de explicación histórica, a partir del cual se reconstruya una aproximación de la relación recíproca entre el objeto y sus circunstancias, entre la obra de arte y los conceptos. Estos conceptos que son “indirectos o periféricos” y que al articularse por palabras sobrepasen la descripción de los elementos físicos de la pintura o la imagen propiamente dicha, porque más allá de su materialidad, el cuadro “contiene la historia de su elaboración por parte del pintor y la realidad de su recepción por parte de los observadores.”<sup>65</sup>

Un aspecto medular abordado en los ejemplos de pintura religiosa aquí estudiados, especialmente el de Chiquinquirá, fueron las condiciones de su encargo y la estrecha relación con su función, que en el apartado anterior se planteó en un marco general. El eminente sentido didáctico y la virtud de la representación plástica como el medio encaminado a resguardar una memoria y provocar sentimientos.

Este enfoque también ha sido enriquecido. Con la finalidad de reforzar algunas ideas sobre la interrelación entre forma, contenido y captación, a lo largo del texto acudí a otras propuestas de estudio de las representaciones visuales, tal como la eficacia de las imágenes y la teoría de la respuesta planteada por David Freedberg, y alguna de las tesis propuestas por Víctor Stoichita acerca de las representaciones visionarias.<sup>66</sup> No menor ha sido la repercusión de la perspectiva planteada por William Taylor, acerca de la imagen y las condiciones sociales y políticas en las que fue creada.<sup>67</sup> La elección fue tal que me ayudara a construir una perspectiva de análisis e interpretación del objeto de estudio en relación al receptor para los casos hispanoamericanos aquí abordados.

Cada una de las dos pinturas, por su composición de motivos artísticos y su significación, forman un sistema propio perteneciente a un gran sistema de iconografía

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.21, 51 y 129.

<sup>66</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992. Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, versión española de Ana María Coderch, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (Alianza Forma, 139).

<sup>67</sup> Taylor, *op. cit.*, p. 286, quien citó a Peter Paret: el ‘arte como un indicador de las condiciones que están más allá del propio arte’.

mariana relativo a la maternidad divina, a la *Theotókos*. Ambos conjuntos están insertos en el universo de representación plástica mariana. El de Nuestra Señora de la Antigua, creado y probado por varios siglos, estuvo estrechamente vinculado a los reinos ibéricos y su expansión reconquistadora de territorios infieles y conquista gentílica. El de Nuestra Señora de Chiquinquirá se generó muy localmente a partir de varios sistemas de iconografía mariana, de donde se tomaron los signos y significaciones relevantes demandados por una metodología de evangelización de gentiles en concordancia a los intereses espirituales y políticos del siglo XVI y especialmente de una ideología contrarreformista. Al mismo tiempo del propósito de profundización en cada imagen, abrí la mirada hacia otros conjuntos o grupos con los cuales se dio una interrelación, de tal modo que desde su propia configuración plástica, pasando por su concepción ideológica, la aproximación se amplíe a dos o más niveles del universo de significaciones de la imagen mariana, a partir de quienes promovieron, sustentaron y fueron partícipes de su culto.

Por otra parte, la aproximación mediante el análisis de sistemas lo llevé a cabo conforme a lo planteado por Sigaut al referirse a lo intrincado de una manifestación plástica, esta realidad condujo a “la necesidad de pensar en un sistema [que] surge de una visión necesariamente compleja del objeto artístico”, lo que llevó a considerar su relación con la realidad, una situación fáctica calificada por Russo como ambigua,<sup>68</sup> término más a propósito para comprender a cabalidad el contenido diverso y también acotado de la dualidad -Virgen e Hijo de Dios- en las representaciones marianas que me ocupan y su interacción con diversos grupos sociales. Al mismo tiempo, esta perspectiva no elude la coexistencia de varios sistemas en torno a un elemento común, el objeto artístico, pero además en su manera distinta de apropiación de acuerdo a la opinión de Sigaut y Russo: “La descripción de esta dinámica de apropiación de objetos artísticos es bastante común en las imágenes de tipo religioso o ligadas de alguna manera al culto religioso.”<sup>69</sup>

Por otra parte, las copias de las advocaciones de la Antigua y de Chiquinquirá, tuvieron su relevancia en el desarrollo artístico y devocional. Ya que algunas de esas

---

<sup>68</sup> Sigaut, “Un sistema...”, p.87.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.87.



copias fueron objeto de adecuaciones iconográficas y los grupos de poder religioso las asociaron a ciertas demandas de culto y devoción, tal como la concesión de indulgencias y el rezo del rosario, que las instituyeron en patronas de ánimas. Configuraciones que dieron pie a la generación de subsistemas, derivados de dos conjuntos con advocación propia, mediante las que, conforme a la explicación de Sigaut, se construyó un nuevo paradigma para este tipo de devoción- pues estas imágenes estuvieron sujetas, posteriormente, a la manipulación por élites eclesiásticas. Aspecto que en opinión de la autora citada tiene que ver con la historia fáctica, la inestabilidad de la imagen y su materiabilidad reflejada en las copias hechas en los siglos XVII y XVIII, algunas específicamente encauzadas a resaltar una o varias virtudes marianas, adicionadas de mecenas (demanda social) o bien reflejo de la necesidad de la Iglesia, tal es el caso de la asociación de ambas imágenes con las indulgencias y la celebración de sufragios, el rezo del rosario para vivos y muertos, contenidos que se reflejaron en la configuración de sus copias pictóricas o de grabados. Las variantes están planteadas en el catálogo de uno y otro sistema.

¿Cuál es el elemento común que vincula a estas dos pinturas en un sistema de iconografía mariana en Hispanoamérica? En principio son imágenes representativas de la Encarnación del Verbo, contenido estrechamente ligado al dogma de la doble naturaleza de Jesucristo, y cuyo contenido se subrayó además el beneficio espiritual para la humanidad -la oportunidad de regeneración por el Salvador-. De acuerdo a Grabar hay configuraciones plásticas que son representación abstracta de dogmas, bajo este enfoque el aspecto teológico subyacente en ambas es la Encarnación-Redención. En un segundo nivel, cada composición a través de sus expresiones y signos subraya las virtudes de cada cual, así como sus sentidos. En los dos casos hay un equilibrio en cuanto a la importancia de cada protagonista (Virgen-Niño), pero también es una expresión de opuestos y complementarios que se exponen simbólicamente en armonía. Las diferencias entre los dos sistemas se indican por los elementos de distinción que los hace pertenecer a otro grupo, de modo sobresaliente la flor y el rosario, así como en otro orden las figuras yuxtapuestas de la imagen neogranadina; elementos a los que dediqué varios incisos en los capítulos correspondientes (capítulo II, incisos 2 y 3; capítulo V, incisos 4 y 5).

De manera que, para aproximarme a ese otro nivel de valoración de las expresiones artísticas en la relación a su contexto, los principios teóricos generales para el análisis de sistemas de Jean Claude Lukan constituyen la otra parte esencial de esta propuesta de tesis doctoral: *La gestación de un sistema icónico mariano en Hispanoamérica. Estudio de dos casos*, en tanto cada una de las imágenes “originales” y sus copias integran un sistema o conjunto de motivos artísticos y simbólicos estrechamente vinculados a resaltar aspectos de Fe, elementos deudores de otros grupos del universo de representaciones marianas. Estos dos sistemas artísticos-simbólicos tuvieron interacción con otros sistemas político-religiosos, económico-sociales y culturales establecidos en Hispanoamérica como parte del control monárquico español, al mismo tiempo que acrecentamiento de poder de los grupos locales de esa representación.

Acerca de la definición de sistema, parto de la propuesta de análisis y principios generales descritos por Lukan.<sup>70</sup> Por una parte, como un conjunto de cualquier tipo de elementos -“de medios o de recursos al servicio de un objetivo”- de modo tal que su organización se constituye por los indicadores que han de estar ahí -“garantía contra el olvido”- y aportar luz o tenerlos presentes en -“el problema que se examine”- y que conducen a una finalidad. Por otra parte, llevar a establecer la interdependencia de esos elementos en un gran sistema, unidos por una relación, de tal suerte que si se modifica una de esas relaciones también afecta a los otros vínculos, y por lo tanto incide en la transformación de todo el conjunto.<sup>71</sup>

Lo que me he propuesto al plantear un estudio sobre la representación visual de las dos imágenes, es elaborar una interpretación de su significación a partir de los varios elementos o signos y sus diversos significados, como una forma de constitución o integración de recursos simbólicos, con la finalidad de hacer una interpretación de su contenido o bien llegar a establecer una lectura del mensaje o contenido ideológico plasmado. Para llegar a este fin fue necesario desmembrar los elementos –analizarlos-

---

<sup>70</sup> Jean Claude Lukan, *Elementos para el análisis de los sistemas sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.43 y46.

y vincularlos al nodo constituido por la dualidad –Virgen-Niño- lo que orientó a considerar un aspecto relevante: el de la ambigüedad.

Como bien señaló Lugan “la interdependencia de los elementos no significa obligatoriamente equilibrio, relación inmutable. Ciertos vínculos pueden ser relaciones de oposición o de interacción en sentido contrario.”<sup>72</sup> Me he dado a la tarea de descubrir la interrelación de cada signo que oscila, que va al centro y regresa e incide en otros elementos portados o en torno de éstos. Así, la Virgen María y el divino Hijo señalan unidad e interacción a partir de sus condiciones opuestas.

Si bien es cierto que hay una relación e interdependencia, también hay una individualidad o diferenciación; esos elementos no iguales pero complementarios conducen a una síntesis, al mismo tiempo que a una ambigüedad, es decir, dan pie a la presencia de relevancias equilibradas pero no equitativas aunque sí complementarias, indisolubles y también autónomas, que se da a partir de la presencia e interrelación de la dualidad inherente de opuestos y complementarios: Madre-Hijo, pureza-pasión, salvador-intercesora, misericordioso-misericordiosa, redentor-corredentora, reina de los ángeles-divino Hijo. Ella: Virgen y Madre, tierra pura que vistió al Verbo; Él: palabra y carne, Dios y hombre, cuerpo y alma. Su unidad está en el carácter divino de ambos, emanado de Dios Padre, y el humano en ambos. Su síntesis: el vínculo con el hombre, el beneficio de la intercesión para llegar a la gracia de la redención, a la gloria del ser humano. Esta es la parte medular de la complejidad y ambigüedad de los objetos de estudio, artísticos e ideológicos y que están analizados a lo largo de este estudio en sus marcos formales, tipológicos, de contenido y de pertenencia a sistemas.

Al no haber elementos de desequilibrio, es revelador de lo bien organizado que resultó ese sistema, esto sucede “cuando todos sus elementos están fuertemente acoplados” y esto es lo que encontré en la imagen de Nuestra Señora de la Antigua una configuración plástica del misterio de la Encarnación del Verbo, en la que es tan importante la Madre virginal como la unidad de la doble naturaleza del Hijo; con un aumento de elementos correlativos en algunas de sus copias que repercutió en el reconocimiento de subsistemas generados de la matriz. El asunto del subsistema,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.43.

relativamente autónomo pues es una derivación de un sistema con la diferencia de incluir variantes que conducen a subrayar algunos significados (ejemplos de Morelia y Tunja), por el tipo de signo que se incluyó para poner de relieve un sentido o mensaje y que forma parte de otros sistemas marianos (Oaxaca y Querétaro).

Reconocida la creencia de la doble naturaleza del divino Hijo y ante otras demandas ideológicas de la iglesia jerárquica y de su brazo derecho -la monarquía española- se generó otra organización de elementos en una imagen mariana, tal es el caso de Nuestra Señora de Chiquinquirá que aparenta tener mayor complejidad y ambigüedad, porque contiene la presencia de dos santos. La representación está centrada en la exaltación de la humanidad del Redentor y del mensaje de salvación a la comunidad cristiana, así como el valor de intercesión de la Virgen y los santos, aquí el discurso está corroborado por la presencia del instrumento de oración por excelencia, el rosario. En donde no se subordinó la relevancia de la maternidad divina, pues gracias a la Virgen María existió Jesucristo, el Salvador de los hombres contenido en la morada del Señor, en el vaso de santificación, en el claustro de pureza que metafóricamente señala a la elegida por la divinidad para ser la Madre de la Segunda persona, a quien por sus virtudes únicas se la ha distinguido como la gran mediadora.

Ambos ejemplos, Antigua y Chiquinquirá, se crearon como sistemas propios en respuesta al contexto de valores y preocupaciones espirituales en momentos distintos de expansión del territorio político y de la cristiandad en hombros de la monarquía española.

Un tercer momento de vinculación de conjuntos abiertos,<sup>73</sup> de un sistema icónico mariano con otros sistemas de orden político, religioso, económico y social, se observa en los propósitos de identidad y sacralización, posesión de espacios geográficos y culturales. Este fue otro de los objetivos de esta investigación, establecer la relación del por qué se eligió un determinado gran sistema de iconografía mariana en el siglo XVI que garantizara el establecimiento del culto a la Madre de Dios y a su Hijo Salvador de la humanidad, que llevó a la búsqueda de pertenencia y al juego dialéctico de identidad-alteridad. La respuesta involucra la interacción entre estos conjuntos icónicos con otros

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.52, "Este concepto de sistema abierto que efectúa intercambios con los sistemas circundantes, implica la noción de límites y la conservación de esos límites."

de tipo político, económico y religioso, caracterizada por la expansión territorial y espiritual, a iniciativa de la monarquía española que buscó la unidad de diversidad de pueblos bajo el manto protector del cristianismo. Sistema de configuración mariana acorde, armoniosa en contenido y forma, probada ya su eficacia en objetivos expansivos y aglutinación bajo una misma Fe, frente a la alteridad musulmana y judía, así como ante la gentilidad.

A partir de la unión de ambos conjuntos se estableció la interrelación con otro más, un sistema social jerarquizado expresado a su vez en las manifestaciones culturales.

Este enfoque sistémico me ha permitido aclarar el universo y complejidades humanas en que está involucrado el objeto artístico, pues no sólo tiene significación por sí mismo, no es una isla, sino también tiene su inserción en varios aspectos de la vida del hombre en sociedad, perspectiva que lleva a establecer con más claridad las interdependencias con otros conjuntos. La finalidad fue obtener una comprensión unitaria de un sector y su vinculación con otros.

La ventaja del análisis sistémico es que se puede llegar a obtener una visión total, en la medida que se conoce el desarrollo de un sector y se sobrepasa éste al articularlo con el desarrollo de la sociedad. La búsqueda de comprensión cabal conduce a “rebasar el análisis de sectores, porque llega un momento en que profundizar los conocimientos sobre un sector no hace progresar más su comprensión [de modo tal que este enfoque] obligaría a introducir nuevamente ese tipo de subconjuntos en el conjunto societario,”<sup>74</sup> como en cierta medida lo hizo Freedberg con su teoría de la respuesta.

La relación con las metodologías formalista e iconográfica de la historia del arte ha sido tan inevitable como necesaria, porque el objetivo general ha sido abarcador. Como historiadora del arte llevar a cabo una aproximación a las intenciones que condujeron a nuestros antepasados a configurar artísticamente y a llenar de sentido social un par de configuraciones religiosas, factores que me indujeron a un análisis serio y profundo de la representación plástica a partir de sus signos o elementos

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

visuales, el propósito y la ventaja fue ir más allá de la creación artística, relacionarla no sólo a su expresión formal vinculada a sus creadores, sino además traspasar este sector, una vez analizado ligarlo a otros sistemas históricos que colaboraron en su concreción, a más del artístico, conocer su interacción con los individuos en otros niveles, dado que éstos lo generaron y lo sustentaron.



Escudo mariano, Catedral de Sevilla  
(Cortesía del Mtro. José Vadillo)

## I NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA (NUEVA ESPAÑA)

### 1 Antecedentes

Las siguientes notas y reflexiones, en torno a las primeras representaciones de culto a la *Theotókos* en la Roma cristiana, persigue la finalidad de establecer una relación iconográfica entre esos arquetipos y la imagen andaluza de Nuestra Señora de la Antigua, como una vía de deslinde de los motivos artísticos que la caracterizan, lo que ésta representa simbólicamente, la aceptación de su modelo y sus copias, aspectos todos ellos que condujeron a la integración de un sistema propio de iconografía mariana.

La más remota denominación de la advocación de la Antigua se vincula a la primera iglesia cristiana, fundada a mediados del siglo VI, sita en las ruinas adjuntas al Palacio de Tiberio en Roma. Iglesia cristiana que se ha reconocido entre las de mayor antigüedad en el Foro romano, consagrada a Santa María Antigua en la época referida, y que posee algunos de los frescos más vetustos de Roma. Del tiempo de la fundación procede el llamado palimpsesto, localizado a la derecha del ábside, en donde se encuentra la representación de la Virgen con el Niño, coronada, entronizada y adorada por dos ángeles dispuestos simétricamente a los lados de la gran Señora.<sup>1</sup> A Santa María Antigua, describió Trens, se la encuentra “bajo aspecto de emperatriz bizantina. Su indumentaria recargada de bordados y



6. V. de la Antigua. Roma

<sup>1</sup> Esta fue una iglesia de los griegos en el Foro romano, abandonada en el siglo IX y redescubierta en 1900; contiene otros frescos de los siglos VII al VIII, Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par Frank Muller, Paris, Les Édition du Cerf, 1998, p.60, 157 y 168. En el año 847 los efectos de un terremoto la destruyeron, no fue reconstruida, y una nueva iglesia fue fundada en el templo de Venus, con la advocación de Santa María Nueva. José Pijoan, *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. VIII, *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, p.258-265.



pedrería [...] ciñe corona imperial ricamente adornada”.<sup>2</sup>



7. V. con Niño. Roma

Llama la atención otra representación mariana del siglo VII, que perteneció a la iglesia de Santa María Antigua y que actualmente se conserva en Santa Francesca Romana cuyo nombre original era Santa María Nueva.<sup>3</sup> Se trata de una imagen de busto que mediante las manos de la Virgen muestra un gesto distinto a otras coetáneas y aún posteriores, la postura de su mano izquierda sobre el pecho

y en dirección al Hijo, involucra al espectador, Ella señala al hombre y Dios. El cambio está acentuado también mediante la postura no frontal del Niño; todavía más, el Niño acusa su doble naturaleza con el gesto de su mano. Esta nueva expresión tiene una familiaridad con la Virgen de las nieves de Santa María Mayor. En ambos casos se estrechan los nexos con la pintura mural de la Antigua de Sevilla. No obstante la antigüedad de la iglesia cristiana romana consagrada a Santa María Antigua, y sus representaciones murales (VI al VIII), la principal no es la única que ha sido identificada como de mayor antigüedad, aunque su nombre así lo enuncie. Otro icono mariano de trascendente y añejo culto es el que se encuentra en el Panteón, del siglo VII, del cual ya sólo permanece el torso.<sup>4</sup>



8. V. Roma

Un modelo anterior a éste y de relevancia en el desarrollo de esta investigación, es Santa María la Mayor (¿siglo VI?), entre las más distinguidas imágenes milagrosas y

<sup>2</sup> Trens, *op cit.*, p.41. David Knipp, “The Chapel of Physicians at Santa María Antigua”, en Alice-Mary Talbot [editor] *Dumbarton Oaks Papers*, N° 56, Washington, 2003, p.1-2, al pie de la colina Palatina se levantó la iglesia de Santa María Antigua, perteneciente a una comunidad griega estrechamente asociada a la administración bizantina residente en el Palacio. Egon Sendler, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, p.77-78, 83-88.

<sup>3</sup> Belting, (1998), p.167-168, 171, se indicó que la tabla fue restaurada.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.93 y 166. Tenida también como la imagen más primitiva, sita en el Panteón romano (de Agripa) que fue consagrado a Santa María de los Mártires o “la redonda”; se considera que este fue el primer templo pagano convertido en iglesia cristiana, en el año 609; posteriormente el pontífice Bonifacio IV (608-615) consagró el templo a María y a los mártires, Juana Gutiérrez Haces y José Rubén Romero, “A imagen y semejanza la Roma del Nuevo Mundo”, en Pablo Escalante Gonzalbo [editor] *XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Encuentros y desencuentros en las artes*, México, IIE, UNAM, 1994, (Estudios de Arte y Estética, 34), p.171 y 172.

en consideración de retrato.<sup>5</sup> Evidente es la distancia que guarda la Virgen de la Antigua romana –la entronizada- con el modelo sevillano del siglo XIV. De acuerdo a lo anticipado, esta última más bien se asocia parcialmente a la tipología de la imagen Santa María la Mayor también conocida como Virgen de las Nieves, en tanto ambas



9. Formas de bendecir

son representaciones que señalan de modo contundente la Maternidad Divina y la doble naturaleza de Jesús mediante el gesto de la bendición con dos dedos. Esta convención y su simbolismo se acentuó, en algunos casos, a través de la exhibición decorosa o desnuda del Niño varón en todas sus partes para denotar su encarnación o “el desposorio de la divinidad con la naturaleza humana”,<sup>6</sup> es así verdadero Dios y hombre. De modo tal, que el signo de la cruz hecho con dos dedos -conocido también como la bendición- es un señalamiento de las dos naturalezas de Cristo, esta fórmula

plástica irradió de Bizancio al arte oriental y occidental.<sup>7</sup> A lo largo de este estudio he subrayado ambas connotaciones, en un sentido de afirmación de una creencia: yo Hijo de Dios y de la Virgen María te bendigo.<sup>8</sup>

La configuración mariana que tradicionalmente también se ha considerado entre las primeras, se honra en la Basílica de Santa María la Mayor, su procedencia se sitúa para unos autores en la época del pontífice Liberio (siglo IV), para otros es del siglo VI, o del VIII. De acuerdo a Trens, esta imagen como la Nicopoya y la Platytera, es una de las tres representaciones de la Virgen María posteriores al Concilio Ecuménico de

<sup>5</sup> Belting, (1998), p.99 y 100, 436, Santa María Mayor abogada y soberana del pueblo romano.

<sup>6</sup> Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, traducción de Jesús Valiente Malla, Madrid, Herman Blume, 1989, p.36 y 38, ver también p.20, 23 y 28.

<sup>7</sup> Helmut Brenske, Stefan Brenske y Paul Maslow, *Les icônes. Techniques et secrets pour les réaliser vous-mêmes*, traduit de l'allemand par Marianne Lange, Éditions Fleurus, 1991, p.55-56, hacia el año 1000 Rusia recibió de Bizancio este signo de la cruz; dos siglos después apareció la señal con tres dedos y a mediados del siglo XVI se fijó el primero. Mi gratitud al padre Eugenio Belmontes por la orientación de esta temática.

<sup>8</sup> Agradezco de modo muy puntual al Dr. Héctor Schenone y a la Dra. Nelly Sigaut, el valioso tiempo dedicado a las orientaciones y sugerencias sobre esta interpretación.

Éfeso.<sup>9</sup> Belting resaltó el valor que tuvo esta advocación en el siglo XIII, en su carácter de retrato ‘auténtico’ en el que la misma Virgen había colaborado, aspecto que le confirió una especial gracia a esa pintura y que se sumó al concepto de veracidad sustentado en la tradición.<sup>10</sup> Fue reconocida como protectora de la ciudad de Roma por ser considerada obra pictórica del evangelista san Lucas, y debido a su papel benefactor en la capital cristiana de Occidente.

En el siglo XVIII el jesuita Solís recogió la creencia de que era un “Retrato verdadero de la Madre de Dios, que es fama pintó san Lucas, cuando la misma Inmaculada Virgen honraba con su presencia corporal el Mundo; y la conserva Religiosa Roma en aquella Basílica que por ser la primera, que se consagró a Nuestra Señora, se intitula Santa María la Mayor”.<sup>11</sup> Agregó, que otra de la misma mano, según Nicéforo Calixto, es la que había en Constantinopla. Esta última es la que Pulqueria (hija de la emperatriz Eudoxia, siglos IV-V) mandó colocar en la iglesia de Hodegón, en la calle de los guías de Constantinopla, por ello se le llamó Hodigitria “la que guía”.<sup>12</sup> Es la imagen que guarda relación con la referencia de que la Virgen María se apareció a dos ciegos, los condujo a la iglesia y les devolvió la vista, se constituyó así en el medio que permite



10. V. de las Nieves. Santa María Mayor. Roma

<sup>9</sup> Trens, *op. cit.*, p.13-16, la Nicopoya (San Marcos de Venecia) era llevada para alcanzar la victoria en la guerra; la Platytera u orante también procedente de Venecia. Sobre la atribución al evangelista, señaló que el punto de partida es la tradición oral y en el siglo II la creación de una literatura popular, conocida como los Evangelios apócrifos, así en ese contexto surgieron “unas pinturas atribuidas con espontánea agudeza a San Lucas, que es el autor sagrado que trazó en su Evangelio el retrato espiritual más fiel y vivo de la Madre de Dios. Sin embargo, hay que “convenir con San Agustín, cuando dice que no poseemos ningún retrato de María”. Grabar, *op. cit.*, p.149, en relación a los arquetipos seguidos y humanizados en la Edad Media.

<sup>10</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trad. By Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago, 1994, p.4.

<sup>11</sup> Solís, *op. cit.*, f.9-10. Trens, *op. cit.*, p.20, a Nicéforo (s. XIII) se debió una descripción de la Virgen.

<sup>12</sup> Trens, *op. cit.*, p.15, la sagrada imagen fue arrastrada por las calles cuando los turcos conquistaron la ciudad en el año 1453. Jean Molanus, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par Francois Boespflug Olivier Christin, Benoit Tassel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, Eudoxia envió a Pulqueria la pintura de la madre de Cristo, obra de san Lucas.

recuperar la vista para encontrar a Dios: Ella es la guía de ciegos, es la fuente de gracia para los que buscan a Dios y es quien muestra el camino hacia Él.<sup>13</sup>

A la luz de otros autores contemporáneos, la de Roma es una copia de la Hodigitria de Constantinopla presumible primer retrato de María atribuido a san Lucas, que evidentemente se trata de una pintura bizantina y se le encuentra en la capilla Paulina de la Basílica mencionada.<sup>14</sup> Así, las representaciones fidedignas y más antiguas, retrato de la Madre de Dios, son dos: el icono del siglo VI de la iglesia de Hodegón (Constantinopla), y del siglo VIII Santa María la Mayor conocida también como Virgen de las Nieves (Roma). Ambos fueron constituidos en modelos y punto de imitación tanto en la iglesia ortodoxa como en la católica, cualidad de estereotipos ya señalados por Russo y Sendler. Uno de los casos concretos de esta preferencia arquetípica es parte de la iconografía de la Virgen de la Antigua, que señalaré a lo largo de este recuento para llegar a establecer la fijación de sus motivos iconográficos.

Cabe observar que la imagen de Constantinopla también era de busto (algunas de sus copias se concibieron de cuerpo entero). Para efectos de puntualización en el presente estudio, considero relevante citar los datos aportados por Trens sobre este icono: la Virgen llevaba al Niño en su brazo izquierdo, su mano derecha sobre su propio pecho, su cabeza cubierta por un manto; en tanto el Niño era distinguido mediante tres atributos: el nimbo cruciforme, bendecía con su mano derecha a la manera de los latinos y con su mano izquierda sostenía un rollo.<sup>15</sup> Estos códigos plásticos indudablemente se refieren a la unidad de la doble naturaleza de Jesucristo:

---

<sup>13</sup> Sendler, *op. cit.*, p.89-92, precisó que el tipo de la Hodigitria proviene de Siria o de algún lugar de oriente (en relación a las peregrinaciones a Tierra Santa).

<sup>14</sup> Elisa Vargaslugo y J. Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra, Catálogo, t.II, Segunda Parte*, México, UNAM, 1985, p.331-332, esta advocación también ha sido denominada Virgen del Pópulo; p.215, por ejemplo, la obra de Correa procedente de Nuevo México. La diferencia formal respecto de Santa María Mayor radica en el ámbito celestial o de glorificación mediante las nubes y ángeles que rodean a la Madre de Dios, uno de ellos en actitud de adoración. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Renacimiento, 1981, p.78, registró como Virgen del Pópulo una copia del original romano de san Lucas. Jaime Gutiérrez, "La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas", en *Revelaciones*, febrero-marzo de 1989, p.35-36. Cfr. Jaime Cuadriello, "El obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p.110 y 111; 116, en relación al arquetipo.

<sup>15</sup> Trens, *op. cit.*, p.15 y 16, una de las copias es la de Santa María la Mayor de Roma, en ésta de tres cuartos, de pie, la Virgen con manto, sostiene al Niño que bendice y marca su doble naturaleza y porta un libro en lugar del rollo. Freedberg, *op. cit.*, p.142.

“consustancial con el Padre según la divinidad, y consustancial con nosotros según la humanidad”.<sup>16</sup> Respecto del gesto de bendición del Niño –con dos dedos- que involucra el señalamiento de la doble naturaleza en la unidad de la Segunda Persona, a lo largo de este estudio he remarcado los ejemplos en los que se acentuó este signo de la cruz, que en la interpretación de cada pintura está relacionado con otros elementos según la intención o contenido que se quiso acentuar, como los atributos de la rosa y el ave.

En esta pintura como en varios ejemplos del siglo VIII, entre ellos uno de los iconos de la iglesia de Santa María Antigua (Roma), el nimbo de Cristo es crucífero – como el de la Hodigitria de Constantinopla- y posteriormente fue retomado en varias de las copias derivadas de la imagen de la Virgen de la Antigua de Sevilla. Una interpretación acerca de las dos líneas de la cruz del nimbo indica una correspondencia simbólica con las dos naturalezas de Jesucristo.<sup>17</sup> En la configuración bizantina se representó el dogma de la Encarnación del Verbo eterno, el Hijo de Dios vestido de carne pura por la Virgen María, así mediante la aureola del Niño se acentuó su humanidad doliente que implica su misión redentora de la humanidad.

La Virgen en la pintura de Santa María la Mayor, al provenir de un modelo bizantino, se caracteriza por tener cubierta la cabeza con el manto, marcado en la frente mediante una cruz griega.<sup>18</sup> Esa forma de vestir, de acuerdo a la interpretación de san Anselmo respondió a la representación oriental de una mujer casada, toda vez, como lo planteó Cuadriello, que: “el pretendido arcaísmo de la figura a lo greco era una forma de aludir a la autenticidad de la reproducción y a su inherente valor

---

<sup>16</sup> Catholic. net. *Biblioteca Católica completa*. El Hijo de Dios “unido desde el seno materno, se dice que se sometió a nacimiento carnal, como quien hace suyo el nacimiento de la propia carne... de esta manera [los Santos padres] no tuvieron inconveniente en llamar madre de Dios a la santa Virgen.” Texto de la carta de san Cirilo de Alejandría a Nestorio, Historia de la Iglesia, en conoze.com. Belting, *op. cit.*, (1994) p.32, para los teólogos una madre humana fue indispensable, puesto que sólo ella podría garantizar la vida humana de Jesús. Pero debió haber concebido al Niño a través de Dios, dentro de su cuerpo, para que la unidad de Jesús como una persona fuera válida. Por esa razón los teólogos alejandrinos en el Concilio de Éfeso insisten en el título de *Theotókos* Madre de Dios.

<sup>17</sup> Brenske, *op. cit.*, p.57.

<sup>18</sup> Con el mismo tipo de cruz hay un par de copias de Nuestra Señora de la Antigua, en Quito, signo revelador del préstamo de ciertos atributos en las imágenes marianas, cuyos mecenas quizá buscaron un vínculo estrecho con la obra pictórica atribuida al evangelista Lucas. Uno de los ejemplos está en la iglesia de San Francisco, ver José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito, Editorial “Santo Domingo”, 1972, p.312.

documental”.<sup>19</sup> Esta ortodoxia o semejanza al original fue una constante en muchas de las copias.

Se ha citado ampliamente que el padre Florencia dio relación de la llegada a la Nueva España de cuatro copias pictóricas de Santa María la Mayor, en 1576, con destino a los cuatro colegios jesuitas fundados en México, Pátzcuaro, Oaxaca y Puebla.

Estos Iconos al parecer no se conservan.<sup>20</sup> Entre los ejemplos novohispanos conocidos, destaca el pintado por Juan Correa.<sup>21</sup> Otra copia fue hecha por José de Páez,



11-14. Obras de Correa, Páez, anónimo, anónimo.

una más es obra anónima del siglo XVIII,<sup>22</sup> otro par son dos anónimos, uno del siglo XVII<sup>23</sup> y otro de la iglesia de San Felipe Neri de Oaxaca. En estos últimos se integró el nimbo crucífero, y de modo singular incluso está en la aureola de María (en la pintura datada del siglo XVII). En todos estos casos se exaltó la maternidad divina, el Hijo a su

<sup>19</sup> Cuadriello, “El obrador...”, p.116. Brenske, *op. cit.*, p.67, el autor aclaró que la Virgen viste un manto que recubre la cabeza, probablemente de origen sirio-palestino; la vestimenta complementaria está constituida de túnica de color azul (que se refiere a María en tanto madre humana), y el velo canónico de color púrpura (en tanto Madre de Dios).

<sup>20</sup> Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Segunda Parte, p.331. Cuadriello, “El obrador...”, p.118-119, en esta misma obra ver Paula Mues, “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, p.49, la autora señaló que de los iconos traídos en el siglo XVI, el único que permanece es el de Pátzcuaro. Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano*, introducción Antonio Rubial García, CNCA, Sello Bermejo, 1995, p.144-146.

<sup>21</sup> Agradezco a la Dra. Bargellini, la aclaración de que esta pintura de Juan Correa está ejecutada en un sólo lienzo. En un ensayo se remitió a la inscripción posterior del cuadro y señaló que Correa tuvo ante sí una de las copias del icono enviadas por Francisco de Borja, también puntualizó que es obvia la precisión de la copia del icono porque se distingue del tratamiento pictórico de san Lucas, ya que la Virgen fue pintada en un “estilo antiguo”, plano y lineal, ver “Originality and Invention in the Painting of New Spain, en Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, USA, Denver Art Museum, 2004, p.84.

<sup>22</sup> La pintura de Correa procede de la iglesia de la Profesa, Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Segunda Parte, p.331; Rogelio Ruiz Gomar, “La iglesia de la Profesa”, en *Monografías de Arte Sacro*, núm. 1, agosto 1978, p.8-9. Del mismo lugar, la de Páez, y la última citada, del Museo Nacional del Virreinato, Cuadriello, “El obrador...”, 118-126.

<sup>23</sup> Hajar, *op. cit.*, p.167 y 220, a esta representación se la conoce como Santa María la Mayor, Nuestra Señora de las Nieves o *Salus Populi Romani*.

vez se distingue por señalar con dos dedos de su mano derecha su doble naturaleza en franca correspondencia a la estrella que la Virgen ostenta en su hombro derecho – atributo de su nombre y de su pureza virginal, así como de la gracia que descendió sobre María.<sup>24</sup> Cabe adelantar que en la sevillana Virgen de la Antigua la relación de la Encarnación del Verbo en una mujer sin mancha se estableció con la rosa, en sustitución de la estrella, en ese aspecto respondió a la formulación y aceptación de un nuevo código establecido al parecer entre los siglos XI y XIII en el reino de Aragón y en Vizcaya, y más específicamente en el siglo XIV en Venecia.

Complementan este acento simbólico, la indicación del origen dual refrendado por la Madre a través de la configuración de los dedos de su mano derecha; mientras que con la izquierda, el Niño sostiene un libro ¿compendio de la Fe cristiana o las Actas de los concilios de Éfeso y Calcedonia en donde se asentaron oficialmente ambas creencias?, esta última convención con sus particularidades –pues en ocasiones se reprodujo un pergamino enrollado<sup>25</sup> como el original de Constantinopla- se encuentra ampliamente difundida entre los siglos XI al XIII, tanto en imaginería románica como en pinturas bizantinas y de la escuela sienesa relativas a la Maternidad Divina. En otros ejemplos escultóricos del siglo XIII, el Niño bendice e indica su origen dual, en la otra mano sostiene una esfera o un globo terráqueo, cito los casos sevillanos anteriores a la Antigua: la Virgen de los Reyes y la Virgen de la Sede.

Nuestra Señora de la Antigua y la de las Nieves en Santa María la Mayor constituyen un par de representaciones marianas prestigiadas de la capital cristiana de Occidente, que con ambas denominaciones e iconografía similar dieron pie a cultos particulares en la península ibérica, lugares de donde fueron trasladadas a Hispanoamérica para establecer la devoción a tan primitivas representaciones de la Madre del Hijo de Dios. Con la finalidad de conferirles un mayor empuje devocional la Iglesia recurrió a los “tesoros de gracia” y dispuso en algunos casos su colocación en el

---

<sup>24</sup> Trens, *op. cit.*, p.578-579. Grabar, *op. cit.*, p.125, la estrella colocada por encima de María (en la Natividad o la Epifanía) es símbolo de la presencia divina, como lo ha sido “el rayo de luz y la mano de Dios que bendice desde lo alto, o la paloma que desciende en la banda luminosa”. Brenske, *op. cit.*, p.67-68, la interpretación más generalizada es que simboliza la virginidad de la Madre de Dios; en el arte bizantino de los siglos IX al XIII, cuando son tres se las relaciona con la Trinidad.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.70, el rollo es símbolo de su erudición.



altar de indulgencia o del Perdón de ánimas del purgatorio, acompañadas de la concesión de gracias otorgadas en algunas iglesias de Roma a fin de extender o prolongar los beneficios espirituales y económicos de ellas emanados. Asunto sobre el que volveré más adelante.

Entre Nuestra Señora de la Antigua de Roma y la de Sevilla, ambas pintadas sobre un soporte mural, hay una distancia cronológica y de concepción iconográfica y formal. En relación a la de Sevilla ¿provino de la advocación de origen romano o se trata de una elaboración independiente? El primer planteamiento parte de la suposición de que irrumpió en la península ibérica a través de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, vía Lérida y Vizcaya, lo que dio pie a la recreación de un tipo de imagen sedente coronada, el Niño que indica su doble naturaleza y porta un libro, él en ocasiones con un ave y la Virgen porta un ramillete de flores, pero ante todo inspirada en dos de las añejas representaciones marianas de la capital católica representativas de la *Theotókos*, la Antigua y Santa María la Mayor. En el segundo supuesto, está particularizada porque la Virgen sostiene una rosa, atributo éste que conjuntamente con el ave caracterizan en este terreno a la de Sevilla; visto así y partiendo de la posible data que se ha dado a la hispalense, obra de mediados del siglo XIV, resulta más bien deudora parcial de la iconografía de la Virgen María y de la Antigua de la región vasca, en una fusión con modelos venecianos y florentinos.

Esta inicial revisión tiene como objetivo registrar otras imágenes con la misma advocación en el territorio peninsular y situar los signos iconográficos afines con la intención de apuntar a la formación de la iconografía de la advocación sevillana. De los ejemplos citados por Sánchez Pérez, anteriores a los de Sevilla se cuenta la imagen de la Antigua de Fullera (Lérida) datada antes del siglo VIII; otra es una escultura del siglo X o del XIII, cerca de Orduña (Vizcaya),<sup>26</sup> el retrato o “simulacro” que hubo en Guernica (Vizcaya) señalado como “uno de los más antiguos de la Península”; la imagen de Jaén

---

<sup>26</sup>José Augusto Sánchez Pérez, *El culto mariano en España. Tradiciones, leyendas y noticias relativas a algunas imágenes de la santísima Virgen*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Artes de Nebrija, 1943, (Biblioteca de Tradiciones Populares, 4), p. 46-48. Salvador Batalla Gardella, *Santuarios. Guía de turismo y peregrinación*, Madrid, EDICEL Centro Bíblico Católico, 2002, p.570, su autor la sitúa en el siglo XIII, su configuración es similar a la de Begoña.



colocada en la mezquita purificada, fue regalo del rey san Fernando al tomar la ciudad en 1246 ¿dos años antes de ser descubierta la imagen de Sevilla?.<sup>27</sup>

Otra representación en territorio vasco es la Virgen de Begoña (Bilbao) -patrona de Vizcaya- del siglo XIV.<sup>28</sup> Es una imagen escultórica de estilo románico, la Virgen entronizada sostiene una manzana en lugar de la flor que se afirmó tuvo



originalmente, en su regazo lleva al Niño Jesús quien bendice y alude a su doble naturaleza, con la mano izquierda muestra un texto escrito, en un sentido iconológico procedente del icono de Santa María la Mayor. Entre la de Begoña, la de Sevilla y Santa María la Mayor hay una línea ideológica, el objetivo es indicar la naturaleza divina y humana de Jesucristo, esta última a través del Misterio de la Encarnación del Verbo en una Virgen pura. Sobre este punto abundaré en los siguientes apartados. Sirva esta inicial enumeración para indicar la presencia previa, contemporánea o posterior al respecto del establecimiento del culto a imágenes diversas de la Virgen con la denominación de la Antigua en otras regiones de la

15. V. de Begoña. península Ibérica.  
Bilbao

### 1.1 Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla

Acerca de la historia particular de la devoción a Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, hay afirmaciones de los siglos XVII y XVIII que la vinculan al imperio romano y a la iglesia primitiva. Las narraciones previas -especialmente del siglo

<sup>27</sup> Sánchez Pérez, *op. cit.*, p.46-48, la de Valverde (Badajoz), Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), entre otras. Posterior es la de Granada, donación de los Reyes Católicos para la iglesia mayor. Luis Serrano Espinoza, *El templo parroquial de Santa Fe. Programas iconográficos del siglo XVIII de Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2001, p.89, n.26, también aclaró que hay otras representaciones españolas con la misma advocación, aunque con diferencias compositivas, plásticas y regionales.

<sup>28</sup> Sánchez Pérez, *op. cit.*, p.10. Batalla, *op. cit.*, p.569, en el año 1300 se fundó la villa de la puebla de Bilbao, el santuario es considerado como el primero de Vizcaya. Es una imagen sedente con el Niño, mide 93 cms., ella viste túnica con ceñidor y manto, “sostenía una flor en la mano derecha, pero se perdió, aunque actualmente la mano ha sido sustituida por otra que, vuelve a ofrecer una flor a los devotos. El Niño está en actitud de bendecir y sostiene en la mano izquierda el Libro de la Vida, abierto. La imagen aparecía coronada en su majestad, pero la original corona de madera fue cercenada y hoy luce una espléndida obra de orfebrería”. Otra imagen de la Antigua en esa región es la de Ondarroa (siglos XIV-XV).

XVI- la señalaron de la época de los godos, mucho antes de la llegada de los sarracenos quienes dominaron la vetusta ciudad a partir del año 711 y consagraron la iglesia en mezquita, para cumplir a cabalidad con tal sustitución quisieron borrar la imagen, al no conseguirlo, la taparon con otra pared ¿Habría sido copia de la Virgen de la Antigua de Roma o solamente había tomado el prestigiado nombre? Hasta donde llegó mi investigación, ninguno de los dos cuestionamientos se corroboró. La tradición más generalizada y aceptada ha señalado a la imagen como testimonio simbólico de la reconquista del rey santo, Fernando III de Castilla, quien recuperó para la hispanidad la ciudad en el año 1248: el muro cayó y dejó al descubierto la sagrada imagen, a la que le consagró un altar, previa purificación de la mezquita.<sup>29</sup>



16. V. de la Antigua.  
Sevilla

La pintura mural que ha llegado a nuestros días, aunque repintada, por sus elementos formales ha sido fechada por los especialistas como una obra de la segunda mitad del siglo XIV, posiblemente generada en un momento relevante de la población de Sevilla a raíz de su reconquista (1248-1369) pues en ella se alojó la Corte Real y se constituyó en el puerto marítimo hispano del mediterráneo. Ambos factores de tipo político-comercial integraron el marco en el que los anhelos espirituales encontraron su materialización en la creación de una serie de imágenes pictóricas marianas catalogadas en la historia del arte dentro del estilo gótico internacional.<sup>30</sup> Aunque esas pinturas llevan el sello formal del siglo XIV, hay un reconocimiento tradicional e histórico de que la devoción a esas advocaciones es anterior –posiblemente mediante otras

<sup>29</sup> Sánchez Pérez, *op. cit.*, p.48. Alberto Ariza, *Los dominicos en Colombia, Santafe de Bogotá*, Ediciones Antropos, 1992, t.I, p.625. Eutimio Reyes Manosalva, *Fe, mito y folclor de las romerías boyacenses*, Bogotá, Editorial ABC, 1987, p.90-91. Fernando III de Castilla y León (1217/1230-1252) previamente conquistó Córdoba en 1236 y Jaén en 1246, ver Adeline Rucquoi, *La historia medieval de la Península Ibérica*, primera edición en español, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000, p.196 y 384.

<sup>30</sup> Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, segunda edición, prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, p.21-22. Las otras imágenes sevillanas son la Virgen de Rocamador, de mediados del siglo XIV que se venera en la iglesia de San Lorenzo, la Virgen del Coral, segunda mitad del XIV en la iglesia de San Ildefonso (las cabezas de ángeles son agregados del siglo XVII); y la Virgen de los Remedios de la última década del XIV y primeros años de 1400, localizada en el trascoro de la Catedral, con policromía aplicada por Antón Pérez en 1548.

representaciones- tal es el caso de Nuestra Señora de la Antigua. De ella Valdivieso detalló: “La tradición sevillana atribuyó a esta obra una antigüedad que se remonta a la época visigótica y la hizo protagonista de muchos hechos milagrosos durante la ocupación musulmana de Sevilla.”<sup>31</sup>

No obstante el parteaguas de origen y estilo, es una pintura mural caracterizada por elementos de antigüedad, tradición, taumaturgia, que le dieron su lugar de imagen poderosa y símbolo de reconquista, que no es poco para comprender la justificación de expansión territorial de la elegida Iberia, mediante el desempeño de sus monarcas y pobladores en la extensión de la cristiandad. Esto es, el carácter mesiánico de la Monarquía española, su misión de defensora de la fe.<sup>32</sup> Estos antecedentes sumados a una particular devoción y prestigio renovados en el siglo XV la llevaron a ser invocada durante la conquista del territorio al otro lado del Atlántico, la prolongación devota se debió a eclesiásticos y a civiles mediante la protección monárquica quienes incentivaron el establecimiento de su culto.

Pero, ¿de quién y de cuándo procede la información de que la pintura se remonta a la época romana y a la iglesia primitiva, anterior a la presencia visigoda? La revisión histórica de esta imagen de gran devoción andaluza, española e hispanoamericana quedaría incompleta sin la ponderación del contenido de la *Historia de Nuestra Señora de la Antigua, venerada en la Sancta Metropolitana, y patriarcal Iglesia de Sevilla*, escrita por el jesuita Antonio de Solís, Sevilla (1739).<sup>33</sup> Este impreso tuvo una amplia circulación en Hispanoamérica, aunque en la actualidad es poco conocida.

---

<sup>31</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.22. Nelly Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua” en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986, p.300, nota 5. Serrano, *op. cit.*, p.87.

<sup>32</sup> Rucquoi, *op. cit.*, p.363.

<sup>33</sup> Solís, *op. cit.*, datos registrados en la portada.

Cabe abundar que al letrado clérigo se debieron 13 publicaciones, entre las que se incluye la citada, las otras versan sobre el fundador de la Compañía y de otros miembros distinguidos de la misma. Acerca de la Virgen María escribió además *Sábado Mariano* y *Mes Mariano*.<sup>34</sup> En la obra que

me ocupa, el autor se dio a la tarea de escribir la historia de la imagen inspirado y respaldado por la autoridad del capellán de la Virgen –san Ildefonso de Toledo– así como en las descripciones de varios autores de los siglos XVI y XVII. En ella se perciben cuatro objetivos esenciales: retomar y fundamentar un origen romano de la imagen sagrada; reivindicar su culto



17. Portada (1739). 18. Antonio de Solís S.J.

continuado e incentivado por los monarcas españoles; legitimar una larga historia de favores a sus diversos devotos y, construir la crónica del desempeño de esta imagen conquistadora en Hispanoamérica. Elementos esenciales que fueron de la mano en la consolidación de una identidad local, regional y de política-religiosa de la Monarquía española, a través de la participación paradigmática del territorio andaluz representado por una de las más antiguas configuraciones plásticas de la Madre de Dios.

El por qué de su obra, no está desligado de lo anterior, aunque no fue sólo una memoria en torno a la vetusta imagen pictórica, hay una fuerte dosis de anclaje de Sevilla y sus pobladores a la cultura romana cristiana; también indirectamente se marcó la necesidad de re-incentivar el culto, no precisamente apagado sino de menor repercusión social y política. Ante esta situación, Solís debió aprovechar que el arzobispo de Sevilla, Luis de Salcedo y Azcona, eligiera la capilla de la Antigua para su entierro,<sup>35</sup> pues a su devoción y munificente patronazgo se debió una parte del

<sup>34</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*, entre 1713 y 1754 se publicaron sus obras, la previa a la *Historia de la Antigua* fue impresa en 1734; el jesuita fue maestro en el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, después pasó a la Casa Profesa como “resolutor de casos morales” y fue Rector del Colegio de los Irlandeses, murió de 84 años en 1764.

<sup>35</sup> Juan Martínez Alcalde, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1997, p.40, citó una pintura de la Virgen de la Antigua en la capilla del mismo nombre, que junto a otras tres en

programa decorativo destinado a exaltar el origen, antigüedad, traslado y favores de la imagen sevillana. Domingo Martínez<sup>36</sup> plasmó estos temas en los lienzos pintados entre 1734 y 1738 conforme a la historia tradicional, aceptada y difundida por el Cabildo.

En este marco de acciones, no es casual que un año después se publicara la obra de Solís, quien la dedicó al mencionado prelado y mediante cuyo contenido exhortó al cabildo a enmendar su opinión sobre la procedencia de la imagen sagrada. Con una dosis de adulación se refirió al devoto arzobispo: “la devoción opulentísima o devotísima opulencia de nuestro Reinante Pontífice el piadosísimo, y excelentísimo SENOR DON LUIS DE SALCEDO Y AZCONA”, para redondear su lisonja citó unos versos acerca de la obra de renovación, adorno y hermosura en la capilla debida al prelado:

“La que aquí ves Capilla Sacrosanta,  
Que a los primores, que le añade el arte,  
Gloriosamente ufana se levanta  
A ser con ellos ya de el Cielo parte:  
De el Moro la eximió la Espada santa  
De el Tercero Fernando, ilustre Marte  
A un Hurtado (su Alcides) la estructura  
Debe, y a un Luis (su César) la hermosura.”<sup>37</sup>

Por su parte, el impresor Manuel de la Puerta brindó una dedicatoria al arzobispo de México Juan Antonio Vizarrón, virrey y capitán general de la Nueva España, con fecha 13 de junio de 1739. En ella expuso la honra que le mereció el haberse hecho la impresión en su oficina y aclaró que mandó imprimir unos ejemplares a su costa, acción que respondió a tres razones:

---

el mismo recinto son de la autoría de Domingo Martínez y de Andrés Rubira, uno de sus colaboradores; preciso que uno de los lienzos se encuentra en la sacristía de la capilla, otro en la capilla con el tema del traslado de la imagen en 1578 y que fue renovada o restaurada después del incendio de 1889. De acuerdo a la descripción de Solís, f.301-307, en las cuatro pinturas se plasmaron: el descubrimiento de la pared de la mezquita en donde la imagen se traslucía no obstante el recubrimiento de ladrillo pues de ella manaban resplandores que hicieron huir a los agarenos; en la mezquita mayor el “Milagro, que aterró a los agarenos, y llevó de consuelo a los cautivos cristianos”, el muro cayó y dejó ver la efigie “arrojando rayos de su rostro”; la visita de san Fernando a la imagen, y el traslado de 1578.

<sup>36</sup>Serrano, *op. cit.*, p.87, también registró los temas representados. Solís, *op. cit.*, f.230-231, respecto del tema del rescate de cautivos y agradecimiento de favores, el jesuita apoyado en la *Historia del origen de Sevilla* (manuscrito de 1530) del bachiller Luis de Peraza, describió: “En torno de esta Santa capilla hay muchos cirios gruesos, muchos grillos, y cadenas de cautivos, muchas naos, y galeras: todo lo que es allí enviado, a causa de los muchos milagros, que a devoción de esta Santa Imagen de la ANTIGUA, por diversas partes del mundo han acontecido, y cada día acontecen.”

<sup>37</sup> *Ibid.*, f.290-292.

“remito a las vastas Regiones de la América Septentrional, bajo la protección de V. Exc. impelido de tres grandes motivos, que tuve muy presentes, cuando el Autor [Solís] me concedió [su permiso] elaboré algunos Ejemplares al Tórculo de mi cuenta. Fue el primero, tratarse de una Imagen, venerada en esta Santa Iglesia, que se honra de haber tenido nobilísima, y principal parte de su Venerable, e Ilustrísimo Cabildo a V. Exc. con las dos decorosas inspecciones de canónigo y Arcediano de Sevilla: ocasión de aquella conocida devoción, que V. Exc. tuvo a la Santísima Virgen en esta Santa Imagen. Fue el segundo, labor continua V. Exc. esta religiosa piedad en el trono, y majestad de esta Santa Iglesia: y el tercero, haberme informado por la presente historia de la devoción que la profesaban los héroes conquistadores de ese imperio, los templos que a su honor edificaron, y los milagros que a correspondencia del obsequio obró en la Nueva España y en ella en México la Gran Madre con la copia de Nuestra Señora de la Antigua, los que me presumo continuados; y si interrumpidos, a causa de haberse enviado [¿enfriado?] la devoción: espero se renueve con la lección de esta Historia que consagro a V. Exc.”<sup>38</sup>

La dedicatoria referida es un reclamo a tan poderoso prelado y virrey en un momento crucial del culto mariano en la Nueva España, ante la proclamación de la Virgen de Guadalupe como patrona de la capital virreinal y después de toda su jurisdicción. ¿En dónde quedaba el culto a tan importante imagen de la Madre de Dios en su advocación de la Antigua? Mediante el gaditano Vizarrón y Eguiarreta, y con esa Historia había muchas razones para re-incentivarlo o ampliar su devoción, toda vez que había dado muestras singulares de su devoción a la Virgen de la Antigua y que al momento de su designación como arzobispo de México, era miembro distinguido del Cabildo: Arcediano titular de la Patriarcal y Metropolitana de Sevilla.<sup>39</sup>

La presencia de los ejemplares del impreso junto a las copias pictóricas de la imagen en América Latina son elementos ponderables sobre la trascendencia de esa devoción fortalecida desde la arquidiócesis hispalense. A través de esos dos vehículos se cumplía a cabalidad el objetivo de hacer uso de las representaciones visuales y la

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, dedicatoria sin folio, se encuentra en seguida de la portada; a la Dra. Sigaut debo la sugerencia entre corchetes: sobre el haberse enfriado la devoción. Para fluidez en la lectura he corregido la ortografía de todos los textos citados de esta obra impresa, excepto los correspondientes al género de poesía.

<sup>39</sup> Francisco Sosa, *El episcopado mexicano*, Médico, editorial Jus, 1962, p.172 y 176, era también sumiller de cortina del rey (asistente en la capilla para correr la cortina de la tribuna y bendecir la mesa real en ausencia del capellán, Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*); ocupó el cargo de virrey a partir del 18 de marzo de 1734 al 17 de agosto de 1740 cuando tomó el mando su sucesor. Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, segunda edición, México, Editorial Porrúa, 1973, p.356; *Diccionario Porrúa, Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1964, p.1575; Oscar Mazín Gómez (dirección), *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-CONDUMEX, 1999, vol.II, p.1066.



palabra escrita, a modo de lecciones para educar a los ignorantes. El sustrato gregoriano y tradicional del uso de la imagen, llevó a Solís a expresar: la pintura sirve para enseñar a los “idiotas”, pues la antiquísima imagen de la Antigua no es sólo del tiempo de los romanos sino de la Iglesia Primitiva cuando “el pincel suplía la voz, o libro, que enseñaba.”<sup>40</sup>



19. V. de la Antigua (1739)

Hizo gala de su erudición y se amparó en reconocidos autores. Escribió un largo texto con tintes teológicos e históricos, acerca del principio y culto a las sagradas imágenes, con atención específica a la Virgen de la Antigua. De esa iniciativa indicó sus directrices en el siguiente párrafo:

“Yo por la historia puedo asegurar, que a la devoción, y culto de la más Venerable de Nuestra Señora de la Antigua, Sagrado Argumento de mi Pluma, es bien se atribuyan las felices conquistas desde las Canarias hasta lo más distante de la América. Ahora yo suplico a su Original, la gran Madre del Verbo, la Inmaculada Virgen María, postrado ante las Aras de esta su Antiquísima Copia, me conceda, lo que para sí le suplicaba su devotísimo Capellán San Ildefonso, esto es, que lo que escribiere, no solo sea verdadero, como lo piden los reyes de la Historia; sino también digno por el estilo de la Majestad del asunto.”<sup>41</sup>

El jesuita humillado ante el preciado retrato expuso su anhelo de imitar al arzobispo de Toledo –fuente teológica ampliamente aceptada- al escribir una historia fidedigna para reivindicar el título de conquistadora hasta el otro lado del Atlántico, en consideración a la iconografía representativa del Misterio de la Encarnación y del indisoluble signo de su concepción sin mancha, así como al irrefutable origen anciano, romano y posiblemente divino de esa imagen pictórica mural. Sobre este punto Solís afirmó que no era el ingenio humano el “inventor de las santas Imágenes, que *ab aeterno* produjo una consubstancial Imagen de sí mismo en el Verbo, que engendra eternamente”, por ello el retrato de Adán a semejanza suya “no es la figura corporal, que no la tiene, sino en lo

<sup>40</sup> Solís, *op. cit.*, f.68.

<sup>41</sup> *Ibid.*, f. 32.

Espiritual, e Intelectivo”.<sup>42</sup> Esto es, concebidas en idea o creación intelectual por el Padre Eterno, por voluntad, como la pintura mural de la Antigua.

También dedicó unas páginas para equiparar a Sevilla con las beneficiadas capitales de la iglesia ortodoxa y católica, por ello no cejó en acudir a los textos del siglo VI para aseverar:

“nuestros mayores llamaron a Sevilla, como a Roma y a Constantinopla Ciudad de la Virgen María lo que afirma Luis de Peraza en su Historia Manuscrita: conforme a cuyo santísimo Epíteto les cantaron en lo antiguo estos versecillos Sevilla Noble, y Leal Llamada Ciudad de vos, Virgen os canta a una voz Sin pecado original”.<sup>43</sup>

El autor remarcó los méritos de los españoles y su elección providencial, ya que por sus valores la Divina Sabiduría los eligió para difundir la religión Católica hasta los fines de la tierra, por lo que asentó enfáticamente: “Tanto ha sido el cuidado, que la Religiosa España siempre ha puesto en el Culto, y veneración de las sagradas Imágenes. La que ha debido a la Bondad Divina, y debe contar entre sus mayores beneficios, correspondiente paga de su culto, jamás haber sido tocada, como observó el erudito Mendoza, desde el principio de la Iglesia hasta ahora, no digo grave, mas ni levemente, de error, o herejía acerca de las imágenes.”<sup>44</sup> Esta constante tuvo como hilo conductor a Nuestra Señora de la Antigua, la más vetusta de las representaciones en el más poblado sitio, aspectos de los que largamente expuso:

“el Templo Máximo, la Iglesia Mayor de esta Ciudad es el lugar, que eligió para Altar de su veneración, asilo de nuestros infortunios, y perenne Fuente de favores en su Milagrosísima Imagen de la Antigua. Porque como paraje el más público como parte de esta gran Población la más frecuentada de naturales, y extraños, era el más a propósito para residencia continua de esta Universal

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, f. 4, tal y como “contribuyen en apoyo a esta verdad las Sagradas Letras, las tradiciones Apostólicas, el uniforme consentimiento de los Santos Padres, y Concilios, y la universal costumbre de los tiempos, que admitiendo su uso, lo ha reputado siempre por mas Divino, que humano beneficio”.

<sup>43</sup> *Ibid.*, f.38-39. *Enciclopedia...Espasa Calpe*, a Peraza, poeta e historiador del siglo XVI se debieron varios escritos hechos entre 1535 e inmediatos siguientes, uno de ellos llamado *Antiquísimo origen de la ciudad de Sevilla, su fundación por Hércules Tebano y posesión de Reyes que la habitaron hasta los moros*, y otro que está extraviado, sobre la *Fundación y milagros de la Santa capilla de la Antigua*. Cfr. otra nota sobre Peraza citada más adelante.

<sup>44</sup> Solís, *op. cit.*, f. 31-32, no sé a cual de los Mendoza se refirió, aunque después citó a Pedro González de Mendoza (cardenal y escritor español, Hijo del marqués de Santillana, y arzobispo de Sevilla). Otro fue Fernando Mendoza, jesuita y escritor del siglo XVII, originario de Valladolid, profesor de escolástica en Sevilla, *Enciclopedia...Espasa Calpe*.



Benefactora. Si, que entre las inestimables Reliquias que contribuyen gran celebridad, veneración, y reverencia a la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, es especialísima la de esta Santa Imagen: *por su representación, amable objeto de la voluntad*: por su *origen*, digna de atenderle con el mayor respeto: por su *duración*, milagro irrefragable de la Omnipotencia: por su *Estatura*, Traje y Aspecto, bello paradigma, o ejemplar a formar imágenes de Nuestra Señora: por su *culto y veneración*, noble argumento de la piedad Española: por sus *milagros*, indubitable prueba de nuestro acierto en su veneración; y por el *Nombre* lleno de significativa energía, *ilustre monumento de los ancianos siglos* (y por ventura única memoria de ellos) y de aquellos primitivos héroes, que nos trasladaron de la supersticiosa, y vanísima adoración de los Ídolos al merecido, y provechoso culto de las Sagradas Imágenes.”<sup>45</sup>

La referida enumeración cualitativa, marcada en cursivas, constituyó la suma fundamental que derivó en su nombre, pero faltaba cerrar con broche de oro sus argumentos sobre la supremacía de ésta sobre muchas otras que Sevilla se preciaba de tener. Los historiadores y poetas ya habían registrado el por qué de su denominación y el hecho de haber sido hallada por el santo monarca a partir de una Revelación divina, que describe:

“esta maravillosa Efigie es la primera (no introducida como otras del Invicto Monarca San Fernando) sino *hallada de él mismo* en Sevilla, y conservado en ella aquel tiempo, que la mísera Ciudad gimió debajo del infame Agareno yugo. Pero no se le dio este título de Antigua entonces para distinguirla de las modernamente traídas, porque se halla, que el Cielo se la dio a conocer debajo de este Apellido al Rey Santo, aun antes, que sus triunfadores Estandartes ondeasen dentro de Sevilla”.<sup>46</sup>

La revelación tuvo lugar en lo más álgido de la batalla cuando el Rey Fernando llegó a desconfiar de la victoria e imploró a la Virgen María en su venerada advocación de los Reyes (de la Catedral de Sevilla): “oyó oráculos de sus Virginales labios estas voces: *EN MI IMAGEN DE LA ANTIGUA TIENES CONTINUA INTERCESORA. PROSIGUE, QUE TU VENCERÁS*”.<sup>47</sup> El autor aclaró que los poetas escribieron: “Prosigue, que a su ruego, te hará triunfar mi antigua imagen luego”.<sup>48</sup> En seguida expuso que se entendía que los nuevos conquistadores no le impusieron el nombre, sino que este “gran

<sup>45</sup> Solís, *op. cit.*, f. 39-40.

<sup>46</sup> *Ibid.*, f.41.

<sup>47</sup> *Ibid.*, f.41, anotó que la información la tomó de “Gudiel comp. De los Gyrones C.II Historia de Sevilla de Espinosa y otros muchos”. Jerónimo Gudiel nació en Sevilla y murió en 1582, su obra *Compendio de algunas historias de España*, en donde dio relación de la familia de los Girones y otras, la dedicó al duque de Osuna y fue impresa en Alcalá, en 1577. El otro autor quizá haya sido el dominico Juan Espinosa a quien se debió un manuscrito *Historia de San Pablo de Sevilla*; además cuando en 1579 se trasladó el cuerpo de san Fernando, él fue el predicador, *Enciclopedia...Espasa Calpe*.

<sup>48</sup> Solís, *op. cit.*, f.42.

simulacro de la Virgen Madre” lo tenía desde el dominio árabe, por ello en la manifestaciones acentuó, que “por sí mismo, y como de la mano nos lleva a descubrir su Venerable Antigüedad”. El corolario es la explicación de lo que significa la palabra Antigua, esto es “lo anciano, lo viejo, o lo que es antes de toda edad [Esta imagen] en virtud, y fuerza de su significado, es por excelencia de la Antigua, la Anciana, o la que es antes de todas las edades, que puedan los Escritores darla, y tiene su principio allá en lo primitivo de la Iglesia”.<sup>49</sup> Postura que reiteró, más adelante, en relación al aspecto formal de la pintura.

A través de las sentencias a modo de revelación se indicó la antigüedad del nombre, del culto, y el re-establecimiento del mismo porque la imagen por sí sola no podía ser mediadora.<sup>50</sup> Con la finalidad de reforzar esta idea, recurrió a lo escrito por el padre Francisco Ortiz respecto del valor del culto y la intercesión, quien dijo: “la efigie Sola, y separada del Prototipo, no puede ser intercesora, ni rogar, por ser cosa inanimada, muerta, y sin alma”.<sup>51</sup> Además, el especial culto que se le rendía desde “antes de la cautividad de el Reino” estaba vinculado a su carácter de “Retrato de la Celestial Reina, sumamente venerada, y manteniendo de la Omnipotencia con visibles milagros [...] por su exhibición misma pedía, sin otra locución, restituirse a su primitivo antiguo Culto, y estaba como clamando continuamente al cielo por el exterminio de los

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, f.42-43. José María Marroqui, *La Ciudad de México*, segunda edición facsimilar, 1969, t. III, p.416, expuso la versión de que se denomina -de la Antigua- porque “corre la piadosa tradición de que una de las imágenes de María santísima, que pintó San Lucas, se conserva en la catedral de Sevilla, y se venera con el nombre de la *Antigua*, nombre que en verdad merece, si es cierto el origen que se le atribuye. De esta imagen es fidelísima copia, según también se dice, la que con el mismo nombre se venera en la catedral de México.”

<sup>50</sup> Solís, *op. cit.*, f.43-44, Solís explicó: “Yo ahora de este Nombre, y su derivación vengo a entender la genuina interpretación de el referido Oráculo. Él supone que la Augusta, sacrosanta Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, es capaz de interceder ante el Divino acatamiento, a favor del Conquistador Monarca; pues afirma, que es su continua Intercesora, en fuerza de cuyos ruegos vencerá: y siendo en sí, no más que una mera representación, o copia de la Reina del Cielo, inánime, y sin inteligencia, y voluntad, carece de aquellas potencias, y sus actos, que para la intercesión, y mérito de ella son forzosos.”

<sup>51</sup> *Ibid.*, f.44. *Enciclopedia...Espasa Calpe*, el padre Ortiz también sevillano, vivió en el siglo XVII, fue rector del Colegio de San Gregorio Magno y escribió un par de obras relativas a la Virgen de la Antigua: *Discurso historial en que se trata de la antigüedad, veneración continuada y milagros esclarecidos de la Santísima y celestial imagen de Nuestra Señora de la Antigua que está en la capilla de su advocación en la Santa Iglesia de Sevilla*, y, *Tratado de la fundación y milagros de la Santísima Imagen de la Antigua*, la primera tuvo aprobación de la censura en 1683, pero ninguna de las dos se publicó, al parecer por opinión contraria del Cabildo.

Moros Iconoclastas impiísimos: y por la restauración al Cristiano Culto de esta Ciudad, y Templo, que tanto la había reverenciado en las precedentes edades”.<sup>52</sup>

Para redondear la comprobación de los conceptos: origen, antigüedad, culto e intercesión en torno a la “Venerable Imagen pintada en la pared”, Solís escribió: “Por estos fundamentos creemos que la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, se dice con grande propiedad (sin recurrir a los ruegos de su santísimo original) era delante de Dios continua intercesora a favor del santo Monarca.”<sup>53</sup>

La presentación de estos argumentos tuvo una razón más, refutar las opiniones de quienes afirmaron que la pintura fue hecha en la época de los musulmanes, para ello se apoyó en los escritos de “dos grandes autores” del siglo XVII: Guillermo Gumpfenberg y Daniel Papebroch; del primero señaló que en su *Atlante mariano* expuso doce centurias de imágenes milagrosas, entre ellas la de la Antigua que ocupa el número 381, mientras que el segundo celebró “la fama a esta bella efigie de María Señora Nuestra, [la que] es más antigua que los Moros, sus capitales enemigos, es anterior a ellos, es del tiempo de los Godos”.<sup>54</sup>

Sin embargo, su primer afirmación y fundamento es que la imagen no pudo copiarse por algún piadoso cristiano durante la dominación árabe en España porque en ese tiempo no se pintaban imágenes en las paredes de los templos, dados los acuerdos del Concilio Iliberitano celebrado en los primeros años del siglo IV, y que fue “de suma autoridad entre nos, y principalmente entre los Béticos, o Andaluces, como congregado en esta Provincia [...] había no mucho antes prohibido esta especie de Imágenes en los Templos.”<sup>55</sup> La segunda aseveración, es que tampoco se pintó en el templo máximo de

---

<sup>52</sup> Solís, *op. cit.*, f. 45.

<sup>53</sup> *Ibid.*, f.46.

<sup>54</sup> *Ibid.*, f.48-49, escrito Papebroquio y Gumperberg. Papebroch o Papebroeck fue un jesuita belga (1628-1714) colaborador de Bolando en las *Acta Sanctorum*; fue acusado de algunos errores en esa obra, *Enciclopedia...Espasa Calpe*. El *Atlas marianus...*, de W. Gumpfenberg fue publicado en Ingolstadt (1659), ilustrado con grabados, se trata de un compendio de imágenes de la Virgen, Freedberg, *op. cit.*, p.142-146 y 492. Jaime Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México, SRE-UNAM-CONACULTA, 1994, p.260, acerca de la obra intitulada *Atlante Mariano*, Cuadriello citó como autor al jesuita peruano Juan de Alloza (Madrid, 1654), también apoyado en Cabrera y Quintero señaló a otros autores jesuitas, entre ellos a Gumpfenberg.

<sup>55</sup> Solís, *op. cit.*, f.49. Iliberis o Elvira fue una ciudad prerromana asentada cerca de lo que hoy es Granada, la reunión conciliar se llevó a cabo hacia el año 300, Rucquoi, *op. cit.*, p.22; para otros autores,

Sevilla en la época de los visigodos porque hubiera sido una violación a la ley. Ante ambos contextos, argumentó contundentemente: “la nuestra, pintada de romanos en el lienzo de la pared del Templo [sustentada en] los Cánones sagrados, la historia Eclesiástica de España, las costumbres de la Iglesia, el uso de los tiempos, los escritores escolásticos, y los Autores de las cosas de nuestra Patria, a todo lo cual favorece la Pintura misma de la sacrosanta Imagen.”<sup>56</sup>

Con la finalidad de exponer más pruebas acerca del origen romano de la pintura, de nueva cuenta acudió a resaltar la preferencia divina sobre el territorio ibérico como el repositorio de una de las más antiguas imágenes sagradas, y a parangonar Sevilla con Roma en calidad de ciudad de la Virgen. En el “Capítulo Sexto Pruébese ser de los primitivos siglos de la Iglesia Nuestra Señora de la Antigua”, acudió a los siguientes escritores, el Annalista quien dijo de la pintura: “su formación [es] al uso de la primitiva Iglesia”; Rodrigo planteó que “a su parecer es pintura de romanos”; el culto Farfán opinó “no hay tradición, que alcance su Origen, aunque la común llega a la edad en que dominaban los Romanos”.<sup>57</sup> El dictamen de Solís se basó en los autores invocados y



20. V. de la Antigua.  
Sevilla

en esa línea redondeó su afirmación sobre el origen romano: “porque la corpulencia, Semejanza, Ropaje, y otras circunstancias, que la adornan desde lo Primitivo, concurren a apoyar, no sólo, que es obra de Romanos (lo que ya es preciso admitir) sino de los Apóstoles, o de sus inmediatos discípulos. Cuanto a la Corpulencia, y

---

se celebró después de la persecución de Dioclesiano y Maximiano, entre los años 306-307, *Enciclopedia...Espasa Calpe*. James P.R., Lyell, *La ilustración del libro antiguo*, edición prólogo y notas de Julián Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos, p.348-351, debido a lo polémico de los decretos de este Concilio, Felipe II quien los apoyaba, solicitó a don Fernando de Mendoza que escribiera una defensa, ésta fue impresa por Tomás Junta, en Madrid (1594).

<sup>56</sup> Solís, *op. cit.*, f.61-62. Detalles de la imagen en la ficha de catálogo.

<sup>57</sup> Acerca de los autores en que se apoyó, mencionó a Fernando de la Torre Farfán. Rodrigo Caro fue poeta y arqueólogo del siglo XVII, vecindado en Sevilla, famoso por su colección de monedas griegas, púnicas y romanas, por algunos de sus escritos como *Ruinas de Itálica* y *Antigüedades y principio de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla...*(1634), *Enciclopedia...Espasa Calpe*.

Estatura, ella es mayor, que el natural uso de la Primitiva Iglesia, con que significaban (dice Zúñiga) lo superior a lo humano”.<sup>58</sup>

Sustentó su opinión en el elemento formal más distintivo del prototipo de Nuestra Señora de la Antigua, la figura monumental, muestra de su calidad de ser humano superior. Por ello reiteró: “Siendo la Santísima Virgen entre los Cristianos la Persona Humana más elevada por su mérito, y dignidad, de donde tomó su origen aquel como proloquio de los Santos Padres; esto es: sobre MARÍA sólo Dios, e inferior a MARÍA todo lo que no es Dios [...] Usaron representar los primeros Maestros de la Religión con tal Estatura, que por su grandeza, mayor que el natural, significase a aquellos primitivos Cristianos.”<sup>59</sup> Recalcó el gran valor de la forma o continente como el medio plástico de expresión de una verdad, con la finalidad de darla a conocer. La imagen así, representaba un modo de educación usado en la Iglesia Primitiva, cuando el pincel enseñaba lo que la voz o el libro.

Las refutaciones de Solís persiguieron el objetivo de mostrar que la pintura mural de Nuestra Señora de la Antigua era tan añeja como la que se atribuía al pincel del evangelista –Santa María Mayor- y como ésta también la de Sevilla era un retrato de la Madre de Dios, originaria de la época de la iglesia primitiva y concebida a la manera occidental latina, por lo tanto de una antigüedad indiscutible por sobre otras existentes en la catedral de Sevilla y en el territorio de la monarquía española. Sin embargo, su cometido no presentó más sólidos argumentos y tampoco deslindó los elementos formales e iconográficos más evidentes que remiten a esta pintura a otra temporalidad, posterior al icono de Constantinopla (siglo IV, V o VI), del que se copió el de Santa María la Mayor (siglo IV, VI u VIII). Tampoco logró otro de sus cometidos, que el Cabildo modificara su postura sobre el origen de la imagen.

---

<sup>58</sup> Solís, *op. cit.*, f.66, más adelante citó a Diego de Zúñiga ¿Ortiz de Zúñiga? (1633-1680) procedente de muy noble familia, joven erudito, autor de un manuscrito sobre Sevilla antigua y de una Historia de Sevilla desde Fernando III hasta su beatificación (1246-1671). Hubo otro autor del mismo apellido, con el nombre de Juan, arzobispo de Sevilla (muerto en 1504), autor de *Historia de los reyes godos y de las órdenes militares*, *Enciclopedia...Espasa Calpe*.

<sup>59</sup> Solís, *op. cit.*, f.67-68, afirmación que sumó a “las dos lumbres” de España -los santos doctores Leandro e Isidoro- quienes fueron de linaje romano y no de origen godo. Aseveraciones que también tuvieron que ver con el propósito de Solís de confirmar el origen de España, con un sustrato romano.

La percepción visual expuesta por Solís, no hace sino corroborar el éxito de la forma y el contenido de esta singular imagen mariana, y parte efectivamente de toda una concepción tradicional, antigua -gregoriana- (finales del siglo VI) y de su continuidad en la época medieval, en la que el papel pedagógico de las configuraciones cristianas significó “la escritura de los iletrados”.<sup>60</sup> La respuesta visual de Nuestra Señora de la Antigua, la *Theotókos*, es evidente, pero también es ambigua, pues tiene otras significaciones intrínsecas al amparo de dos grandes misterios de fe: la encarnación y la redención en las unidades de María y el divino Hijo.

Cabe reiterar que las obras del jesuita Ortiz (s. XVII) no se publicaron; se ha planteado la posible oposición del Cabildo. De acuerdo a lo invocado por Solís se conjetura que la afirmación de que la imagen era de tanta antigüedad, fue un parteaguas respecto de la versión que tradicionalmente se conocía hasta entonces y aceptada por los distintos arzobispos y cabildos. Por ello el autor citado juzgó necesario exhortar a los canónigos de la catedral hispalense sobre este punto, pues ellos son el “capellán perpetuo de Nuestra señora de la Antigua”, porque esta pintura es de “los primeros [tiempos] de la Iglesia: y debería a nuestro limitado dictamen, Comunidad, que tanto atiende a conservar lo Antiguo, no permitir, se hablare de otro origen, fuera del que le hemos sólidamente dado”.<sup>61</sup> Todavía fue más lejos con el señalamiento de que la pintura “no es obra de humanas manos”, y que correspondía a la época de San Pío o de Gerundio, primer prelado de Sevilla.<sup>62</sup> Postura ésta que sin duda tuvo repercusión en otros muchos escritores y poetas que dedicaron su talento a resaltar la antigüedad de la imagen sevillana, tal como Francisco de Quevedo (primera mitad del siglo XVII) cuando alabó a María y a su concepción sin mancha:

“Y aunque me miráis tan niña  
Soy más Antigua que el tiempo”.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Grabar, *op. cit.*, p.167.

<sup>61</sup> Solís, *op. cit.*, f.65, 69 y 70, “y este es el verdadero, y válido motivo de apellidar a esta sagrada Imagen con el anciano y Venerable título de la Antigua, sin ser necesario se haga de ella cotejo con otra, que hay en la misma Catedral Iglesia de Sevilla, intitulada Nuestra Señora del Pilar”, cuya devoción fue introducida por los aragoneses que llegaron a la conquista.

<sup>62</sup> *Ibid.*, f.86-97, después del primer templo dedicado a Nuestra Señora en Zaragoza, se afirmó que el obispo de Sevilla dedicó tiempo y oratorio a la majestad de la Virgen en el año 38.

<sup>63</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.35.

Evidencia el poeta una corriente de interpretación sobre la creación apartada, intelectual de María por el Dios Padre.

No obstante la postura de los jesuitas Ortiz y Solís por remontar la célebre imagen a la época romana y a la iglesia primitiva, y por otra parte su tradicional origen visigótico, lo prevaleciente y su constante ha sido el reconocimiento de su nexo con la realeza gobernante a partir del siglo XIII que más tarde constituyó parte medular de la Monarquía española. De modo tal que Solís, en el capítulo destinado a señalar a los devotos de la Virgen de la Antigua en todas las edades, acotó que especialmente trataría de los “reyes y personas reales”. Así comenzó con el protagonista de la reconquista de Sevilla, el santo monarca Fernando III de Castilla y León, a quien denominó como promotor seglar. La empresa de conquista militar o de milicia encargada de obtener territorios musulmanes y gentiles para cristianizarlos tuvo como hilo conductor el culto a tan célebre imagen, de acuerdo a las investigaciones de Solís, la devoción de los sucesores de esos primeros conquistadores se plasmó en la antigua Iglesia, en el primer lugar que ocupó en la capilla de San Pedro, que fue “entierro de muchos Ricos-hombres, y Caballeros de los primeros Conquistadores y en particular del almirante Don Ruy López de Mendoza” y entre los prebendados, el deán don Pedro Manuel fue su benefactor en el año de 1393.<sup>64</sup>

Este precedente fue impulsado en otra etapa por el rey Fernando I de Aragón (n.1390/1412-1416), también conocido como el infante Fernando de Antequera (por su victoria contra los musulmanes),<sup>65</sup> quien mostró una gran devoción a la imagen. La visitó en 1410, se llevó una copia a su Villa de Medina del Campo (Valladolid) y la colocó en un templo consagrado en su honor. La acción más distintiva emprendida por el joven rey de Aragón, en torno a esta advocación, fue que organizó un Instituto militar llamado “la Orden y Caballería de NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA”, que tuvo por divisa una significativa conjunción de elementos relativos a la triunfal empresa cristiana, en Sevilla:

---

<sup>64</sup> Solís, *op. cit.*, f.142 y 163-164, también fue muy devoto el arzobispo Juan de Cervantes (muerto en 1453).

<sup>65</sup> Rucquoi, *op. cit.*, p.217, 385 y 387.

“un collar de oro, de que pendía una medalla en forma de Jarra de Azucenas, Armas de nuestra Santa Iglesia, y grabada en ella la Efigie de NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, y a sus pies la figura de un Grifo, símbolo de los Moros, a cuyo vencimiento se dedicaba por instituto de esta Militar Religión, en cuyo Estandarte Campeaba también la Imagen de la Antigua, en significación de que esta prodigiosa Palas era la que daba todo el aliento a sus Armas, y a quien debían sus Caballeros reconocer las Victorias. Introdujo después el Infante (ya rey) esta Orden Militar en Aragón, y admitió en él gran número de Caballeros; pero duró, no mucho; porque el Infante vivió poco, y su Hijo heredero Don Alonso [V] el Magnánimo, ocupado en las guerras de Nápoles, no reclutó con nueva Nobleza la que perecía en la Campaña”.<sup>66</sup>

Mediante la “revelación” a san Fernando y la mencionada organización militar por Fernando I de Aragón, el reconocimiento y culto a la venerada imagen de la Antigua se concretó en el ámbito político, en cuya protección se cobijaron las conquistas espirituales y territoriales. En una intención similar a la usada en la esfera política en la Roma cristiana del siglo VI, que Belting interpretó como un culto renovado distinto al manifestado por el pueblo y por los teólogos; los emperadores imploraron la protección de la Virgen María, de ella habían recibido sus coronas y en la guerra su imagen constituyó su escudo invencible.<sup>67</sup> Esta línea seglar fue consolidada y retroalimentada por los monarcas y la nobleza españolas.

Más de un siglo después, los siguientes promotores pertenecientes a la realeza fueron Fernando V de Castilla y II de Aragón (el Católico, 1479-1516; nieto de Fernando I de Aragón) e Isabel de Castilla (1474-1504).<sup>68</sup> De esa misma época y favorecidos de los monarcas católicos fueron capellanes de la Virgen de la Antigua los prelados Pedro González de Mendoza (cardenal de España), Juan Rodríguez de Fonseca y posteriormente, el sobrino del primero, Diego Hurtado de Mendoza.

Cuando el 31 de Junio de 1478 nació Juan, el príncipe de Asturias, sus padres en acción de gracias ofrecieron “una gran lámpara de plata, para que ardiese perpetuamente delante de NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA, consignándole la dotación en el diezmo del aceite, de el Alxarafe, que solo a los Reyes Pertenece”.<sup>69</sup> Ésta fue una de las demostraciones públicas de su ejemplar devoción y culto decoroso

---

<sup>66</sup> Solís, *op. cit.*, f.144-145. Cfr. Emilio Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, prólogo del Marqués de Lozoya, Madrid, Gráficas Reunidas, 1966, p.85.

<sup>67</sup> Belting, (1994), p.36.

<sup>68</sup> Rucquoi, *op. cit.*, p.385 y 387.

<sup>69</sup> Solís, *op. cit.*, f.146, Zúñiga afirmó que la reina visitaba a la Virgen de la Antigua todos los sábados.



a la Virgen. El respaldo de la realeza también puso de relieve el carácter taumatúrgico de esta advocación, pues entre los muchos remedios buscados por Isabel la Católica para fortalecer la salud de su hijo Juan, quien no había obtenido mejoría, acudió a la Virgen de la Antigua. En respuesta al favor solicitado -el restablecimiento de una enfermedad- los reyes mandaron hacer una estatua de plata que tenía el peso del cuerpo del enfermo; se dispuso que como memoria de su agradecimiento, la imagen debía estar pendiente en la capilla.<sup>70</sup> Otra información consignó que el ex voto del cuerpo de su Hijo, se hizo en cera dorada y pintada.<sup>71</sup>

Por otra parte, a iniciativa del Cabildo Catedral de Sevilla se debió el recurso de suplicar a la Virgen su protección por la presencia de las plagas: 1505, 1506 y 1507, en el primer año por la lluvia abundante, en el segundo debido a la sequía y en el tercero por el hambre y mortandad generada por los problemas naturales anteriores. Se reconoció que gracias a la Virgen de la Antigua se recuperó la salud pública.<sup>72</sup>

En esta misma dirección, bajo el signo de milicia cristiana y al amparo de Nuestra Señora de la Antigua, a principios del siglo XVI la nobleza fue convocada para expandir la cristiandad al otro lado del Atlántico. Esta preferencia se expresó en la preeminencia devocional de los navegantes y de modo particular a través de dos renombrados eclesiásticos, colaboradores de Fernando el católico, y la participación paradigmática de algunos de los miembros del Cabildo Catedral de Sevilla. Punto que está detallado más adelante.

La cúspide fue alcanzada mediante el reconocimiento oficial de la Iglesia de Roma, quien en 1507 proveyó a la imagen poderosa del otorgamiento de Jubileo en su capilla. El aprovechamiento espiritual y económico quedaba garantizado ante su fama taumatúrgica y la asistencia de los creyentes, éstos convocados por la difusión de los continuos milagros que Dios obraba a través de la Virgen de la Antigua.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, f.147.

<sup>71</sup> Alfredo Alvar Ezquerro, *Isabel la Católica. Una reina vencedora, una mujer derrotada*, prólogo de José Pérez, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002, p.134.

<sup>72</sup> Solís, *op. cit.*, f.180-181, en las Actas capitulares de 1581 el Cabildo acordó celebrar en su altar 9 misas solemnes; en el año 1600 también hubo públicas rogativas con motivo de pestes y terremotos.

<sup>73</sup> *Ibid.*, f.231-232.

De modo que, la pintura mural situada en la antigua Catedral (Mezquita) de Sevilla y posteriormente alojada en la nueva sede, fue objeto de una gran veneración. Ésta se reflejó en la extensión de su devoción en territorio andaluz, como bien lo señaló Valdivieso, y muy pronto rebasó los límites de la península Ibérica. La existencia de copias pictóricas y escultóricas en los territorios de la Corona española son reveladoras del impulso concreto del culto en varias comunidades eclesiásticas; su reproducción y difusión fue de la mano, además, de la importancia mercantil y cultural de ese enclave entre el Mediterráneo y el Atlántico: “La devoción de la Virgen de la Antigua alcanzó en fechas posteriores una gran intensidad, motivando que en el siglo XVI se realizasen numerosas copias de esta imagen, que especialmente se difundieron por el área andaluza”.<sup>74</sup> A partir de la catedral se extendió como símbolo de identidad de una región eclesiástica y política, reflejo de determinados esquemas de difusión de culto mariano y de consolidación de identidad respaldado por la realeza gobernante antes referida.

*Nuestra Señora de la Antigua, con donante*, es una pintura mural al fresco de la segunda mitad del siglo XIV, repintada y alojada en espacio propio de la catedral de Sevilla. A principios del siglo XVI, la capilla fue “ampliada por el deseo del cardenal Diego Hurtado de Mendoza y dotada de una sacristía propia”,<sup>75</sup> aunque esta iniciativa haya concluido décadas después, se trata de una nueva etapa que dio pie al empuje de la extensión de su culto en



21. Capilla V. de la Antigua. Sevilla

<sup>74</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.23. Solís, *op. cit.*, f.123-127.

<sup>75</sup> Enrique Valdivieso, *et. al*, *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p.46, entierro de Diego Hurtado de Mendoza, 1508; el retablo de mármol de 1738 lo hizo Juan Fernández Iglesias. Ceán, *op. cit.*, p.89; p.36-37 y 88, datos acerca de la reja de la capilla empezada por el dominico Francisco de Salamanca entre 1518-1533, y lo referente a su conclusión hasta 1565.

una dimensión no sospechada. A principios del siglo XIX Ceán Bermúdez escribió respecto del mecenazgo del arzobispo:

“La quinta capilla es mayor que todas las referidas hasta aquí, pues es tan alta como la segunda nave inmediata, y la mitad más larga que las demás capillas. Mandó hacer este exceso el arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza, eligiéndola para su sepulcro, como tan devoto de Nuestra Señora de la Antigua, a quien está dedicada. La imagen es mayor que el natural, en pie, con el Niño Dios en los brazos: tiene una figura pequeña de mujer arrodillada a los pies, que dicen ser una reina, y tres ángeles encima coronándola. Está pintada en la pared, y se le da una antigüedad muy remota, pues aseguran algunos escritores, que existía en la mezquita de los moros.”<sup>76</sup>

Muestra de su preferencia y respaldo por parte del Cabildo, el 4 de noviembre de 1519 con motivo de los trabajos de conclusión de la nueva iglesia catedral “se celebró una solemne procesión a la capilla de nuestra Señora de la Antigua, con trompetas, atabales y ministriles: colocó el preste la clave: cantó misa en acción de gracias; y se dio una abundante colación a todos los canteros, oficiales y peones.”<sup>77</sup> De modo similar ocurrió en la catedral de México, a mediados del siglo XVII, cuando la copia de la imagen de la Antigua fue objeto de distinción para rogar por el buen término de unas obras materiales.

El afianzamiento del culto continuado a Nuestra Señora de la Antigua, fue fortalecido por los reyes de las dinastías gobernantes, de Carlos V a Felipe V, monarcas a quienes se debieron diversas manifestaciones de tipo político y devocional. El historiador jesuita de la imagen refirió que Carlos V honró a la ciudad de Sevilla con su visita, debido a que en 1526 acudió para contraer nupcias con Isabel de Portugal. Ella fue la primera en visitar a la imagen de acuerdo a lo indicado por el monarca, quien “dispuso de suerte las Visitas de esta Santa Imagen, que la futura esposa le rindiese el tributo de su adoración, antes que pudiese ver al César que havia de ser su marido, lo que se ejecutó aquella misma tarde que esta soberana entró en Sevilla”.<sup>78</sup> Días después llegó el emperador y lo primero que hizo antes de hospedarse, fue rendir “devoto sus obsequios a esta emperatriz del universo”. La ceremonia de ingreso a la

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.84-85. Solís, *op. cit.*, p.164.

<sup>77</sup> Ceán, *op. cit.*, p.24.

<sup>78</sup> Solís, *op. cit.*, f.148 y 167, otro devoto arzobispo fue el cardenal Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, asistente a Trento, murió en 1571. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Barcelona, I.G. Seix y Barral Hnos., 1979, p.169 y nota 57, la futura emperatriz llegó el 3 de marzo y el emperador una semana después.

catedral, tanto de uno como otro, fue similar, ya que los recibió el Cabildo y el arzobispo Alonso Manrique, en la puerta denominada del Perdón, en seguida enfilaron en procesión a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. El señor más poderoso, el gobernante seglar universal quien llevó la responsabilidad de la unidad cristiana europea, aportó en Sevilla y apostó en la sacrosanta y conquistadora imagen de la Antigua la conservación de un vasto territorio peninsular y de ultramar bajo el manto del cristianismo católico.

El emperador Carlos V fue educado en la *pietas* austriaca de la casa de Habsburgo y en los valores caballerescos de la corte ducal de borgoña, aspectos que le perfilaron en su carrera de “caballero cristiano andante”.<sup>79</sup> Además la herencia espiritual y política de sus abuelos los católicos, le condujeron a esa profunda devoción mariana que se concretó en la acción particular de mandar sacar una copia de la Virgen de la Antigua para llevarla como “perpetua Auxiliadora de sus batallas, y conquistas: hasta que finalmente mandó se restituyese a Sevilla”, al Real convento de San Pablo (Orden de Predicadores) honrada en “la suntuosa Capilla que con el título de la ANTIGUA, añade grande honor a aquel Religioso y grave Monasterio.” Otro reconocimiento público oficial del monarca a tan relevante imagen, fue que, según Peraza, Carlos V “remitió a la Sta. Capilla los bultos (serían de plata) del serenísimo príncipe su Hijo y demás Real familia”.<sup>80</sup>

Felipe II no hizo menos, cuando estuvo en Sevilla en 1570, el cabildo lo recibió, acto seguido “fue conducido a venerar los soberanas imágenes de la Antigua y de los Reyes a la primera la clasificó la Reina de las imágenes”.<sup>81</sup> El pueblo sevillano conector de su gusto por las configuraciones sagradas, le “puso al pecho pendiente la Imagen de Nuestra Señora de la Antigua en una rica joya”.<sup>82</sup> Además, junto con su Hijo,

---

<sup>79</sup> John Elliot, “Carlos V, emperador y rey”, en *La Monarquía Hispánica*, página Web Miguel de Cervantes.

<sup>80</sup> Solís, *op. cit.*, f.150, ambos entrecomillados.

<sup>81</sup> *Ibid.*, f.151. Cfr. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.412, citó que Felipe II se refirió a la Virgen de los Reyes como la reina de las imágenes marianas.

<sup>82</sup> Lleó, *op. cit.*, p.177, obra de joyería quizá como la que portaba la figura alegórica de Sevilla que formó parte de los arcos y monumentos que se levantaron para el recibimiento de Felipe II. Mal Lara la describió: “era ésta una ‘matrona honestissima’ [...] con la ‘cabeza torreada’, un joyel con la Virgen de la Antigua colgado del cuello, la Giralda en la mano izquierda y con la derecha señalándose el corazón abierto, en cuyo interior se había escrito el nombre de Philippus.”

el príncipe Felipe III, se hicieron cofrades del Real Convento de San Pablo, el que de acuerdo a Solís, estuvo “consagrado siempre a NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA. Reside en ella la devotísima Cofradía, que de Nra. Sagrada Imagen tomó el nombre.”<sup>83</sup>

Portadora de una antigüedad y dones taumatúrgicos desde la ocupación musulmana en Sevilla, es una de las contadas pinturas que pertenecieron a la antigua catedral, “cuando ésta ocupaba el recinto de la desaparecida mezquita musulmana” fue en 1578 que “se situó en su actual emplazamiento.”<sup>84</sup> Ceán aclaró sobre ese punto: “Hubo dos traslaciones del trozo de pared en que se pintó; y la última al sitio en que ahora está, se hizo con máquinas y gran artificio el día 18 de noviembre de 1578.”<sup>85</sup> En tanto Solís abundó: “se dio principio a la faena, y al mismo tiempo a fervorosísimas rogativas, y que el Prelado, y cabildo hicieron acompañarla del continuado clamor de las campanas, y afectuosas oraciones del Pueblo, que duraron hasta el sábado siguiente por la tarde.”<sup>86</sup> Después se avisó del término feliz sin que la pintura hubiera tenido daño, empezó el repique de campanas de la torre mayor, seguido de las demás de la ciudad; se cantó el Himno de Acción de Gracias que inició en el Altar Mayor, luego la procesión continuó del Coro a la Capilla.

El sábado 22 de noviembre se llevó a cabo una majestuosa procesión a la capilla, fue entonces cuando se corrió el velo que cubría a la imagen sagrada: “que hasta entonces había estado cubierta al Pueblo”. Acto seguido con gran acompañamiento de música se celebró la misa, a cargo del canónigo, y arcediano de Sevilla, don Alonso de Villalobos, obispo de Esquilache.<sup>87</sup> Además de otras ocasiones

---

<sup>83</sup> Solís, *op. cit.*, f.268, la cofradía estaba a cargo de una estación de la procesión de Semana Santa. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.42, también se refirió a los monarcas y a la imagen de bulto como la titular de su célebre cofradía, ya extinguida. (Ver Ficha 12 del catálogo de Nuestra Señora de la Antigua).

<sup>84</sup> Valdivieso, *Historia...*, p.22-23. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300. Solís, *op. cit.*, f.106-127, de las sedes y traslados, la primera fue la iglesia primitiva, después se pasó a una más espaciosa, de acuerdo a la Historia de Diego de Zúñiga, la pintura mural estuvo en la capilla de San Pedro de la iglesia antigua de donde en 1432 pasó a la nueva catedral (obra comenzada en 1401) de ahí “se trasladó la Soberana Imagen a la capilla nueva, que estaba a nivel de las demás, y con el mismo fondo”.

<sup>85</sup> Ceán, *op. cit.*, p.85 y 188, lo relativo al retablo. Solís indicó que de acuerdo a la minuta del Cabildo, el traslado se llevó a cabo el viernes 7 de noviembre, en tanto que Zúñiga lo registró el 18 del mismo mes como lo registró Ceán.

<sup>86</sup> Solís, *op. cit.*, f.130-131.

<sup>87</sup> *Ibid.*, f.132-133, “Para eterna memoria de esta Traslación se celebraba todos los años con Misa solemnisima de Nuestra Señora, adornado el Altar con toda la majestad, de que es capaz, y grande

especiales, el velo que resguardaba a la imagen sagrada de culto también era descornado anualmente en su solemne festividad, el día de la Asunción.

Las personalidades eclesiásticas y seculares asistentes al magno evento fueron “el ilustrísimo Don Cristóbal de Rojas y Sandoval, el deán Don Alonso de Revenga, del Cabildo: Don Alonso de Guzmán, Duque de Medina Sidonia; Don Álvaro Manrique Marqués de la Villa de su apellido; Don Francisco de Zapata y Cisneros, Conde de Barajas Asistente de Sevilla [primo hermano del arzobispo del nuevo Reino de Granada, Luis Zapata de Cárdenas] y gran parte de su numerosísima, y calificada nobleza”.<sup>88</sup> El ejercicio del Patronato Real, al cual fue muy apegado el virrey novohispano, bien puede ser la respuesta a la consolidación del culto a Nuestra Señora de la Antigua ¿Acaso Villamanrique fue quien respaldó la devoción en la sede metropolitana novohispana durante su administración virreinal entre 1585 y 1590?

Sin dejar de lado otras acciones e iniciativas como la de los Reyes Católicos, el magno evento del traslado fue señalado por Solís entre los tres protagonistas de la promoción del culto, éste en calidad de impulso eclesiástico,<sup>89</sup> mediante el prelado y el Cabildo perenne obsequiador de la sagrada imagen.

Como sus antecesores, Felipe IV pasó a honrarla en 1634: “y la adoró con aquella reverencia que pedía, no solo ser célebre Imagen de la Sagrada Virgen, a quien era sumamente devoto este monarca, sino la noticia, que de su antigüedad, duración, milagros, y universal devoción [tenía] del Pueblo.”<sup>90</sup> Asistió a su capilla todos los días de su estadía -que fueron trece- y llevó con él al infante Don Carlos; también ordenó que se hicieran en su altar rogativas públicas por los felices sucesos de la monarquía.

Por su parte, Felipe V de Borbón, en 1729 visitó a la imagen, tiempo después lo hizo la Reina el 27 de diciembre cuando cumplió su cuarentena. Con la finalidad de agradecer su feliz parto acudió a la capilla de la Antigua por determinación del Rey.<sup>91</sup>

---

asistencia de los Fieles”; agregó el autor que todo esto así lo refirió Quintana en sus *Grandezas de Madrid*, también el padre Gabriel Vázquez quien dijo “de una parte del mismo templo a otra, se ha trasladado la imagen con admirable industria en estos días”.

<sup>88</sup> *Ibid.*, f.131-132.

<sup>89</sup> *Ibid.*, f.315, en su opinión los otros dos momentos clave del empuje del culto se debieron a san Fernando (de tipo seglar) y a san Diego de Alcalá (vía comunidad religiosa).

<sup>90</sup> *Ibid.*, f.153.

<sup>91</sup> *Ibid.*, f.160.

La presencia de la realeza y la pleitesía a las devociones representativas de una región formaron parte de un sistema de pertenencia y reconocimiento mutuo del soberano y su pueblo en la “monarquía compuesta”.

## **1.2 Presencia de Nuestra Señora de la Antigua en Hispanoamérica en los inicios de la colonización.**

El propósito de este inciso es el de situar la trascendencia de una advocación prestigiosa andaluza al momento de la conquista y colonización, cuya proyección pública oficial se debió al reconocimiento que de ella hicieron los Reyes Católicos, a través de los capellanes devotos de la imagen que formaron parte del Cabildo Catedral de Sevilla. Este cuerpo capitular fue claramente reconocido por Solís, como: el “perpetuo obsequiador de esta Señora, y que la sirve también formado en Choro muchas veces al año, y celebrando en su capilla, y Altar los Divinos Oficios”, también lo llamó “el ilustrísimo Cabildo eclesiástico de Sevilla el capellán perpetuo de la veneradísima Imagen”, el encargado celoso de educar sobre el respeto que se había de guardar en la capilla y que en alguna época anterior tuvo que escribir en su puerta la siguiente sentencia: “cuidado, que este es lugar muy santo: es casa de la Madre de Dios”.<sup>92</sup>

La devoción fue incentivada también por particulares civiles y religiosos, expresión de una empresa política y eclesiástica favorable para la difusión y establecimiento de su culto, portadora además del aprovechamiento de los tesoros de la iglesia: la concesión de indulgencias. No obstante la trascendencia de esos recursos espirituales, esta advocación mariana andaluza no fue imán de toda la composición social hispanoamericana, su luz se difuminó en otras representaciones marianas europeas, más aún ante el florecimiento de advocaciones locales milagrosas, favorecidas también por los pobladores del nuevo ámbito hispanoamericano y respaldados por los preladados seculares.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, f.278, 282 y 288, acotó el autor que en su tiempo la inscripción ya no se leía porque el Cabildo se encargaba de educar al respecto.

Otro objetivo del contenido de este inciso, es el de establecer un puente de su presencia en otros territorios antes de su llegada a la Nueva España. Por ejemplo la asignación de un altar y capilla en las sedes diocesanas, primero en la Catedral Dominicana que se precia de resguardar a la fecha el óleo hispano-flamenco más antiguo en tierra hispanoamericana. Acerca de esta advocación mariana sevillana se ha afirmado en términos generales, su elección por los navegantes, al respecto Rodríguez Demorizi asentó que los marinos acostumbraban “encomendarse a la Virgen de la Antigua en Sevilla, antes de partir a Indias, no es de dudarse que su imagen fuese la primera en pasar, con el Descubrimiento, al Nuevo Mundo. Su advocación, pues, se propagó por todo el Continente”.<sup>93</sup> Sin duda quienes se embarcaban debieron encomendarse a sus advocaciones favoritas.

De modo sumario me referiré a la invocación y presencia de imágenes de la Virgen María en la navegación, en la empresa del descubrimiento y población de las llamadas Indias. En términos generales hay referencias a imágenes de la Virgen María con su Hijo, a Nuestra Señora, abogada nuestra, etc.<sup>94</sup> De modo puntual, entre las denominaciones prestigiadas se citaron en lugar preferente a la Concepción, Nuestra Señora de La Antigua, los Remedios, las Mercedes, la Virgen del Rosario y la genérica Conquistadora que involucraba a varias de las advocaciones citadas. Las imágenes marianas fueron llevadas a los nuevos dominios hispanos, resultado de su relevancia como símbolos de identidad y amplia gama devocional, lo que se comprueba con el envío de diversas advocaciones en los embarques, incluso sin destinatario específico, sólo con la posibilidad de tener un mercado demandante, tales fueron las que se trasladaron en la flota del virrey Diego Colón y su corte.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.91. Serrano, *op. cit.*, p.87-88, la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla recibió la denominación de “capilla de la Hispanidad y a la imagen mariana como Virgen del Descubrimiento”. Se trata de denominaciones del siglo XX, así antes de mediar el siglo, en la iglesia de la Macarena se consagró una capilla a la Hispanidad, donde están las imágenes patronas de México, Colombia y Ecuador, entre otras, ca. 1954-1956, ver Martínez Alcalde, *op. cit.*; Carlos Callejo Serrano, *Guadalupe y la hispanidad*, Madrid, Blass, 1965.

<sup>94</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, tercera ed., Madrid, Talleres Gráficos Jura, 1956, t.I, p.10-12. Sobre la connotación de conquistadora ver Antonio González Dorado, *De María conquistadora a María libertadora Mariología popular en Latinoamérica*, Santander, Editorial Salterrae, 1988, p.36 y ss.

<sup>95</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.29.



El protagonismo de la Virgen de la Antigua ha sido puesto de relieve en términos generales, los ejemplos concretos de su presencia están revisados más adelante. Más allá de la iniciativa concreta de Colón, también son resultado de gratitudes y mecenazgo particular. Sin embargo cabe reconocer que la presencia de las primeras se debió a título oficial, al amparo de las instituciones creadas para la administración de las Indias por los Reyes Católicos y Carlos V, a través de connotados clérigos y de lo dispuesto por el Cabildo de la arquidiócesis hispalense. De acuerdo a los que en seguida expongo, la Antigua tuvo acogida en iglesias parroquiales, conventuales de franciscanos, dominicos (órdenes masculina y femenina), también agustinos y jesuitas. Esta muestra revela el origen diverso de sus patrocinadores: de tipo civil a instancias de los devotos particulares, otro institucional seglar-religioso por parte de la Casa de Contratación de Sevilla, así como del Cabildo de la diócesis hispalense hacia las catedrales hispanoamericanas, y de los prelados de éstas a otros ámbitos de su jurisdicción.

Por ahora es suficiente decir que, desde finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI, la imagen fue el centro de eventos religiosos en el marco de una serie de acciones comerciales y políticas, que cada vez más estrecharon los lazos administrativos entre la monarquía española y la empresa de colonización en América, organizada y monopolizada en un primer momento por personajes influyentes. A esta situación particular que colocó como protagonista a la ciudad de Sevilla y su catedral, así como otras devociones particulares, se sumó el carácter simbólico de la imagen mariana de referencia como emblema de reconquista, y de amparo en el proceso de conquista. Todo ello integrado a su antigüedad, a su reconocimiento en carácter de retrato y a sus poderes taumatúrgicos, pues constituyeron la carta de naturaleza que posibilitó la distribución y aceptación de muchas copias por encargo de los pudientes devotos particulares que ocuparon puestos relevantes y residieron en los territorios recién conquistados para la corona española, lugares donde tuvo una importante acogida desde el siglo XVI al XVIII en los círculos eclesiásticos y familiares ciudadanos, así como en algunas poblaciones indígenas y criollas del ámbito rural.

La repercusión de su fama y el mecenazgo oficial del establecimiento de su culto en la primera etapa de conquista está reflejada en el patronazgo sobre la primera población continental hispanoamericana, Santa María la Antigua del Darién fundada en 1510. Su título se debió a la devoción y promesa del bachiller sevillano, Martín Fernández de Enciso “que en esta Sra. había [...] colocado toda la esperanza de la Conquista.”<sup>96</sup> Solís refirió que a este lugar se llevó una bella copia; cinco años después a la Villa se le concedió escudo de armas y dio por divisa a Nuestra Señora de La Antigua.<sup>97</sup>

Una de las noticias más singulares por su significación política y recreación estética, fue la referida a las suntuosas banderas llevadas por la armada del gobernador de Santa María la Antigua del Darién, Pedro Arias de Ávila (Pedrarias), entre las que destacaban dos. Una de las que ostentaban las naves de la flota era

“de tafetán blanco, en cuyo centro iba pintada de tamaño natural la Virgen de la Antigua [el autor agregó] Como custodio de ella venía el franciscano Fray Juan de Quevedo, nombrado primer obispo de aquella sede. Éste, al tomar posesión de su iglesia el 27 de julio, día en que arribó la expedición a la Antigua, debió colocar en lugar preferente la imagen de la Virgen, ante cuyas plantas debieron postrarse los moradores de la incipiente ciudad”.<sup>98</sup>

En el día de San Juan Bautista de 1514, la armada de Arias de Ávila entró al Darién. Ariza registró que llevaba “42 banderas, algunas de ellas tan lujosas como la que el Dr. Matienzo, presidente de Contratación de Sevilla ordenó hacer ‘dorada por ambas caras, con la imagen de Nuestra Señora la Antigua’.”<sup>99</sup> El esplendor de la insignia reflejó ese

---

<sup>96</sup> Solís, *op. cit.*, f.242 y 243, en su ausencia gobernaba Alonso de Ojeda en calidad de Alcalde mayor. Schenone, “María...”, el autor puntualizó: “ofreció Fernández de Enciso erigirle una iglesia si terminaba exitosamente la campaña del Darién. Aunque no pudo cumplir la promesa”.

<sup>97</sup> Solís, *op. cit.*, f.248-249 y 259-260, al obispo fray Martín de Béjar correspondió el traslado de Panamá. Sobre el escudo de armas, situación de la fundación y traslado de la población del Darién, ver Rodríguez Demorizi, *España...*, p.92. Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I. p.18-20. Luis Carlos Mantilla, *Los franciscanos en Colombia*, Bogotá, D.E., Editorial Kelly, 1987, t.I, p.69, 70-72, desde la época de su fundación estuvieron presentes los franciscanos, luego en 1519 tuvo lugar el traslado de las autoridades a Panamá y en 1524 la población del Darién se despobló; la ciudad se localizaba en un lugar perteneciente al actual Departamento del Chocó (Colombia). Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.625. Reyes, *op. cit.*, p.91. Clarence Haring, *Comercio y navegación entre España y las indias*, México, FCE, 1979, p.386.

<sup>98</sup> Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.19, la armada zarpó de Sevilla rumbo a Castilla del Oro o el Darién, en 17 naves. Mantilla, *op. cit.*, t.I, p.69-70, esta fundación religiosa dependió de la Provincia de Santa Cruz de La Española. Antolín Abad Pérez, *Los franciscanos en América*, Editorial MAPFRE, 1992, p.27.

<sup>99</sup> Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.625, tampoco señaló su fuente, sin embargo por otros autores se sabe que la armada de Pedrarias entró en esa fecha. Mantilla, t.I, p.70, con la armada del gobernador llegaron el obispo y varios franciscanos, posiblemente los seis que había en 1515, Abad Pérez, *loc. cit.*

encumbramiento político-eclesiástico de don Sancho de Matienzo, burgalés quien fuera eclesiástico relevante, capitular de la catedral de Sevilla y colaborador influyente durante la administración de los monarcas católicos; fue además el primer tesorero de la Casa de Contratación, cargo que ostentó durante un buen tiempo.<sup>100</sup> Provisto de varias prendas intelectuales era reconocido como un “letrado, buen jurista, canónigo de la catedral de Sevilla, primer abad de Jamaica desde 1512 a propuesta de Fernando el Católico, que ejerció ininterrumpidamente su misión en la Casa hasta diciembre de 1521”.<sup>101</sup> El influjo de Matienzo en la época de los Reyes católicos fue tal que, según disposición real de 1510, a él correspondía examinar en Sevilla a todos los eclesiásticos que pasaran a Indias.<sup>102</sup>

La figura clave acerca de la designación de Pedrarias y la organización de la armada fue el eclesiástico Juan Rodríguez de Fonseca, quien obtuvo el total respaldo del rey Fernando. Así la magnificencia de la armada no sólo se debió a la compañía de la trascendente devoción mariana del citado canónigo y del tesorero Matienzo, sino también a la integración de los pilotos, oficiales y soldados, estos últimos “alistados por el Obispo de Burgos procedían en su mayor parte de las campañas de Nápoles”.<sup>103</sup> Por segunda ocasión encontramos vinculada una empresa de conquista y la Virgen de la Antigua con la nobleza militar activa en Nápoles. No sé si en ese nuevo momento se trató de re-incentivar la orden militar creada por Fernando de Antequera a principios del siglo precedente. Por lo demás, las imponentes banderas debieron provocar un impacto visual y espiritual de letrados e iletrados al amparo de la Virgen María, en su advocación de la Antigua, una de las varias patronas adoptadas por los navegantes y conquistadores que llegaron a la compleja geografía americana.

---

<sup>100</sup> Angulo Iñiguez, *Alejo...*, p.8, 14 y 16-17, su munificencia la vinculó al pintor alemán Alejo Fernández. Ramón María Serrera, “La Casa de la Contratación en Sevilla (1503-1717)”, en *España y América. Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de Contratación 1503-2003*, p.47-50, provisión Real del 20 de enero de 1503, mediante la que se creó ese organismo de control mercantil.

<sup>101</sup> Haring, *op. cit.*, p.28. Serrera, *op. cit.*, p.50 y 56. *España y América...*, *op. cit.*, p.539-540 (F. Halcón, ficha de catálogo núm. 300). Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.27.

<sup>102</sup> J. Vicens Vives (dirección), *Historia de España y América, social y económica*, vol. II, *Baja Edad Media. Reyes católicos. Descubrimientos*, Barcelona, 1972, p.400.

<sup>103</sup> Sobre la competencia del obispo en la empresa indiana ver el estudio de Adelaida Sagarra Gamazo, *La otra versión de la historia indiana Colón y Fonseca*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, p.91, n.401, la armada zarpó de Sevilla el 11 de abril de 1514.



22. Juan Rodríguez de  
Fonseca. Badajoz

El influyente canónigo Rodríguez de Fonseca fue miembro del Consejo de los Reyes Católicos, tuvo a su cargo la administración de los negocios de Indias antes de la creación de la Casa de Contratación en 1503; fue capellán de Isabel la Católica, arcediano y deán de la catedral de Sevilla.<sup>104</sup> Obispo de Badajoz, Palencia y Burgos, dignidades a través de las que mostró su espléndida generosidad reflejada en la donación de obras artísticas para su empresa espiritual y personal.<sup>105</sup> Pinturas y tapices en los que cabe distinguir su intensa devoción mariana, mediante el rezo de la Salve y la representación de la Madre de Dios. En esta tesitura, Ariza le adjudicó la orden de que se hicieran muchas copias de la imagen de la Antigua para que los conquistadores las llevaran a las Indias,<sup>106</sup>

información que quizá tomó de la obra de Solís, quien refirió que las copias y retratos enviados a América tuvieron el objetivo de

“establecer allí la reverencia, amor, y culto a Nuestra Señora, en aquella imagen, que en la Catedral de Sevilla con singularidad se veneraba [...] y era el primer móvil de todo en orden al despacho D. Juan Rodríguez de Fonseca Deán de esta Santa Iglesia y capellán devotísimo de Nuestra Señora de la Antigua, cuya copia saliendo de aquí para la Mitra de Badajoz, llevó consigo, con que no se duda comisionó muchas a los descubridores de las Indias, para que los favoreciese.”<sup>107</sup>

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.15-16, 66, 67, ya en 1490 es mencionado como arcedaán, y deán tres años más tarde; nació en Toro, en 1451, descendiente de noble familia castellana y figura clave en los asuntos de Indias entre 1493 hasta su muerte ocurrida en Burgos en noviembre de 1524.

<sup>105</sup> Vicens Vives, *op. cit.*, vol. II, p.459. Haring, *op. cit.*, 1979, p.27. Serrera, *op. cit.*, p.47. *España y América...*, *op. cit.*, p.279 (Fátima Halcón, ficha de catálogo núm. 22). Sobre su trayectoria diocesana y cultural, ver Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos, paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Editorial Nerea, 1993, p.183-190, en el año 1500 realizó un viaje diplomático a los Países Bajos, fue designado obispo de Burgos en 1514.

<sup>106</sup> Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.625. Solís, *op. cit.*, f.268-270, también se refirió a las copias enviadas a otros sitios: Canarias, Polonia, Portugal y oriente. Sobre este particular, Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.37, los jesuitas la difundieron en Japón donde se la conoce como Nuestra Señora de Sevilla.

<sup>107</sup> *Ibid.*, f.244-245, el autor apoyado en las *Décadas* de Herrera, comentó que Ojeda tenía una imagen que le dio Rodríguez de Fonseca, la que pronto llegó a tener muestras devotas de parte de unos nativos isleños: cuando Ojeda en 1509 volvía del Darién lo sorprendió una tormenta, arribaron a la isla de Cuba en donde encontraron grandes ciénegas y pantanos “en esta coyuntura de tan infeliz pronóstico”, sacó la imagen mencionada, después de 30 días llegaron a un pueblo de indios, le dieron la imagen al cacique quien levantó ermita donde la resguardaban con colgaduras de algodón y la honraban. Esta es una de las más tempranas referencias del trato decoroso -con velos- a una copia de Nuestra Señora de la Antigua en América.

Uno de los retratos del munificente obispo está precisamente en esa copia de la Antigua que llevó consigo a la catedral de San Juan Bautista (Badajoz), pintada por Antonio Monreal.<sup>108</sup>

Estas referencias apuntan con claridad que la matriz a través de su Cabildo ordenó el envío de copias a sus iglesias sufragáneas. Por otra parte, la cofradía o hermandad en torno a la Virgen de la Antigua debió organizarse al amparo de Juan Rodríguez de Fonseca, antes de su partida a Badajoz. Sobre este punto Solís fue escueto, sólo consignó que el cabildo redactó las Constituciones, publicadas en 1498, y en seguida citó la bula de Jubileo emitida por Julio II, el 22 de septiembre de 1507. Esta emisión se entiende a plenitud en el marco del reconocimiento a la imagen poderosa que en ese entonces convocaba multitud de creyentes a raíz de los favores concedidos. Posiblemente debido a esos motivos, el autor señaló sin más precisión que, la imagen estuvo “colocada antes en la Sacristía mayor, [y por] el concurso del pueblo a visitarla los Viernes obligó a trasladarla a la gran capilla de Nuestra Señora de la Antigua”.<sup>109</sup>

El impulso del culto a la Virgen de la Antigua y el beneficio espiritual de la obtención de gracias fue proyectado a tierras americanas, a través de la decisión del cabildo de la catedral Hispalense. Solís anotó sobre este punto que en las Actas capitulares del cabildo catedralicio, del 26 de febrero de 1524, se acordó lo siguiente:

“En dicho día cometió el Cabildo al Sr. Arzobispo de Sevilla, y a Pedro Pinelo, hagan que en la capilla de la Antigua ganen los perdones de ella, como se ganan en esta Ciudad, en las Indias, en Yucatán, y en todas las partes ultramar, y hagan que les manifiesten los perdones que tiene la capilla, e Imagen; y si fuese menester dar insignias (esto es, Estampas, o Pinturas suyas) que las den y hagan todo lo que conviniese en este caso. Está ya con esta autoridad fuera de duda nuestro asunto: y por ello consta que estaban concedidas Indulgencias a las copias de la santísima Imagen, las que manifestó el cabildo, para que supiesen y publicasen las que llevaban las Imágenes, o retratos que a estos también se extendían las gracias, ganables allí como acá, con que se añadió este espiritual y lucroso motivo, y dió mucho lugar a que en todas partes se pusiesen imágenes de la antigua”.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> *España y América...*, *op. cit.*, p.279, Fátima Halcón, ficha de catálogo núm. 22.

<sup>109</sup> Solís, *op. cit.*, f.11, 231-232.

<sup>110</sup> Solís, *op. cit.*, f.243-244, ¿el arzobispo habrá sido Alonso Manrique, quien dos años más tarde recibió al emperador Carlos V? Pedro Pinelo fue Hijo del genovés Francisco Pinelo. Rodríguez Demorizi, *España...*, p.92, “El 26 de febrero de 1524 el Cabildo Eclesiástico de Sevilla comisionó al Arcediano y a

La concesión de gracia asociada a la imagen materna de Dios constituyó el objetivo concreto de fortalecer un ingreso económico mediante la utilización de los tesoros de la iglesia, disposición mediante la que desde fecha muy temprana la Iglesia extendía un brazo para implantar el uso de ese recurso. La consolidación de esta práctica corresponde a finales del siglo XVI, a partir de la política contrarreformista impulsada en Hispanoamérica a través de los contenidos de los Concilios y Constituciones Sinodales.

Los datos citados permiten reconstruir la participación y el respaldo que, civiles (conquistadores) y eclesiásticos del Cabildo Catedral de Sevilla allegados al círculo de los Reyes católicos y de Carlos V, dieron al establecimiento del culto a la Virgen de la Antigua en el territorio peninsular y americano durante el siglo XVI. Así ocupó un sitio en sedes del clero secular y regular, fundación de capillas a instancias de particulares devotos. Llegaron copias pictóricas y de imaginería; se la instituyó en patrona de ánimas -al grado de que en el largo camino de consolidación de su culto, su denominación original fue opacada por la de Virgen del Perdón, caso concreto la copia de la catedral de Valladolid-. Posteriormente, en el siglo XVII fue señalada patrona de un par de corporaciones.

Rodríguez Demorizi afirmó que las primeras pinturas con el tema de la Virgen de la Antigua llegaron a Santo Domingo con Cristóbal Colón. Según él, así “lo atestigua el célebre óleo de La Antigua, de la Catedral Primada de América”.<sup>111</sup> Para reforzar su planteamiento recurrió a la tradición dominico-española acerca de que las pinturas de la catedral fueron obsequio de los Reyes Católicos a Colón, opinión sostenida en consonancia a la tradición de que la pintura que está en capilla propia de la Catedral, ostenta el mecenazgo de los Reyes Católicos.

---

Pedro Pinelo que se interesaran por la extensión al Nuevo Mundo de la Indulgencia de Jubileo y demás gracias espirituales de que gozaban en Sevilla los cofrades de Nuestra Señora de la Antigua, facilitando para ello copias pictóricas de esa Santa Imagen”.

<sup>111</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.11, 13 y 14, indicó la existencia de tres ejemplares de Nuestra Señora de la Antigua pintadas al óleo sobre tabla y que posiblemente daten ca. 1500. El señalamiento de tal año los convierte a simple vista como los más antiguos, aunque no hay manera de comprobar que fueron las que supuestamente Colón llevó, si que las pinturas no corresponden a ese año: uno de ellos es sobre lienzo y de mediados del siglo XVI, y los otros dos del siglo XVIII.

Efectivamente, ahí se resguarda una de las primeras pinturas al óleo sobre tabla, que representa a Nuestra Señora de la Antigua con donantes (ca. 1550-1560) pero éstos no son los Reyes. Sobre este punto lo que hay de cierto en las crónicas de Indias, es que Colón ‘ponía y dejaba imágenes de Nuestra Señora en todos los pueblos por donde pasaba’. La información proporcionada por Herrera, es que el almirante colgó en el cuello



23. V. de la Antigua con donantes  
Capilla de la Antigua. Catedral de Santo Domingo

del cacique Guacanagarix, una imagen de Nuestra Señora.<sup>112</sup> De acuerdo a lo referido atrás, una acción concreta fue la de 1524 cuando el Cabildo catedral de Sevilla encargó al arzobispo y al canónigo Pedro Pinelo, la extensión del culto a la Virgen de la Antigua. La importante familia genovesa de los Pinelo se avecindó en Sevilla, el padre de nombre Francisco fue “Jurado y Fiel Ejecutor de la Ciudad, además de primer factor de la Casa de Contratación de Sevilla”.<sup>113</sup>

Carezco de la información de los cronistas de la advocación sevillana en los siglos XVI y XVII, pero en todo caso Solís fue el portavoz de que a Cristóbal Colón se debió la existencia de una capilla en la catedral de Santo Domingo, acerca de lo que afirmó: “Por estos tiempos [finales del siglo XV] debió semejantes obsequios la sagrada Virgen al Almirante primero, y primer Descubridor del Nuevo Mundo Don Cristóbal Colón, que en la Ciudad de Santo Domingo levantó su catedral Iglesia Capilla a esta Soberana Imagen, y es la primera al lado derecho del Altar Mayor”.<sup>114</sup> Si uno se sitúa de frente hacia la capilla mayor, a la derecha se encuentra un retablo con una gran tabla con la imagen de la Antigua, con los Reyes Católicos, todo ello a la usanza del siglo

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.22. Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.4, 7-8, sobre el estandarte de Colón con las imágenes de Jesucristo y María, y la advocación de las dos islas con los nombres de El Salvador y la Concepción.

<sup>113</sup> Lleó, *op. cit.*, p. 169-170, su otro Hijo fue Jerónimo también canónigo. Serrera, *op. cit.*, p.50, puntualizó que fue “paisano y amigo personal de Colón [...] activo protagonista en el apresto de los periplos del almirante”, a quien se adjudicó el primitivo proyecto de creación de la Casa, muerto en 1509. Sagarra, *op. cit.*, p.66-67, también estuvo estrechamente vinculado a Rodríguez de Fonseca.

<sup>114</sup> Solís, *op. cit.*, f.267, lo de 1521, f.251-255.





24. Retablo V. de la Antigua. Catedral de Santo Domingo.

XVIII. Sobre los lugares que ocupó en el templo, véanse las fichas de catálogo del par de pinturas.

Las similitudes marcadas entre la Catedral de Sevilla y la de Santo Domingo han sido explicadas porque esta última fue sufragánea, como casi todas las catedrales hispanoamericanas en los primeros años de su erección. Tal es el caso de la duplicación de capillas y devociones, como la de la Antigua, aunado a otros elementos que estrechan su semejanza mediante la exaltación del misterio de la Encarnación y la iconografía del jarrón con azucenas, a modo de “un material desdoblamiento de Sevilla en su primogénita de América”.<sup>115</sup>

El padre José María Vargas OP, también afirmó que “los primeros promotores de esta devoción [de la Antigua] en América fueron Cristóbal Colón en la Catedral de Santo Domingo y Hernán Cortés en la de México”.<sup>116</sup> Sobre esta última postura, lo que hay de cierto es la referencia general en autores como López de Gómara, Mártir de Anglería y Bernal Díaz del Castillo. El primero afirmó que Cortés resolvió en Cozumel quitar los ídolos y dar “la cruz de Jesucristo nuestro Señor, y la imagen de su gloriosa Madre y Virgen santa, santa María”; el segundo describió que Cortés exhortó a los indígenas a que adorasen “la cruz y la estampa de la Virgen que traía consigo”, ésta llevaba al Niño en su regazo; en tanto el tercero afirmó que el conquistador extremeño portaba un joyel con la imagen de Nuestra Señora con el Hijo en los brazos.<sup>117</sup> En ambos casos, no necesariamente se trataba de la advocación

<sup>115</sup> Rodríguez Demorizi, *España...*, p.84, *apud.* González Dávila.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.92, *apud.* J.M. Vargas. De ese parecer fue Solís, *op. cit.*, f.267, quien en un intento de anclar la devoción desde el principio de la conquista, afirmó que esa piedad la “imitó en la Ciudad de México Don Fernando Cortés, Marqués del valle, año mil quinientos y veinte y uno: fueron otras Aras, que en diversos Templos erigió a esta Soberana Reina debajo de este título [...] tales juzgamos las de Cozumel, Campeche, Tabasco, Zempoala, Tlascalala”.

<sup>117</sup> Francisco López de Gómara, *La conquista de México*, edición de José Luis de Rojas, Madrid, 1987 (Historia 16), p.55, Aguilar dijo que provenía de Écija, en donde hay una extendida devoción a la Virgen de la Antigua. Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo*, México, José Porrúa e Hijos, 1964, t.II, p.483, Quinta Década, Libro IV. Lo de Bernal *apud.* Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.11-13, acerca de la devoción de Cortés y la fundación de una ermita a la Virgen de los Remedios.



sevillana, aunque sí de la Madre del Verbo encarnado. Una mención más específica es la que tuvo lugar cuando Jerónimo de Aguilar contactó a Cortés en la isla de Cozumel y “se presentó con las palabras Dios y Santa María de Sevilla”.<sup>118</sup>

Otro caso temprano que se ha citado con una copia de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica, es la pintura que se conserva en la Catedral de Lima. La llegada de la imagen se ha situado entre 1544-1545 y se ha supuesto equívocamente que la donación se debió al canónigo Federegui. Cabe aclarar que de acuerdo a Solís, el eclesiástico referido vivió y murió en el siglo XVII. Al venerable varón le dedicó el “Capítulo XVIII Noticia del Doctor Don Juan Federegui, canónigo y arcediano de Carmona, devoto especialísimo de Nuestra Señora de la Antigua.”<sup>119</sup>

En la sede limense la imagen mariana ocupó diversos lugares antes de llegar a tener un destino más apropiado, pues estuvo en un “muro que da a la calle de Santa Apolonia” y después en el clásico altar catedralicio, del Perdón. Así permaneció en la iglesia mayor de la ciudad de los Reyes hasta los últimos años del siglo XIX, cuando se decidió hacer una reorganización interna de los espacios simbólicos y tradicionales de esa catedral, como el desplazamiento del coro al área del Altar mayor, por consiguiente altar e imagen de Nuestra Señora de la Antigua ocuparon la capilla mayor.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> F.A. Kirkpatrick, *Los conquistadores españoles*, Madrid, RIALP, 1999, p.61.

<sup>119</sup> Solís, *op. cit.*, f.197-204, tuvo “el más distinguido lugar entre los devotos de esta grande Reina”, “obsequioso capellán de esta Señora” y aclaró que el compendio de su vida se debe al padre Pedro Zapata, Provincial de Andalucía de la Compañía de Jesús. Originario de Florencia, estudió en el seminario romano; jurisprudencia en Salamanca, donde fue racionero en 1623; fue camarero de Urbano VIII (1623-1644), Inquisidor en Carmona; en Sevilla perpetuo capellán; donó en 1671 al Cabildo toda su plata labrada, y a la Virgen dos lámparas. Murió el 7 de septiembre de 1678. Otro fue Luis Federegui (su sobrino).

<sup>120</sup> Virgilio Freddy Cabanillas, “Nuestra Señora de la Antigua”, en *Alma Mater* (2001; 20, 17-26), Universidad Mayor de San Marcos de Lima, Fondo Editorial, versión electrónica ISSN 1609-9036, cabe agregar que la advocación es patrona de la Universidad de San Marcos, junto con el evangelista y Rosa de Lima. Otras imágenes en la sala capitular de San Francisco, en las iglesias de la Merced, Jesús María y en el Museo Pedro de Osma.

Respecto a su presencia en la Nueva España, al menos se conservan cuatro obras que anteceden a la mención documentada de la imagen de la catedral Metropolitana. De la primera mitad del siglo XVI, la pintura y capilla de la Antigua, en la catedral de Puebla, citada ya en 1549.<sup>121</sup> Los otros corresponden a la segunda mitad del referido siglo y acerca de los mecenas se sabe que fueron Carlos V, un civil granadino y un eclesiástico de origen andaluz.

Una es la imagen de bulto, española, de Nuestra Señora de la Antigua llevada en 1557, por un devoto caballero llamado Perafán de Rivera, a la región que en 1585 se constituyó como el núcleo poblacional del Real de minas de Guanajuato;<sup>122</sup> aunque con el tiempo adoptó el patronímico y tuvo algunos reajustes iconográficos, es clara expresión de la devoción particular a la advocación mariana de la Antigua en el siglo XVI, no obstante su versión escultórica inspirada en la patrona de Carmona.



25. V. de la Antigua.  
Guanajuato

El tercer caso, es una escultura del siglo XVI llamada Virgen de la Rosa o de las Rosas o del Rosario, sita en altar y retablo propio en la Catedral de Guadalajara. Esta imagen de bulto tradicionalmente se ha considerado regalo de Carlos I de España a la Nueva Galicia.<sup>123</sup> A reserva de un estudio más detallado que concilie época de donación y de la imagen, no pasa desapercibida la vinculación al monarca como en un buen número de casos de crucifijos. Pero además, de quien he explicado atrás sus particulares muestras de devoción, entre otras, a esta advocación mariana cuando la visitó en Sevilla (1526) mandó sacarle copia para que lo acompañara en sus empresas militares y que después donó al convento dominico de San Pablo.

<sup>121</sup> Eduardo Merlo Juárez, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991, p.40.

<sup>122</sup> Serrano, *op. cit.*, p.97-98.

<sup>123</sup> Luis del R. Palacio, *La catedral de Guadalajara*, notas de J.C.F., Guadalajara Jalisco, Artes Gráficas, 1948, p.19 y 20, detalló que se conservaba una copia "fidelísimo retrato de la santa imagen pintada al óleo, se conservaba en la vecina hacienda de la Concepción", ¿es ésta la de la exposición de Arte sacro? Héctor Antonio Martínez, *La catedral de Guadalajara*, Guadalajara Jalisco, Amate Editorial, 1992, p.47-48, opinó que es más bien copia de la de Guanajuato. Hajar, *op. cit.*, p.219, se registró como anónimo mexicano, segunda mitad del siglo XVI.

Acerca del caso de Guadalajara, se aclaró que el emperador regaló “cuatro imágenes semejantes” a la Nueva Galicia. Una a la catedral, otra al desaparecido convento de Santo Domingo “hoy en la Iglesia de Santa Mónica”; la tercera, conocida con el nombre de Nuestra Señora de los Ángeles “se perdió cuando el incendio del templo de San Francisco en 1936”, y “la cuarta imagen fue colocada en Poncitlán, por ser el sitio por donde penetró Nuño de Guzmán”.<sup>124</sup> La excelente obra de talla, posiblemente española y de finales del siglo XVI o de la primera década del siguiente, deja ver a una esbelta y alargada figura de la Madre de Dios, que debió portar una sola rosa como el original de Carmona, asimismo por la iconografía complementaria en mano del Niño Jesús, ya que el pajarito pica la mano del Niño, orientación simbólica proveniente también del modelo de la titular de la parroquia de Carmona, una de cuyas primeras copias llegó a Guanajuato y luego a Guadalajara. Cabe agregar que en ambos casos fueron reorientadas como particulares intercesora de los hombres, bajo la advocación del Rosario. Instrumento de oración que han colocado posteriormente a la Madre y al Hijo.



26. Copia pictórica de la V. de la Rosa. Guadalajara

Otra imagen más, es resultado del impulso del obispo cordobés Morales y Molina, quien la mandó pintar para la catedral de Pátzcuaro en 1572 y cuya imagen ya se encontraba dos años después en ese recinto, pasó después a la primitiva y luego a la nueva catedral de Valladolid, en ambas fue colocada en el altar del Perdón y en el que presidió el patronazgo de la cofradía de las Ánimas.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Martínez, *op. cit.*, p.83-84, nota 12.

<sup>125</sup> Oscar Mazín Gómez, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut (Coord.), *La Catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p.27-28. Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El tesoro perdido de la catedral michoacana”, en Nelly Sigaut (Coord.), *La Catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p.137. Oscar Mazín Gómez, “Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780”, en Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano [Coord.] *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, México, El Colegio de Michoacán-CONACYT, 1995, p.214 y 318, detalles del posible lugar que ocupaba. Oscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 287, *cfr.*, p.97 y 98.

El panorama sobre otras copias de Nuestra Señora de la Antigua destinadas al comercio en la Nueva España se amplía ante la noticia de un envío registrado el 13 de junio de 1586. Diez días más tarde pasó por el visto bueno del consulado –en cuyas pinturas no se encontró “cosa indecente”- también pasó por el almojarifazgo, en opinión de Morales de Murveta su mercancía tenía un costo de cien ducados. El embarque se describió muy nutrido de retablos, pinturas y otros accesorios que debía llevar la nao San Marcos, de Sevilla a la ciudad de México, enviado por Pedro Morales Murveta a Pedro de la Barrera con la finalidad de que “lo vendiera al mejor postor”; el remitente mencionó a dos destinatarios más, en ausencia del primero, a Juan de Cuéllar o a Francisco de Arlanzón.

Consistió en tres cajones con imágenes, retablos y retablitos. La citada advocación está anotada como sigue: en el cajón nº 1 “dos Nuestras Señoras de la Antigua”, entre muchas otras imágenes de las que no especificó si eran de lienzo o de tabla; de los 28 retablos más pequeños, cinco de ellos con la Antigua; en el cajón nº 3 se indicaron dos lienzos al óleo de Nuestra Señora de la Antigua.<sup>126</sup> Significativo fue el número considerable de la advocación sevillana, pues -menos una- se equiparaba al envío de representaciones plásticas de la Virgen de Belén, las otras advocaciones marianas que ahí se anotaron son una Virgen María con manzana, una de las Angustias y otra de la Virgen de los Remedios. Éstas debieron encontrar devotos adquirientes, prueba de la actualidad y trascendencia entre los colonizadores, pasada la etapa de incursión y aceptación de los navegantes y conquistadores.

La noticia documental de 1586 es reflejo de la oferta de imágenes devocionales, las que posiblemente encontrarían compradores entre los particulares y devotos por tradición, pero además de acuerdo a la opinión vertida por Sigaut: “El culto a la imagen de Nuestra Señora de la Antigua debió estar más extendido de lo que hoy podría pensarse. Muestra de ello son algunas pinturas que, con este tema quedan en registros, iglesias y museos, de entre las que se señalan la que perteneció al Colegio de San Pedro y San Pablo; las que ahora están en los museos de Querétaro y

---

<sup>126</sup>Mina Ramírez Montes, “Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI” en *Anales del IIE*, N° 60, México, (1989), p.205 y 206.

Guadalajara, [...] y la pintada por Pedro Ramírez que se encuentra en la iglesia de Lerma, Estado de México.”<sup>127</sup> Respecto de la destinada a la iglesia del colegio Jesuita, el padre Florencia asentó: “en bellissimo altar se venera la imagen de Nuestra Señora de la Antigua copia de la que está en la iglesia mayor y Catedral de Sevilla”.<sup>128</sup>

Posiblemente entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII debió llegar la copia de la Virgen de la Antigua, sita en la catedral de México. Fue donación de un mecenas particular, el espadero José Rodríguez, quien con autorización del Cabildo de Sevilla mandó sacar una copia expresa para la citada catedral novohispana, datos contenidos en un poema del siglo XVII citado por José María Marroqui. La información proporcionada por los inventarios de la metropolitana, de 1588 y 1632, indicaron claramente que hasta el primer año citado no había imagen ni altar dedicado a ella, y que para el segundo año referido ya la había. En ese arco cronológico pudo haber ocurrido tal donación.

Una de las primeras representaciones de la Virgen de la Antigua, hechas en México en el siglo XVII, es la que se encuentra en un óleo correspondiente a san Diego de Alcalá. La pintura forma parte del programa iconográfico del retablo principal de la



Imagen 27. Colección particular

iglesia de San Mateo Xoloc.<sup>129</sup> Un ejemplo de finales del siglo XVII es el que presidía el coro bajo de la iglesia de Santa Teresa la Antigua. Otras imágenes que llegaron o se hicieron en la Nueva España entre el siglo XVII y XVIII todavía se encuentran alojadas en iglesias conventuales y de monjas, como la del templo franciscano de Tlaxcala, las de Morelia; o bien las de colección particular, como la que aquí se muestra.

El recuento más puntual –del Catálogo adjunto– muestra que desde mediados del siglo XVI las copias de la Antigua se enviaron desde España, pero también varias de ellas ya fueron

<sup>127</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300 y 301, la información sobre el envío a México de varias copias flamencas, y comentó con acierto “ninguna de las tablas conocidas parece tener ese origen”.

<sup>128</sup> Florencia, *op. cit.*, p.147.

<sup>129</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, prólogo de Diego Angulo Íñiguez, México, INAH, 1979, p.378, el retablo fue fechado entre 1630-1640. Ver ficha de catálogo.

elaboradas en los talleres hispanoamericanos, como algunos otros ejemplos existentes en México, Perú, Colombia y Ecuador.

Respecto del caso colombiano hay noticias e imágenes que indican su diseminación entre dominicos, franciscanos, jesuitas, clero secular y clarisas. Un buen número corresponde al siglo XVI, de la autoría y atribución al romano Angelino Medoro es la pintura de la iglesia parroquial de Tunja (después catedral) y la del templo de la Compañía de Tunja,<sup>130</sup> dos en la iglesia de santo Domingo, una capilla especial en la iglesia de los franciscanos –consignada por Vargas Ugarte-, tres imágenes en la iglesia de Santa Clara, y una más en la de Santa Bárbara, todas en esa misma ciudad. La célebre imagen taumaturga de Chiriví (Boyacá) pueblo encomendado al fundador de Tunja, Gonzalo Suárez de Rendón.<sup>131</sup> Flórez de Ocáriz registró una “Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, retrato de la de Sevilla”,<sup>132</sup> que perteneció a la iglesia de los dominicos de Santa Fe de Bogotá.

La información sobre las copias de la Virgen de la Antigua en otros territorios hispanoamericanos es amplia y rebasa los objetivos de este estudio. Concluyo esta somera presentación con tres menciones más del siglo XVI: hace ya un buen número de años Schenone registró una en el convento de las Mónicas de Potosí, de la cual opinó: “de discreta realización al temple sobre tabla de no gran tamaño exornada por un marco tallado y dorado de factura local. El procedimiento empleado en su realización nos permite situar esta pintura a mediados del siglo XVI.”<sup>133</sup> Por otra parte Torre Revello en sus “Notas y comentarios acerca de las mercancías que pasaban de España al

---

<sup>130</sup> Marta Fajardo de Rueda, “El arte neogranadino del período colonial”, en Darío Jaramillo Agudelo (director), *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá, Editorial Printer Latinoamericana, 1993, t.6, p.76.

<sup>131</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.II, *op. cit.*, p.421 y t.I, p.625, nota 1, en el testamento que el fundador otorgó el 14 de septiembre de 1579, declaró tener “cuatro banderas y estandartes muy ricos que ha traído de España, y otros pendones y estandartes para que se pongan en su Capilla que edificó en la iglesia parroquial de Tunja para su sepulcro”, aunque no se aclaró que tipo de representaciones había en los estandartes y banderas, no descarto que quizá alguno haya tenido a la Virgen de la Antigua (como las banderas del Darién).

<sup>132</sup> Juan Flórez de Ocáriz, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada [...]*, ed. facsimilar de la impresión de Madrid de 1674, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1990, vol.I, p.294, obra publicada en 1674.

<sup>133</sup> Héctor Schenone, “Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 5, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1952, p.53 y 54, ojalá y esta pintura haya sobrevivido al estado precario de conservación que el autor comentó en ese entonces: “La humedad del lugar donde la hallamos ha deteriorado lamentablemente esta imagen que exige una restauración para evitar su pérdida total.”

Nuevo Mundo, en el período 1534-1586", consignó un lienzo de Nuestra Señora de la Antigua,<sup>134</sup> aunque no se sabe que destino llevaba. En 1589 se envió un embarque de imágenes y objetos a Nombre de Dios, entre ellas un lienzo de la Antigua en 77 pesos, de muy buen precio si se compara con los lienzos más caros de 88 pesos que correspondían a los retratos "del Rey Nuestro Señor" y "de la Infanta".<sup>135</sup>

## **2 Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de México, la congregación y su capilla.**

La Virgen de la Antigua de la catedral metropolitana forma parte del grupo de pinturas copiadas expresamente del original, encargadas y donadas a instancias de sus devotos particulares con la autorización del Cabildo Catedral de Sevilla. De acuerdo a la usanza de que el arquetipo era venerado en la copia por ser ésta la rememoración de una imagen famosa.<sup>136</sup> La llegada de la copia a la Metropolitana de México pudo corresponder a los últimos años del siglo XVI y cuanto muy tardíamente en las primeras dos décadas del siglo XVII, en el primer caso cuando tuvieron lugar el envío de muchas reproducciones a Hispanoamérica y de modo particular a la Nueva España. Posteriormente, el sacristán mayor y un grupo de canónigos de la arquidiócesis novohispana incentivaron su culto, habida cuenta del lugar relegado y falta de decoro donde se le encontraba. Esta situación –de ocupar un lugar secundario o escondido– debió reflejarse en la poca respuesta de la feligresía frente a la devoción manifestada a otras imágenes marianas, incluso de santos, de los que ya tenían asignados altares y retablos importantes a juzgar por el contenido del inventario de 1588, en el que no se mencionó la de Sevilla.

De acuerdo a los datos proporcionados por Marroqui, retomados y bien argumentados por Sigaut, el establecimiento de la devoción se debió a un espadero de

---

<sup>134</sup>En Rodríguez Demorizi, *España...*, p.32, nota 5; se consignaron muchas imágenes de devoción y rosarios de varios tipos, entre otros.

<sup>135</sup>José Torre Revello, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948, p.91, registrada en la caja número 3. Bien comentó el autor que, estas obras debido a su costo, debieron ser hechas por un pintor de calidad.

<sup>136</sup>Belting, (1994) p.14.

apellido Rodríguez, mediante una *copia sacada del original* –connotación que para esa época fue altamente significativa-. ¿Qué información permite respaldar lo dicho? Marroqui partió de la tradición expresada en un poema (1652), en el que se asentó que era copia fiel de la que se venera en Sevilla, encargada por un mercader de espadas llamado José Rodríguez, con la finalidad de llevarla a México. Según los detalles: él “hizo un viaje a España con objeto de su comercio de armas, y estando en Sevilla, con permiso del cabildo de aquella Catedral, hizo sacar una copia”.<sup>137</sup> Antes de que tuviera capilla propia fue colocada en algún momento detrás del altar mayor.

Sigaut planteó una hipótesis interesante que respalda la presencia de la imagen en la máxima sede catedralicia en la Nueva España en el último tercio del siglo XVI. La pintura debió llegar de Sevilla a México después de 1578 y antes de 1632, teniendo en consideración que en el primer año citado tuvo lugar un evento tan importante como el traslado del original a la nueva Catedral hispalense, y en el segundo porque ya existe un retablo de nuestra Señora de la Antigua citado en el inventario de 1632 con cargo al sacristán mayor.<sup>138</sup>

Con la finalidad de reforzar esta suposición y de nueva cuenta en el terreno de las hipótesis, y en consideración al mencionado evento y que el donante fue un espadero, no descarto una posible influencia de la corte y administración, entre 1585-1590, del virrey Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique. Debido a que él fue uno de los nobles presentes en el traslado de la imagen a la nueva catedral de Sevilla. Protagonismo revelador de una conducta social propia de la elite de su época, pero además por su especial protección a los derechos del Patronato Real y al comercio de armas para la pacificación del norte.<sup>139</sup> Quizá a ese periodo corresponda la presencia del mercader de espadas. Sin descartar completamente ambas suposiciones, hay que considerar otros elementos ya señalados atrás. Por un lado, la imagen no fue citada en el inventario de 1588 que detalló un buen número de advocaciones marianas, a este respecto una posible fuente aclaratoria hubiera sido el inventario de 1618, pero

<sup>137</sup> Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.416.

<sup>138</sup> Toussaint, *La catedral...*, p.139. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300.

<sup>139</sup> Lewis Hanke [editor], *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, t.I, p.250-251; t.II, p.83-84, hay una relación de documentos sobre las ceremonias del virrey en la catedral y mercadería de armas.



lamentablemente ni Toussaint lo tuvo a la vista. Sin embargo, no deja de provocar cierta extrañeza que en la arquidiócesis de México no hubiera para entonces una imagen de esa advocación, habida cuenta de la trascendencia que tuvo en otras sedes, incluso en la Nueva España, según expuse.

En el inventario de Sacristía, de 1632, se dio relación de un retablo de Nuestra Señora de la Antigua. Al respecto bien dilucidó Sigaut: “Esto no implica que el retablo estuviese ubicado en la capilla, pudo haber tenido una primera localización en la catedral, como parece desprenderse del comentario que realiza el ya citado Marroqui”.<sup>140</sup> Éste afirmó que el Lic. Bartolomé Quevedo fue el primer promotor, pues él “había trasladado la imagen del lugar casi escondido en donde se la había puesto, a otro en el cual tuviera mayor veneración y culto”.<sup>141</sup> Opinión que se fundamenta con la referencia documental citada, anterior a la fundación de la corporación de la Antigua y que remite a la existencia de una imagen y retablo. De esta inicial devoción particular que tuvo su trascendencia en la catedral como lo corrobora la estructura retablística mencionada en 1632, pasó a una segunda etapa que se reconoce como la del establecimiento del culto en capilla propia, auspiciada y respaldada por el deán y cabildo, que tuvo lugar al final de la década de los cuarenta del siglo XVII. El deán era la dignidad mayor del Cabildo Catedral, cuya función consistía en “cuidar que el Oficio Divino y el culto a Dios se hiciera correctamente”.<sup>142</sup>

Esta iniciativa de la dignidad mayor y otros integrantes al amparo de la agrupación rectora de una diócesis, el Cabildo, no pasa desapercibida en dos aspectos: uno, la injerencia tradicional sevillana en el auspicio del culto a Nuestra Señora de la Antigua y su despliegue hacia Hispanoamérica, y dos, el ascenso de esta corporación

---

<sup>140</sup>Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300.

<sup>141</sup>Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.416.

<sup>142</sup> Le seguía el arcedeán, a quien “correspondía examinar a los clérigos que se habrían de ordenar; debía ser graduado en alguna universidad en alguno de los derechos y por lo menos de Bachiller en Teología”, Gabriel Silva Mandujano, *La catedral de Morelia arte y sociedad en la Nueva España*, Morelia, Gobierno del Estado, 1984, p.29. Otros integrantes del cabildo fueron el chantre, maestrescuela (maestro escolar) y tesorero. Ver también, Mark Brill, “Los maestros de capilla de la catedral de Antequera”, en Jesús J. Lizama Q. y Daniela Traffano [coord.], *De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la catedral de Oaxaca. Siglos XVII-XX*, Oaxaca, Cuadernos de Historia Eclesiástica, 2, 1998, p.23.

en la organización, administración espiritual y temporal de la iglesia secular en una región.

Sobre esta última idea y la trascendencia histórica social del Cabildo catedral en la etapa colonial, los estudios de Mazín en torno al caso de Valladolid son un elemento importante para conocer el valor de las actividades y proyectos de ese cuerpo colegiado, sus alcances frente a la autoridad de los prelados episcopales como una contrapartida de equilibrio abiertamente expuesto a partir de las dos últimas décadas del siglo XVI. Por otra parte, no poca significación tuvo el cabildo en su integración como canal de ingreso económico a partir de las fundaciones piadosas de los prelados, pues por este medio, “exaltaron el sentido de cuerpo y promovieron el ingreso de todos los capitulares a ciertas cofradías catedralicias”.<sup>143</sup> Este marco de referencia permite una aproximación a las realidades acaso similares, a los objetivos y desempeños del cabildo de la metropolitana de México. De modo que bajo esta óptica hay que situar el empuje del culto a la advocación sevillana en la sede metropolitana de México y su jurisdicción, competencia del cuerpo capitular.

Una fuente de información fundamental y que llena algunos vacíos informativos que Marroqui dejó, está integrada por algunos datos históricos sobre la Congregación, que están contenidos en el Archivo del Cabildo catedral de México. Aunque ya no localicé las noticias relevantes citadas por Marroqui. En el prólogo a las *Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua*, se aclaró que *antes de 1647, la imagen de la Antigua aún no tenía culto y se localizaba atrás del altar mayor*. Ante tal situación, en el año citado, se iniciaron las gestiones para dotarle de una capilla, la correspondiente a la que tiene en la actualidad que es la que quinta de sur a norte del lado del Evangelio. Textualmente se lee:

“Reunidos en el año de 1647, los señores capellanes de coro, de la orquesta y demás dependientes de esta santa Iglesia Catedral, puesto en cuadrante, hicieron *iniciativa del señor deán y cabildo para que se les concediera dar el debido culto a María Santísima que sin él, se hallaba detrás del altar mayor bajo la advocación de Nuestra Señora de la Antigua*; y que al mismo tiempo se les señalara lugar donde pudieran lograr sus deseos.”<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Mazín, “El Cabildo...”, p.132-134.

<sup>144</sup> Las cursivas son mías. ACCM, Congregación de Nuestra Señora de la Antigua (en adelante CNSA), *Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua*, 16 de enero de 1833, exp. 3, caja 2,

La integración de la hermandad se perfiló a consolidar el culto a la advocación mariana sevillana. Esta acción fue de la mano con el objetivo de impulsar lo concerniente al canto y a la música en una catedral pues, acorde a lo planteado por Mazín, era inconcebible un coro sin capilla musical porque “la oración oficial de la Iglesia en el oficio divino era la actividad constituyente de los cabildos catedrales, no podía haberla sin música.”<sup>145</sup> Como tampoco se podía concebir una agrupación sin un santo patrono.

En el rescate de la imagen sevillana y la puesta en valor de la música y el culto hubo dos momentos. Uno, a partir de las iniciativas del chantre -la tercera de las dignidades del cuerpo capitular- y la otra del maestro de capilla.<sup>146</sup> El primero tuvo que ver con la designación de una capilla y la creación de la hermandad; el segundo se encargó de la difusión entre la comunidad eclesiástica y civil de la capital virreinal, en vías de la consolidación del culto, del inicio del esplendor de esa capilla y el ingreso económico a través de la organización de la cofradía y la concesión de entierros.

## **2.1 La Hermandad de Nuestra señora de la Antigua (1647)**

El 5 de septiembre de 1647, durante la prelación del vizcaíno Juan de Mañozca<sup>147</sup> tuvo lugar la fundación de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, en torno a una imagen pictórica alojada en capilla particular de la catedral de México. Señalada patrona de la mencionada corporación, se dio pie al establecimiento del ruego por las ánimas de los hermanos, así como de todas las ánimas del purgatorio, y en 1649 fue proveída por el arzobispo citado del beneficio de las indulgencias. Este fue el gran

---

rollo 15, se trata de una versión de la *Constitución Reglamentaria* de la Congregación, rúbrica de Abundio Zúñiga, comprende 17 capítulos, algunos con notas relativas a los congregantes, los fondos, las juntas, cuerpo directivo, asistentes y otros. El 5 de septiembre de 1647 se hizo la fundación de la Congregación, también se solicitó al cabildo y arzobispo el lugar para colocar un altar y rendirle culto a través de la imagen mencionada, así como la licencia para privilegio de entierros y recolección de limosnas, ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15.

<sup>145</sup> Mazín, “El Cabildo...”, p.134, 136 y 238, por lo tanto también había Maestro de Capilla responsable de la “dirección, enseñanza y composición de las obras”, el autor aclaró que en la época virreinal hubo una gran demanda de éstos, lo que provocó una movilidad de ellos entre una y otra sede.

<sup>146</sup> Brill, *op. cit.*, p.24-28, en los primeros años de las sedes diocesanas la vida musical estuvo a cargo de la dirección de la chantría, a quien estuvo subordinado el maestro de capilla, tiempo después adquirió relieve y fue más bien un puesto secular muy demandado.

<sup>147</sup> Sosa, *op. cit.*, p.97, 98, fue prelado de 1643 a 1650 (en 1645 lo consagró Palafox). Toussaint, *op. cit.*, p.354-355. Mazín, *Archivo...*, t. I, p.1063-1064.

momento de inicio del culto a la Virgen de la Antigua al amparo de una valiosa práctica contrarreformista.

¿A qué situación se debió lo tardío de esta integración por parte del cuerpo capitular y la aplicación de las oraciones a favor de las almas relacionadas con esta copia de una imagen considerada sagrada? Si se tienen presentes todas las acciones emprendidas por el Cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVI, tal pareciera que la condición de ya no ser sufragánea de la de Sevilla se expresó en un corte tajante, al menos respecto de esta advocación andaluza. Quizá la respuesta podría estar en la falta de un mecenas directo del culto: un obispo o canónigo, así como en la debilidad del cuerpo capitular frente a las orientaciones de los prelados, pues hay que considerar que había una devoción a la Virgen de la Antigua pero con poca proyección, si se la compara con la que tenía para ese entonces en Andalucía y aún en otros territorios hispanoamericanos. Se podría plantear como obstáculo de la obra espiritual, el gran proyecto y reto constructivo de la nueva catedral, la gran inundación, etc., pero incluso en el edificio precedente no había una copia de tan importante advocación andaluza. Sin duda la parte fuerte de la difusión de un culto dependió de la organización de una Hermandad y cofradía para garantizar el ingreso económico a partir del cual pudieran darse los pasos necesarios hacia la consolidación de las obras espirituales y materiales de los congregados, y del espacio para rendir el culto adecuado a la santa patrona.

En la invocación de un decreto de noviembre de 1647 se consignó a detalle la concesión de una capilla a la congregación. El arzobispo Mañozca otorgó la debida autorización, según se explicó en el documento: “y para designar el lugar dio poder bastante en forma al señor doctor don Juan de Poblete, chantre de esta Santa Iglesia, quien cedió la capilla que ahora tiene (entonces depósito de libros de canto) para el culto, y ésta y su frontera hasta la puerta de coro para sepulcros”.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup>ACCM, CNSA, 1833, exp. 3, caja 2, rollo 15. El Dr. Poblete está mencionado, por vez primera, con esa dignidad desde 1645 y cuatro años después como arcedaán; la primera y última mención como capitular de los cabildos de 1653 a 1680, fue en 1645 y 1680; fue también canónigo de la catedral de Valladolid desde 1638 y maestro-escuela en 1645; trasladado a Manila como obispo y murió en 1680, ver María Leticia Pérez Puente, *Fray Payo Enríquez de Rivera y el fortalecimiento de la iglesia metropolitana de la ciudad de México. S. XVII*, México, 2001 (tesis de Doctorado en Historia, FFyL), p.94-95 y 99; Apéndice, I, p.1-III.

El chantre o cantor era una de las dignidades capitulares que integraban el cabildo en una sede diocesana, estaba encargado de toda la organización y actividad musical: cantaba en el facistol y tenía como responsabilidad “enseñar a cantar a los que servían en la iglesia y en el coro; debía dominar a la perfección la música”, “recitaba la liturgia y era encargado de las tareas musicales más importantes”.<sup>149</sup> Por lo tanto debía ser un experto en esas materias. La concreción de sus responsabilidades recaía más en sus colaboradores: el sochantre, el organista y el maestro de capilla.

El ayudante inmediato de la dignidad del cabildo a cargo de la música, fue el sochantre era “al parecer, una especie de director coral. Hacía entonar a los ejecutantes”,<sup>150</sup> era también quien “asumía las responsabilidades de cantar el canto llano”.<sup>151</sup> Otros colaboradores fueron los capellanes de coro. El maestro de capilla como bien señaló Brill gradualmente sobrepasó en ese ámbito el desempeño del chantre, pues “se convirtió en la figura musical más importante de la catedral”, y en el ámbito seglar desempeñó un estrecho vínculo pedagógico. Funcionó también como director de coro y orquesta, compositor, maestro de órgano y de contrapunto, así como encargado de la administración del coro, contó además con la ayuda de organistas y compositores.<sup>152</sup>

Chantre, sochantre, capellán de coro, maestro de capilla y músicos, a título de miembros del Cabildo y de congregantes de la Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua, emprendieron en 1647 la organización del culto a la advocación sevillana, en un sitio especial mediante el decoro, esplendor y marco auditivo de la música, a usanza de la Patriarcal de Sevilla.

¿Quiénes fueron los promotores de este traslado y primer momento del establecimiento del culto y organización de la congregación? Marroqui expuso que se debió al sochantre Lic. Bartolomé Quevedo, “secundado por otro presbítero, capellán de

---

<sup>149</sup> Silva, *op. cit.*, p.29, primer entrecorillado. Ver Mazín, “El Cabildo...”, p.238, relativo a la catedral de Valladolid. Brill, *op. cit.*, p.24, el segundo entrecorillado.

<sup>150</sup> Mazín, “El Cabildo...”, p.238, nota 87.

<sup>151</sup> Brill, *op. cit.*, p.25, también ayudado por el maestro de seises “que emprendía la educación de los jóvenes cantantes”, comentó importantes detalles sobre los chantres de Oaxaca y sus colaboradores.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.25-27.

coro, llamado Bernardino”.<sup>153</sup> A este último se le citó en el libro de asientos del cargo y descargo de las limosnas recibidas por el culto a la imagen, en él se registró que el cobro hecho a los músicos y congregados inició el primero de diciembre de 1647, con la administración del chantre, de quien no dice el nombre en ese documento, pero sí del capellán de coro, Juan Bernardino de Quevedo.<sup>154</sup>

En la documentación se apuntó que la limosna había de ser abundante y mensual “obligándose con escritura pública en 5 de octubre de 1648, no solamente ellos, sino también a todos los sucesores de dicha santa iglesia que se hallaren en cuadrante, lo que fue de mucho agrado al venerable cabildo por las formalidades con que pidieron, por lo que aprobó y dio por bien hecho lo dispuesto por el señor doctor Juan de Poblete, consta del decreto de noviembre de 1647.”<sup>155</sup> De esa manera, obtenido el sitio se inició el culto perfilado al bienestar de las ánimas: “agregando a este fin el socorro espiritual que debían tener con las misas que por sus difuntos se harían decir, y el temporal por la disminución de derechos de entierros que los señores curas del Sagrario y demás ministros hacían, como consta de la escritura otorgada jurídicamente.”<sup>156</sup> La escritura de fundación de la congregación se otorgó el 5 de septiembre de 1648, ante el escribano Real Antonio de Saraus.<sup>157</sup>

La parte festiva de esa exitosa empresa triangulada de algunos miembros del cabildo y el prelado, tuvo un desarrollo paralelo a los trámites administrativos y jurídicos. Así, mediante el sonido de las arpas y el baile del sarao tuvo lugar el inicio de la fiesta de estreno del altar en la capilla protegida con reja, conforme al orden y decencia de salvaguardar una imagen sagrada. El primer altar y marco de la pintura

<sup>153</sup>Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.416.

<sup>154</sup>ACCM, CNSA, Libro número 1 en pergamino, exp.17, caja 3, rollo 15, se detalló que el contenido comprende de la fecha citada hasta las cuentas del 3 de octubre de 1784, cuando aconteció la muerte del bachiller Simón Frías; faltan los cuadernos después de la foja 59. Pérez Puente, *op. cit.*, p.94 Apéndice, I Capitulares presentes en los cabildos de 1653 a 1680, p.III y IV, el Lic. Bartolomé Quevedo fue mencionado por vez primera en 1656 y la última en 1678; en 1656 era medio racionero, en 1666 racionero y en 1670 canónigo de gracia; murió el 22 de agosto de 1678.

<sup>155</sup>ACCM, CNSA, 1833, exp. 3, caja 2, rollo 15.

<sup>156</sup>ACCM, CNSA, 1833, exp. 3, caja 2, rollo 15.

<sup>157</sup>ACCM, CNSA, Libro número 1, exp.17, caja 3, rollo 15, el 20 de noviembre del mismo año “hicieron los curas la escritura de perdonar los derechos”, también se indicó que las escrituras de la congregación costaron 12 pesos, un libro blanco un peso, se pagaron 3 pesos 4 tomines al maestro Antonio Rubio por escribir “la memoria a las indulgencias”; en el Legajo de la relación de escrituras hay un título relativo al “testimonio de indulgencias”, sin los documentos.

fueron construidos entre diciembre del año anterior y principios de 1648, a juzgar por la información escueta proporcionada en un documento del siglo XIX, en el que se describieron varias partidas de gastos: la primera de 37 pesos por concepto de material y manufactura a cargo de oficiales para el altar de la Virgen, “marco, bisagras, cintas de oro y aceite”; otra de 81 pesos y dos reales para la fiesta de colocación “y otras cosas”; una más de “29 pesos 4 tomines dados a los músicos de arpa y otros instrumentos por todo el octavario, dos a Domingo Jiménez; y diez pesos y medio al sarao del primer día”; otra partida de 132 pesos 5 tomines para pagar la reja y su colocación en el altar.<sup>158</sup>

Llama la atención el apresto inmediato de un enrejado, recurso de protección y decoro hacia esta imagen de culto representativa del “original”. Quizá fue de las llamadas comulgatorio acaso similar a la muy antigua que aún permanece en la Capilla de las Reliquias de la misma Catedral. Sobre este punto, es reveladora la observación de Solís respecto del por qué de la reja interior de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, el autor señaló que el común de la gente tenía prohibido trasponer la baranda de adentro aunque fuera a orar, excepto el sacerdote y el ministro para la celebración litúrgica, así como “calificados personajes, y Prelados extraños”, agregó el comentario de que esta costumbre fue afianzada por Decreto del año 1682.<sup>159</sup>

La segunda fiesta estuvo reanimada por el estruendo y luminosidad de los cohetes, fue celebrada los días 5 y 6 de octubre de 1648.<sup>160</sup> Con la finalidad de garantizar la festividad anual se anotó que el cabildo y los capellanes de coro otorgaron una escritura en 1649, exclusiva para ese fin.<sup>161</sup> Sin corporación, sin dinero, sin mecenas no hay tal fasto en el culto a las imágenes sagradas.

Un segundo momento del desempeño de la Congregación como responsable del culto a Nuestra Señora de la Antigua correspondió al último tercio del año 1651. El

---

<sup>158</sup> ACCM, CNSA, Libro número 1, exp.17, caja 3, rollo 15.

<sup>159</sup> Solís, *op. cit.*, f.281.

<sup>160</sup> ACCM, CNSA, Libro número 1, exp.17, caja 3, rollo 15, se gastaron “21 pesos de cohetes, cámaras y ruedas, la víspera y día de la segunda fiesta”.

<sup>161</sup> ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15, el Legajo contiene numeración y relación de escrituras, pero no hay copia de los documentos.

protagonista fue el Lic. Fabián Pérez Jimeno, presbítero organista y Maestro de capilla de la Catedral, quien difundió entre los músicos la devoción. Justamente la composición poética de 1652, en la que se hizo referencia al origen de la copia pictórica sevillana de la metropolitana de México, fue escrita por el segundo organista, el presbítero Antonio de Solís Aguirre. Él la dedicó a su maestro de música el licenciado Fabián Pérez Jimeno quien fue “presbítero organista y maestro de capilla de catedral”.<sup>162</sup> Esta loa literaria de un integrante de la Hermandad a otro en calidad de mecenas, fue uno de los medios que se aprovechó para comunicar en la esfera social la relevancia de una imagen de la Madre de Dios. Constituyéndose en un modo de edificación entre la comunidad eclesiástica y civil de la capital virreinal, además expresión de la importancia del grupo corporativo en el esplendor de esa capilla.

La iniciativa tuvo tal empuje y repercusión que en septiembre de 1651 le construyeron un altar que se estrenó con gran solemnidad y decencia por honrar en él a la copia de una imagen sagrada, según se lee en un breve pero nutrido párrafo: “con el mejor adorno posible; el nuevo altar cubierto con un velo; asistió el Cabildo todo y un inmenso concurso; entonó el coro, antes de la misa, el tiernísimo himno *Ave maris stella* y al llegar al pasaje donde dice: ‘*Muéstrate ser Madre,*’ dividido el velo en dos, quedó a la vista de todos el altar y la imagen.”<sup>163</sup>

A través del uso de lo sensible, del culto externo, fue rememorado el Misterio de la Encarnación del Verbo. Se dejó ver a la estrella del mar quien trajo al mundo la verdadera luz.<sup>164</sup> Los velos tuvieron tres usos en la iglesia, uno de ellos fue el de cubrir las cosas santas, de acuerdo a lo expuesto por Durandus: lo oculto por el velo o lo velado significa la letra de la ley “es decir, su observancia según la carne, o bien que, en el Antiguo Testamento y antes de la Pasión de Cristo, la inteligencia de las Escrituras estaba velada, escondida y oscura y que aquellos que vivieron en ese tiempo tuvieron siempre un velo frente a los ojos, es decir, una ciencia oscura. Este

---

<sup>162</sup>Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.416. En la documentación del Archivo del Cabildo Catedral, el apellido está escrito con X.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.416. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300.

<sup>164</sup> Trens, *op. cit.*, p.578-579, interpretación debida a los santos padres, como san Bernardo. Ver introducción.



velo significa todavía esta espada que fue puesta frente a la puerta del paraíso.”<sup>165</sup> Mediante la acción de abrir el velo se exponía una revelación acerca de la encarnación de la Segunda persona, ya que a través de la Pasión de Jesucristo –“la observancia carnal de la ley”- se dispersó la oscuridad y se rechazó la espada. En la víspera de Pascua se retiraban los velos, de acuerdo a lo que asentó san Juan: “Y Jesús se escondió y salió del templo”; entonces se abría la entrada a la gloria eterna, las puertas del paraíso eran abiertas.<sup>166</sup> Así, el hecho de desvelar constituyó una epifanía, se mostraba a Dios Salvador para su adoración.

La ceremonia del estreno de la capilla fue muy lucida con asistencia del Cabildo y demás concurrencia. Debió conmovérsele cuando se entonó el coro, los velos fueron descorridos y apareció la llena de gracia con su Hijo a la vista de los concurrentes - dorada cual divinidad-. Conforme a la costumbre y manejo adecuado de una imagen de culto, concluido el tiempo de exposición debieron cerrar los velos. Este recurso de impacto sensible a la feligresía se usaba como parte del cuidado que se debía brindar a una imagen reconocida de modo muy especial, por su carácter sacro, presumible retrato de la Madre de Dios y en la que se había concretado algún prodigio u objeto de la presencia divina. Tales son los casos de Nuestra Señora de la Antigua de México, copia de un retrato, y el lienzo de Nuestra Señora de Chiquinquirá que tuvo un similar tratamiento en el siglo XVII. En ambas, la exaltación de la presencia benéfica del Salvador es nodal, pues representa la redención del hombre por Cristo encarnado.

Por la relevancia de este sistema de culto rendido por el Cabildo al original de la Patriarcal de Sevilla, y la repercusión de éste con sus particularidades en el caso novohispano, cabe recordar acerca del primer caso, lo siguiente. En 1578 se llevó a cabo una procesión como parte de las honras para venerarla en su nueva capilla, fue entonces cuando se abrieron los velos que la tapaban para que toda la asistencia la viese y la misa se celebró con gran acompañamiento de música. Otra de las ocasiones

---

<sup>165</sup> Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour Comprendre la Signification Symbolique des Cathedrales et des Eglises*, Paris, Éditions La Maison de Vie, 1996, p.84, capítulo “XXXV De los velos suspendidos en la iglesia”, se refirió a tres tipos: el que cubre las cosas santas, el que separa el santuario del clero y el que separa al clero de la gente.

<sup>166</sup> *Ibid.*, cap. XXXVI y XLI, p.85 y 89. Freedberg, *op. cit.*, p.136, abordó agudamente la proyección harto sensible y el poder de la imagen cuando se dejaba ver al descender los velos.

en que se descorrían los velos, era en su fiesta titular, el día de la Asunción, llevada a cabo con gran aparato, solemnidad, y no menos complejidad porque también se festejaba a la Virgen de los Reyes, al respecto Solís detalló:

“Fue desde lo antiguo el día 15 de agosto consagrado a la Asunción de la sagrada Virgen, el dedicado a la solemne fiesta de NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA. Más siendo Incompatibles las funciones, por haber de conducir en Procesión con el aparato, que se sabe el Majestuoso Simulacro de NUESTRA SEÑORA de los REYES. Previénese la devoción del Cabildo, pasar la noche antes después de los solemnísimos Maitines procesionalmente con velas encendidas a hacer Estación a la Santa capilla de la ANTIGUA, donde reverenciada la Sra., y cantadas allí sus alabanzas, repite la misma Sagrada Ceremonia en otras ocasiones, especialmente el 19 de marzo, que lo es de su Castísimo Esposo S. Joseph.”<sup>167</sup>

Otra ocasión relevante en que la capilla de la Antigua de Sevilla –cual cielo de los bienaventurados- era proveída de esplendor y de un marco auditivo excepcional, ocurría cuando el Santísimo Sacramento se trasladaba en el día de la Resurrección. El cabildo en su misión de edificación de la feligresía, convocaba a un acto muy devoto que animaba hasta el júbilo y se experimentaba un inmenso gozo ante el Hijo resucitado y glorioso. Esta ceremonia se llevaba a cabo después de haber acompañado a la Madre dolida. Sigamos al jesuita en su descripción e interpretación:

“Casi por el mismo tiempo, esto es, la mañana de la Resurrección es cuando, se ve un abreviado Cielo esta capilla; porque entre alegrísimos Repiques que este día previenen el canto de las Aves, y la festiva repetición de Aleluyas, con que la Música deleita religiosa a los oídos, lleva el Cabildo pleno el Santísimo sacramento a la Santa Capilla, y colocada sobre el Altar, canta con la mayor solemnidad, y armonía la Antífona de la Resurrección Regina Coeli [...] y afirman los que a esta devotísima Función concurren, que la hora, el aparato, el concurso, el adorno de la Capilla, y el conjunto del siempre Augusto sacrosanto potente, y la Reverendísima Imagen descubierta, forman un todo tan alegre, que sólo el Empíreo sabrá contribuir más consuelos a los felicísimos que lo habitan.”<sup>168</sup>

Sobre el tema de un original y sus copias acudí a los planteamientos de Belting respecto de las imágenes auténticas o testimonios de veracidad. Tal ha sido el caso del presunto retrato pintado por san Lucas y que involucra a las múltiples copias de iconos pintadas en la Edad Media, mediante las que se impuso la creencia de la extensión de

<sup>167</sup> Solís, *op. cit.*, f.176.

<sup>168</sup> Solís, *op. cit.*, f.176-177. Ver el estudio Palma Martínez Burgos, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p.44-52, especialmente sobre el gozo como una manifestación interna en estrecho diálogo con las formas de culto externo en la procesión, así como la edificación de los concurrentes.

su poder por ser una duplicación de la imagen principal. De acuerdo al autor citado, las copias rememoran el original de una imagen famosa, que a su vez permite recordar su historia o los privilegios que adquirió en su lugar de origen y a favor del mismo. En este sentido, imagen y memoria se convierten en aspectos de historia legítima. Las configuraciones plásticas representantes de veracidad, son portadoras además, o parecen estar dotadas de una capacidad de acción, parecen poseer dinamismo o poderes sobrenaturales; la gente acudió a ellas para verlas con la esperanza de obtener un beneficio.<sup>169</sup>

Debido a ese carácter particular la imagen sagrada no estaba a la vista de todos, sólo en ocasiones especiales, que retribuía en concesión de gracia, como en Pascua de Resurrección. De esa cualidad estuvieron investidas la imagen de la Antigua de Sevilla y su copia en la catedral de México, así como la de Chiquinquirá, entre otras de culto. Sólo que acerca de esta última, por parte de las autoridades eclesiásticas hubo resistencia a la duplicación de su original, al esgrimir que sólo la imagen local tenía poder, por lo que hubo de ser trasladada o visitada para mirarla, rogarle y obtener sus beneficios, porque se buscó asegurar una sola vía para afianzar las generosas limosnas. Aunque ese freno no evitó que se generaran otros cultos locales a partir de algunas de sus copias.

Estar presente cuando los velos se desplegaban, ver a la imagen directamente – sin su cubierta- era asistir ante la presencia divina: el receptáculo completo de pureza, la guía de ciegos y portadora de la luz, de quienes se esperaba un beneficio espiritual. Todavía más allá de ese beneficio hacia sus devotos, el sentido de la imagen velada de la Virgen María con el Hijo constituyó una representación visual del templo de Dios, de su clausura y de su parto virginal, así como de su condición simbólica de muralla que contiene a los creyentes. Así, a juzgar por la explicación de Russo apoyado en las interpretaciones de san Ambrosio: María aparece revestida de un velo porque tiene el cuerpo intacto, la matriz; ella es un lugar cerrado, amurallado. Su virginidad está representada por las puertas de la iglesia, protegida al exterior por el amplio velo que la envuelve, igual a una “pantalla” o cubierta intocable como la que rodea las basílicas,

---

<sup>169</sup> Belting, *op. cit.*, (1994) p.6, 7 y 14.

empezando por la iglesia de san Ambrosio de Milán. María cerrada sobre ella misma, Virgen, rodeada por el velo que la envuelve y la separa, igual a la capacidad de ser como la tela o velo. Es una Virgen imaginada bajo el aspecto de una envoltura que contiene a la comunidad cristiana, la Iglesia militante reunida alrededor de Cristo, abrigado en su seno.<sup>170</sup>

El velo ocultaba a los protagonistas de la Encarnación, cuando se recorría se mostraba la Maternidad divina, en un sentido similar al de apartar el velo que cubre los genitales del Niño. Sobre este último punto, la interpretación de O'Malley, es que "se alza el velo que oculta a Dios, que es *revelado*, en tales escenas, como real y verdadero hombre."<sup>171</sup> ¿Acaso el velo también fue considerado la carne? ¿A esa metáfora de la imagen velada se refirió Brading? Sobre cuerpo y ánima, y veneración de imágenes, el autor citado, apoyado en san Juan Damasceno (s. VIII) se refirió a las "imágenes veladas". De ellas dijo, son aquellas que contienen un velo de carne que no se pueden entender si no es en la medida en que el alma está contenida en un cuerpo. Brading señaló enfáticamente: "La importancia de los signos materiales también está justificada por la psicología: 'ya que estamos constituidos de alma y cuerpo, y nuestra alma no es un espíritu desnudo, sino que está cubierto por así decirlo, con un velo de carne, es imposible pensar sin hacer uso de imágenes físicas.' Según San Juan [Damasceno], de los sentidos la vista es el más noble y el que más ilumina el alma."<sup>172</sup>

Como el entendimiento entra por el oído y también por la vista, por lo tanto

"repudiar los iconos no sólo impide la devoción y el entendimiento; es aún más grave, impugna la encarnación de Cristo. Con la blasfema destrucción de las imágenes sagradas, los iconoclastas arremetían contra la doctrina del Concilio de Calcedonia (450), según lo cual Jesucristo 'era una persona con dos naturalezas', Dios verdadero y hombre verdadero. San Juan lo explica de este modo: 'Adoro a Aquel que se cubrió con el púrpura real de mi carne [...] la carne que Él adoptó se vuelve divina y permanece divina después de su ascensión'. Si Cristo es humano puede representarse materialmente y su imagen puede venerarse, puesto que 'No adoro la materia; adoro al creador de la materia encarnado'."<sup>173</sup>

<sup>170</sup> Russo, *op. cit.* p.184 a 186.

<sup>171</sup> Steinberg, *op. cit.*, p.234, Epílogo por John W. O'Malley S.J.

<sup>172</sup> Brading, *op. cit.*, p.39, agregó la cita de san Juan, acerca de que el libro es al letrado, como la imagen al iletrado.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.38-40. Cuadriello, "El obrador...", p.84-85, apoyado en Florencia se refirió a la imagen velada (último cuarto del siglo XVII): un velo recubría la vitrina que resguardaba el ayate sagrado de Guadalupe

En este marco tradicional y simbólico de veneración a las imágenes y de modo particular las representativas del Verbo encarnado, el mecenazgo capitular de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de México se traslució en el uso de ese espacio para ceremonias muy importantes. Al respecto Sigaut formuló con mucha razón: “Es posible que al estar atendida por dignidades del cabildo, la capilla tuviera cierta predilección para el desarrollo de las actividades oficiales”.<sup>174</sup> Tal y como fue usual en la Catedral de Sevilla.

Sobre la Metropolitana de México, las noticias consignadas en los diarios de la época, el de Guijo y el de Robles son elocuentes de esa referida importancia. Del primero Sigaut comentó:

“Uno de los hechos interesantes en relación a la historia de la capilla es el que relata Guijo en su célebre Diario, cuando dice que el día 24 de noviembre de 1655 ‘se cantó en el altar de Nuestra Señora de la Antigua, una misa muy solemne y su letanía, a que asistió el virrey sin la audiencia y todo el reino, y empezando la misa empezaron a echar al suelo las cimbras de las tres bóvedas de la capilla mayor, que había un año y ocho días que se habían acabado de cerrar, y para buen suceso de ellas, pidió se cantase esta misa y se hiciese la rogativa y acabada visitó la iglesia por su persona el virrey’ Duque de Albuquerque, de quien ya se ha señalado en repetidas oportunidades, que fue uno de los grandes impulsores del edificio catedralicio.”<sup>175</sup>

Posteriormente, en el Diario de Robles se publicó: “el 15 de agosto de 1673, ‘día de la Asunción de nuestra Señora, se dedicó el Sagrario del Altar Mayor de la Catedral que se acabó con columnas de jaspe hermoso y grande; salió la procesión de la capilla de la Antigua, donde estaba depositado el Santísimo Sacramento y la llevó y colocó en dicho Altar Mayor el arzobispo [...] asistió el virrey Marqués de Mancera, quien solicitó mucho se acabase dicho altar en su tiempo’.”<sup>176</sup>

¿Qué significaron estas demostraciones en las obras constructivas de las catedrales de México y las ya referidas de Sevilla? Dentro de un sistema de relación

---

“cuando no se dice misa en el altar mayor o cuando no hay personas de respeto, que para velar ante ella piden se corran, y entonces se encienden las luces del altar para mayor adorno y reverencia.” En el capítulo IV de esta tesis está expuesto sobre esta materia, el caso de Nuestra Señora de Chiquinquirá.

<sup>174</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.300, Gregorio M. de Guijo, *Diario de Guijo*, t.I (1648-1654), edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial Porrúa, 1952, (Colección de Escritores Mexicanos, 64), t.II, p.37-38.

<sup>176</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.301. Cfr. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa, 1946, t.I, p.132.

eclesiástica con la sociedad, se dio un reconocimiento público a la advocación sevillana oficializado por ambos cuerpos capitulares a uno y a otro lado del atlántico. En aras de la consolidación de su culto en la Nueva España, el desdoblamiento ritual de la de Sevilla en México se proveyó mediante un grupo de poder local, también expresión de la trascendencia de la hermandad integrada en buena parte por un sector de canónigos, además de los cofrades seculares. Por otro lado, se ha de tener presente que la capilla asignada a los obreros de la catedral se concedió hasta 1655 y la integración de una hermandad al parecer exclusiva de sus constructores fue creada seis años después en torno a otra imagen peninsular: la “milagrosa Señora de la Soledad de la Victoria de la Villa de Madrid, corte de su Majestad, de donde fue traída con sumo desvelo y cuidado”.<sup>177</sup> Esta imagen patrona es representativa de un hecho doloroso, no obstante, junto a la andaluza es expresión también del fortalecimiento del culto a esas imágenes peninsulares a través de las corporaciones locales, que aseguraban las devociones españolas frente a las locales así como un ingreso pecuniario en la iglesia mayor del virreinato novohispano.

En el terreno de la interpretación simbólica, un aspecto nodal fue la distinción de que fue objeto la Virgen de la Antigua en relación a su Hijo sacramentado. Por ejemplo en obras de construcción tan relevantes, tal como se había hecho en la catedral Hispalense en el primer cuarto del siglo XVI. Esto obliga a detenerme en la interpretación hecha por Martha Fernández, acerca de un elemento simbólico de entre los varios que integran a la catedral de México, como imagen de la casa de Dios, de su palacio en la tierra, de espacio sagrado de la nueva Jerusalén celestial. El punto que cobra relieve es que, de acuerdo a la autora referida, Cristo preside su templo, el Verbo Encarnado está simbolizado en el ábside a través de la planta semihexagonal, sección de la figura hexagonal que representa al Crismón mediante las iniciales XP, representación del Verbo divino hecho hombre, así el ábside simboliza el nombre de Cristo.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Nelly Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Soledad”, en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986, p.147-149.

<sup>178</sup> Martha Fernández, “El sentido simbólico de la catedral de México”, en Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (editoras), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*,

Es trascendental entonces que, en relación al descimbre de las bóvedas de la capilla mayor, la misa cantada en manifestación de alabanza se llevara a cabo en la capilla dedicada a su Madre, Santa María de la Antigua advocación representativa del Misterio de la Encarnación; además de las connotaciones de su añejo nombre y culto tradicional auspiciado desde la patriarcal de Sevilla y Andalucía a Hispanoamérica. El edificio catedralicio no sólo fue un espacio arquitectónico para albergar las ceremonias de los canónigos, constituirse en el corazón de una ciudad y de las vanguardias artísticas, sino además, como bien lo marcó Fernández, contiene esta otra parte intrínseca derivada de la arquitectura sagrada, la catedral es la morada del Señor, del Cristo resucitado.<sup>179</sup> Cuerpo arquitectónico dedicado a la gloriosa Asunción de la Santísima Madre de Jesucristo, quien posibilitó la naturaleza humana de la Segunda persona de la divinidad. Al mismo tiempo ella representa el cuerpo eclesial por excelencia y el cerco sagrado en el que se acogen los creyentes, es la puerta del cielo y del edificio de la iglesia, así como la frontera que excluye a la gentilidad.<sup>180</sup>

Sobre otros aspectos inherentes a la corporación en torno a Nuestra Señora de la Antigua, hay información en las *Reglas y Ordenaciones comunes, que han de guardar los Congregantes de esta piadosísima Congregación*. El reglamento está contenido en un impreso de 1782, aunque posiblemente se redactó desde cuando se creó la Hermandad. En su contenido se indicaron algunas de las obligaciones que debían acatar todos sus integrantes: semanalmente dar de limosna medio real, los ministros de capilla han de contribuir con cuatro reales de cada retribución de veinte pesos. Por otra parte, la denominación de Concordia o unión,<sup>181</sup> hermandad o congregación que Marroqui registró, se encuentra desde su origen, cuando en diciembre de 1647 se afirmó haberse celebrado la concordia o unión “para dar culto y colocar la dicha santa imagen en una de las capillas de esta Santa Iglesia Metropolitana

---

México, IIE-UNAM, 2004, (Estudios y Fuentes del Arte en México, LXXIII), p.17-57, especialmente sobre el Crismón, p.21, 28-29.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>180</sup> Russo, *op. cit.*, p.185.

<sup>181</sup> Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.417, información retomada por Toussaint, *La Catedral...*, p.139. El término concordia –de uso en aquella época- no deja de llamar la atención ¿hubo una avenencia sobre el culto a esa advocación sevillana?

de México”.<sup>182</sup> Desde la fundación de la hermandad a finales de 1647 y la escritura otorgada en 1649 por el venerable cabildo y capellanes para la “celebridad anual de nuestra señora”,<sup>183</sup> fue que a través de esta imagen se dispuso el ruego por las almas de los difuntos y la obtención de indulgencias. Así, se estableció la loable costumbre de rezar por las ánimas, en el altar y capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Esta práctica era lo usual en el Altar del Perdón, ante otras imágenes.

Posteriormente se creó la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua, así mencionada en un documento de 1661.<sup>184</sup> Esta referencia puntual de estrechar los vínculos con la sociedad citadina, a su vez permite trazar un puente con la imagen que Pedro Ramírez de Contreras hizo para la parroquia de Santa Clara en Lerma adscrita al arzobispado.

En el impreso de 1782, *Reglas de la Congregación*, se invocó la disposición de que la fiesta titular y principal de la Virgen en la capilla, se ha de celebrar anualmente el 9 de septiembre “con la solemnidad posible (como siempre se ha acostumbrado) a la cual han de acudir todos los Congregantes”, quienes estaban obligados a dar un peso por dicho motivo. Se hizo también una anotación importante acerca de los ingresos de la corporación, y respecto de las almas de vivos y muertos. Se indicó que con la finalidad de darle continuidad a “la piadosa y loable costumbre que hasta ahora se ha observado”, el día de la festividad se mandará decir la misa de unos por otros de todos los congregantes vivos o muertos, así como por “los aumentos espirituales, y temporales de nuestra Congregación, y cada uno de su Hermanos, y en ella encomendarán a Dios al Sumo Pontífice Romano, las necesidades de la Iglesia, la exaltación de la Fe, extirpación de las herejías, paz y concordia entre los Príncipes Christianos, victoria contra los Infieles, y herejes, y conversión de todos aquellos al gremio de la Iglesia, descanso y liberación de las benditas Ánimas del Purgatorio.”<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup>ACCM, CNSA, Libro número 1, exp. 17, caja 3, rollo 15.

<sup>183</sup>ACCM, CNSA, exp. 17, caja 3, rollo 15.

<sup>184</sup>Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Soledad”, p.151, n.24. ACCM, Correspondencia, exp.11, caja 9, rollo 22, la citada corporación se mencionó en una carta del 24 de abril de 1848, signada por José Manuel Aguirre, en la que se notificó sobre una visita de inspección a la cofradía de la Virgen de la Antigua.

<sup>185</sup>ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29, el párrafo final de peticiones formó parte de ese tipo de documentos pontificios, ver capítulo IV, inciso 1.5.



En el día de la fiesta titular se celebraba además, la octava de la Natividad de Nuestra Señora, según consta en un manual de ceremonias (1751): “se adelanta media hora y se entra en el coro a las ocho y media de la mañana a tercia, misa mayor, y sexta, por el Aniversario que la Ilustre Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, tiene dotado con 50 pesos de renta anual en la fábrica espiritual de las rentas de todos los ministros de esta santa Iglesia.”<sup>186</sup> Esta celebración –infraoctava de la natividad- era considerada doble mayor, se rezaba al Dulce nombre de María y se conmemoraba el aniversario solemne que había dotado el canónigo doctor José del Castrillo, con cien pesos anuales de renta; había repiques de campanas, vísperas, procesión “y misa a que asiste y canta la capilla: La estación de la procesión es en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua.”<sup>187</sup>

La congregación también participó en otras celebraciones marianas en la capilla de la Antigua. El 25 de marzo, día de la Encarnación, era fiesta doble de segunda clase, a ella asistía “la Capilla de Músicos a primeras vísperas, y Misa”; la procesión hacía estación “en una de las capillas de Nuestra Señora”,<sup>188</sup> no se especificó cual de las dedicadas a la Virgen. En cambio en el día de la Natividad de María, 8 de septiembre, fiesta doble de segunda clase con octava se hacía procesión, una misa y se especificó que todo era “cantado con solemnidad, Capilla, Música, Órganos e instrumentos: hay sermón y la Procesión hace estación en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”.<sup>189</sup> La dotación para esta festividad fue muy alta, 225 pesos anuales de renta que otorgó el ilustrísimo “Señor. Dr. D. García de Legazpi, Arcediano que fue de esta Santa Iglesia, y obispo de las de Durango, Valladolid y Puebla, con la misma solemnidad y modo que se hace en el día de la Asunción de ntra. Sra.”<sup>190</sup> La Congregación contribuyó además en el encendido de velas en otras fiestas que citaré adelante.

---

<sup>186</sup> *Diario manual de lo que en esta santa iglesia Catedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro, y demás que le es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año*, hecho por el M.Y.V.S. deán y Cabildo, Año de 1751, f.98, la festividad era de carácter semidoble. Gracias a la Dra. Sigaut por compartir generosamente este manual.

<sup>187</sup> *Ibid.*, f.98v.

<sup>188</sup> *Ibid.*, f.76.

<sup>189</sup> *Ibid.*, f.97v-98.

<sup>190</sup> *Ibid.*, f.98, en Sevilla la fiesta se celebraba en el día de la Asunción. Mazín, “El Cabildo...”, p.451, García Felipe de Legazpi Velasco fue obispo de Michoacán entre 1700-1704.

Por las informaciones del primer tercio del siglo XVIII se sabe que la festividad a la Virgen de la Antigua fue motivo de diversos gastos. Datos que permiten ponderar un panorama de la cotidianidad de la congregación en este menester y sobre el carácter efímero. El costo de la fiesta de 1725 fue repartido en la limpieza del altar; la colocación del coro, alfombras y asiento de los capitulares; en la sección de luminarias se detalló el uso de ocote, también se reportaron "chirimías, tambor, banderitas de plata, poner el órgano, juncia y dar chocolate a los cueteros"; en el almuerzo se erogaron 117 pesos y fracción, se dieron "empanadas, sopa, chocolate, mamones, vino, alfeñiques, pastillas, bizcochos, rosquetes, palitos de dientes para los señores capitulares, platos de barro de la Puebla" (quien hizo la descripción aclaró que en la del año antecedente se le perdió un plato de plata); también se invirtió en la cocinera encargada de servir y el mozo que llevaba el almuerzo a casa de los prebendados.

En la cuenta del año 1726, además de lo ya citado, se puso especial atención en el gasto de la cera y en la comida; la inclusión de gallinas, rodeos, dulces. Al año siguiente el alquiler de sayas y adornos para el medio punto, y se anotó que hubo sopa dorada. En la festividad de 1731 se gastó en tortas cuajadas; este fue un año en el que hubo un gasto mayor en cera por el compromiso de encender velas en varias festividades como la Circuncisión, Epifanía, la Candelaria, Patrocinio de San José, San Pedro, Visitación, Asunción, Día de la batalla naval, Patrocinio de Nuestra señora, Presentación de la Virgen, Desposorios, Día de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, Noche Buena, Resurrección, Virgen del Carmen, de la Merced, San Ildefonso, San José (ésta a cuenta de la Congregación), octava de Todos Santos, la Expectación y Dolores de Nuestra Señora.

Otras disposiciones contenidas en las Constituciones tienen que ver con el entierro de los congregantes, éste debía realizarse en la capilla a menos que existiera alguna disposición del difunto o de los albaceas para enterrarlo en otro lugar. Sobre el primer caso se estipuló que todos los congregantes tenían obligación de asistir al entierro, a la velación o vigilia y misa cantada por los congregantes sacerdotes vestidos con sobrepelliz, a la misa celebrada al día siguiente y al cabo de año. Sobre este punto se recordó la nueva disposición, que la misa por el alma del congregante fuera lo más

breve que se pudiere. A ésta se agregó un aniversario por las almas de los difuntos de la congregación. También se estipuló que todos los congregantes asistieran a los entierros, misas de cuerpo presente y aniversario de los curas del Sagrario.<sup>191</sup>

Una ilustración de la competencia de la congregación en los entierros de sus miembros está representada por la publicación que se hizo en la Gaceta, número 156, correspondiente al 29 de noviembre de 1740. En ella se consignó el concurrido sepelio del bachiller don Manuel José del Portillo, natural de Puebla de los Ángeles, quien fue “primer Sochantre, capellán de Coro, y Músico de esta Metropolitana”.<sup>192</sup> Clérigo ampliamente reconocido por la destreza de su voz, era tenido en alta estima y contado entre los más singulares ministros. Solemne y opulento fue el entierro del bachiller don Pedro Torquemada, médico de la congregación, según se relató en los documentos de la Congregación del modo siguiente: cuando salió el doctor don Juan Joseph de la Mota, cura más antiguo del Sagrario -revestido con sobrepelliz y capa negra, bajo de cruz- y al entrar a la

capilla que llaman de las Ánimas, sita en dicha Iglesia, se incorporó la venerable congregación de Nuestra Señora de la Antigua, y la música con velas encendidas, los Niños infantes del coro, revestidos de sobrepelliz, excediendo el número de más de sesenta, entrando los ministros de contaduría de esta dicha santa iglesia; y estando de esta suerte, fue el entierro hasta la capilla de dicha santa imagen, en donde estaba puesta la tumba con diez y seis luces, según estilo, constitución y práctica de la expresada venerable congregación. Asimismo asistieron a el oficio de sepultura, varios señores capitulares de el cabildo de esta santa iglesia, de manteo con velas en las manos e incorporaron al dicho cura doctor Mota.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> ACCM, Edictos, caja 6, exp. 3, rollo 29, conforme a la obligación mutua firmada mediante escritura del 20 de octubre de 1648 se asentó que los “señores Curas se obligaron, y a sus sucesores a remitir, y perdonar todos los derechos Parroquiales que les pertenecen de todos los Entierros de Maestro de capilla, Sochantres, Capellanes de Coro, Sacristanes, Cantores, Acólitos, y demás Ministros de esta Santa Iglesia, con que al tiempo de su fallecimiento estén actualmente sirviendo dichos Oficios, y asentados en cuadrantes”.

<sup>192</sup> Juan Ignacio Castorena y Ursúa, y Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, introducción por Francisco González de Cosío, México, SEP, 1949 y 1950, vol.III, p.277-278. Robles, op. cit., t.II, p.213 y t.III, p.303-304, registró a finales de 1690 el “admirable entierro” del protomédico y catedrático de medicina, el Dr. Don Diego Osorio; así como la asistencia de las congregaciones de la Antigua, la de San Pedro y la de San Felipe Neri, al entierro del sacristán mayor de la Catedral.

<sup>193</sup> ACCM, CNSA, exp. 13, caja 5, rollo 16, testimonio de Francisco de Góngora, escribano de su majestad; otras referencias sobre los sepelios de los congregantes Francisco Antonio Mier, Miguel Andrade y Pedro de Ávila; testimonio sobre la solemnidad con que se transportaba el viático bajo palio, música de coro, infantes y otros eclesiásticos.

Otras costumbres dignas de mención son relativas a los devotos deseosos de celebrar a la Virgen mediante la donación de limosnas generosas. Cuando esto ocurría se observaba la costumbre de hacer concurrir obligadamente a todos los congregantes. Otra fue la fundación de obras piadosas, como la creada en 1725 por la condesa de Peñalva, quien pagó “dos años a treinta pesos [...] para que el día del Dulce Nombre de María infraoctava de la natividad, se encendiese por su cuenta y se le aplicare aquel día, la misa cantada de la octava, por su intención.”<sup>194</sup> Entre los congregantes seculares se citó a los plateros don Francisco Cruz y don Juan Beltrán en la “Cuenta y relación jurada de ocho años” de 1724, presentada por el bachiller Luis Beltrán del Castillo.<sup>195</sup>

Una obra piadosa a cargo de la hermandad fue la dotación anual a una huérfana, práctica registrada desde el siglo XVII. Entre los que otorgaron una dote a una huérfana cabe mencionar al capitán Francisco Fagoaga, mercader de plata y apartador de oro. En la Gaceta se publicó sobre esta costumbre y acerca de otros asuntos vinculados a la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Así entre el 7 y 8 de agosto de 1729, se describieron los siguientes hechos:

se celebró con gran solemnidad, Missas y pláticas la novena del glorioso San Cayetano en su Altar, que está en una de las capillas de esta Santa Iglesia, en donde también está fundada la Ilustre Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, (que ocupa el principal retablo) y se compone de los Capitulares, Capellanes de Choro, Músicos, y demás Ministros Eclesiásticos, que tienen obligación de decir, ó mandar decir una Missa por congregante difunto, y la Congregación la tienen de dar Médico, y Botica, y asistirles, y darles entierro en su Capilla: este nuevo día 7 se sortea entre todos los Congregantes una Niña huérfana para que asista el día nueve de septiembre á la fiesta que se haze en esta Capilla a la Natividad de Nuestra Señora, y en tomando estado se le da la dote de trescientos pesos.<sup>196</sup>

La información de la Hermandad en todos esos aspectos cotidianos está documentada en el Archivo de la Catedral. Sin duda, como ya ha sido planteado, la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua fue “una de las más célebres y opulentas corporaciones

---

<sup>194</sup>Esta no se llevó a cabo por haber caído el día de la fiesta titular, los pormenores ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, f.41 (1723 y 1731; ver también, ACCM, CNSA, exp.1, caja 3, rollo 15, sobre las capellanías fundadas, la de doña Margarita Alzate, condesa de Peñalva quien dejó 600 pesos “para la celebridad de uno de los días de la octava de Nuestra Señora de la Antigua”, se aclaró que no hay documentos en el archivo que respalden esas donaciones.

<sup>195</sup>ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, 1723 y 1731.

<sup>196</sup>Castorena y Sahagún, *op. cit.*, t.I, p.190-191. ACCM, CNSA, exp. 2 al 13, caja 4, rollo 15, referencia a varios ejemplos del siglo XIX.

fundadas al interior de la catedral de México en torno a una imagen”.<sup>197</sup> Revelador de ese creciente fortalecimiento del cuerpo capitular señalado por Mazín, y de su proyección en la esfera de lo social mediante la celebración de obras pías.

## 2.2. Concesión de indulgencias y ánimas del purgatorio, siglo XVII.

El objetivo o “instituto” principal de la Congregación por su fundación, y después debido a su agregación a la Archicofradía del Sufragio o de las Ánimas del Purgatorio, de Roma, fue el de rendir culto y devoción a Nuestra Señora en su Santa imagen de la Antigua, y:

*derramar piadosos ruegos a Dios, y a su Santísima Madre por las Benditas Ánimas de nuestros Hermanos, y Congregantes, y por las demás que están en el Purgatorio, procurándoles el refrigerio de sus penas, para que libres de ellas vayan a alabar eternamente al todo Poderoso Dios, y Señor nuestro [...] Y en esto haremos un grandísimo servicio a Nuestra Señora, imitando su piadosísima Clemencia, que ejercita esta gran Reina con estas Benditas Ánimas, como se lo reveló a Santa Brígida por estas palabras: Yo soy Madre de las Almas que están en el Purgatorio, y cada hora se tiemplan en algo por mi intercesión sus penas [...] No hay pena en el Purgatorio, que por mi no se alivie, y haga tolerable.*<sup>198</sup>

Desde la creación de la corporación, en el último tercio del año 1647, su patrona estuvo vinculada al rezo por las benditas ánimas del purgatorio. La Virgen en carácter de intercesora llegó a satisfacer uno de los anhelos primordiales de la iglesia revisada en Trento, el reconocimiento del purgatorio y la oración por los difuntos, en este caso a través de una advocación altamente prestigiada. En el Decreto sobre el purgatorio, se reafirmó “la creencia en un sitio intermedio entre el Cielo y el Infierno para la purificación de las almas”.<sup>199</sup> De modo tal que la devoción a las ánimas del purgatorio fue una de las más populares de la contrarreforma, además incentivada y beneficiada

<sup>197</sup> Mazín, *Archivo...*, p.375.

<sup>198</sup> ACCM, CNSA,exp. 3, caja 2, rollo 15, *Constitución Reglamentaria*, 1833. Santa Brígida (1303-1373), viuda sueca fundadora de la Orden del Santísimo Salvador, tuvo visiones y revelaciones de Jesucristo, en la biografía de su vida no se menciona alguna que haya provenido de la Virgen, aunque las brigidinas siguen a modo de lección matutina unas revelaciones sobre las glorias de María. Ver *Vidas de los santos de Butler*, traducida y adaptada al español por Wilfredo Guinea, S.J., México, 1965, t.IV, p.57-61.

<sup>199</sup>Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Ánimas del purgatorio”, en Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra, Repertorio Pictórico*, t.IV, *Primera Parte*, México, UNAM, 1994, p.305. Jaime Morera, *Pinturas coloniales de Ánimas del Purgatorio*, México, UNAM, DE-IIE-Seminario de Cultura Mexicana, 2001, p.135, “El purgatorio es un lugar de sufrimiento y el castigo se inflige a través del fuego”.

mediante la concesión de indulgencias.<sup>200</sup> La acción triangulada de la iglesia militante mediante el rezo por las ánimas (constituida por la iglesia purgante), y ambas beneficiadas por la iglesia triunfante se expresó en lo que con agudeza describió Estrada de Gerlero: “la oración por las almas es también un arma de buen vivir para bien morir.”<sup>201</sup>

La disposición tridentina sobre el uso saludable de las indulgencias por el pueblo cristiano está analizada de modo importante por Bazarte y García. En su estudio, las autoras asentaron que Jesús otorgó a la Iglesia el “poder de conferir indulgencias”, para obtener la remisión de las penas por el pecado, en tanto Jesús mediante su pasión y muerte había reconciliado “al hombre y a la mujer con Dios, eliminó los pecados y abrió el cielo, antes cerrado por el pecado original de toda la humanidad.”<sup>202</sup> Tuvo su relevancia en los casos relacionados al Altar del Perdón de las catedrales, dentro del gran espectro que la iglesia utilizó para inculcar sobre la creencia del purgatorio y su vinculación ineludible a “la virtud de las indulgencias que redimen de las penas temporales que ameritan los pecados. Todo en razón de una íntima unión entre vivos y muertos, miembros todos de la iglesia.”<sup>203</sup> Dichas gracias fueron concedidas a través de la “más poderosa abogada de las ánimas”.<sup>204</sup> De acuerdo a los casos particularmente expuestos en el presente estudio, era una imagen de María, que en el XVI fue la del Perdón, la de la Antigua y la Limpia Concepción, aunque hubo otras advocaciones marianas y santos asociados al rezo e intercesión de las almas pecadoras.

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>201</sup> Estrada de Gerlero, “Ánimas...”, p.311. Sobre los beneficios de las indulgencias y su relación con las cofradías, ver Alicia Bazarte Martínez, “El espacio vivo de la muerte”, en María Alba Pastor y Alicia Meyer (coordinadoras), *Formaciones religiosas en la América Colonial*, FFyL-DGAPA-UNAM, 2000, p.159-177. Alicia Bazarte Martínez y Clara García Ayuardo, *Los costos de la salvación: Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas-Instituto Politécnico Nacional-Archivo General de la Nación, 2001, p.31-37, 43-48 y 114, detalles sobre las patentes y sumarios de indulgencias que se entregaban a cada cofrade.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.67-70.

<sup>203</sup> Mazín, “La catedral...”, p.27 y 28, el culto mariano en la catedral de Valladolid fue impulsado por el obispo Ramírez de Prado, p.40. En esta catedral, la existencia de un altar de ánimas fue tardío éste en su forma definitiva se creó hasta el siglo XVIII; pero no así los intentos de establecerlo vinculado a la Antigua, de acuerdo a las concesiones que llegaban de Roma.

<sup>204</sup> Morera, *op. cit.*, 144. Bazarte y García, *op. cit.*, p.70, las primeras indulgencias proceden del año 1267 y la patrona de la cofradía era la Virgen María.

La primera noticia, sobre el otorgamiento de indulgencias mediante la Virgen de la Antigua de la Metropolitana, procede del 13 de julio de 1649. En este empeño tuvo que ver el arzobispo Juan de Mañozca, quien en los siguientes términos suscribió el documento:

Usando la facultad número 14, concedida a nosotros por nuestro muy ilustre Inocencio décimo [1644-1655], concedemos indulgencia plenaria a todos los fieles que confesaren y comulgaren en cualquiera de las iglesias de esta ciudad, el día que los contenidos celebraren la fiesta de la Santísima Virgen de la Antigua [el 9 de septiembre], en el altar en que está colocada en nuestra Santa Iglesia Catedral, y en él rezaren lo que tuvieren por devoción, rogando a Nuestro Señor por la exaltación de la fe, paz y concordia entre los príncipes cristianos y necesidades de este reino, teniendo la Bula de la Santa Cruzada, lo cual se publique, siendo necesario por papeles, en la forma ordinaria. El ilustrísimo señor don Juan de Mañozca, arzobispo de México.<sup>205</sup>

Otro momento trascendente sobre el tema tuvo lugar en la prelación del arzobispo Aguiar y Seijas. En la introducción del expediente de 1833 relativo a las Constituciones de la Congregación, se denotó que la Hermandad estaba agregada a la Archicofradía del Sufragio de las Ánimas de Roma, asimismo se expuso que con el nuevo fondo de caridad “se cumplirá mejor con uno de los fines del establecimiento, haciéndose participantes de las innumerables gracias, indulgencias, indultos y privilegios de que es acreedora la hermandad”.<sup>206</sup> Expresión de su prominencia entre otras cofradías, de acuerdo a lo afirmado por Bazarte.<sup>207</sup>

Una vez organizada la Congregación y la redacción de su reglamento (1647) su ascenso y privilegios se detectan con abundancia en los siglos XVIII y XIX. Una muestra contundente es que el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas la instituyó canónicamente. Él se integró como su primer congregante “y aprobó su constitución y contratos con la condición de que siempre que tuvieran que reformarla lo hicieran con

---

<sup>205</sup> ACCM, CNSA, exp. 1, caja 5, rollo 16, “así lo proveyó. Ante mí Juan de Olave, secretario”, rubricado. Se agregó otra súplica de don Francisco Monroy y el bachiller don Andrés de Figueroa: “sea servido de hacernos merced de concedernos la indulgencia plenaria, que vuestra ilustrísima tiene facultad para conceder, para el día en que se celebre su fiesta”. Sobre el origen de la bula de la Santa Cruzada, su aplicación en la Nueva España, así como su beneficio económico y espiritual, ver Bazarte y García, *op. cit.*, p.93-94; p.71, la indulgencia perpetua o plenaria perdona toda pena temporal que merezca el pecado”.

<sup>206</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 2, rollo 15, 1833.

<sup>207</sup> Bazarte, *op. cit.*, p.162. Respecto de la operatividad de la agregación a las archicofradías romanas, Bazarte y García, *op. cit.*, p.96-99.

licencia de su Señoría Ilustrísima o de otro de los señores preladados que le sucedan”.<sup>208</sup>

En otro documento se detalló que el “9 de noviembre de 1684 presentó la congregación al ilustrísimo y dignísimo don Francisco Aguiar y Seijas las constituciones para que las aprobara y confirmara y en 11 de noviembre del mismo año las aprobó y confirmó.”<sup>209</sup>

No había pasado un año cuando tuvo lugar la aprobación de Roma para que la corporación se agregara a la Archicofradía de Nuestra Señora del Sufragio -nombrada en ocasiones, del Refugio- y también

por otro nombre de Ánimas del Purgatorio, gozando de todos y cada uno de los privilegios, indulgencias, facultades y todas las demás gracias que le es concedida a la sobre dicha archicofradía, en cuyos privilegios les concede a los hermanos de la archicofradía de el sufragio el de poder reformar, variar, corregir y enmendar todas sus cosas, y si fuere necesario hacerlo de nuevo según lo mandara de cosas y tiempos con aprobación del ordinario, como se verá en la bula del señor Inocencio Undécimo, dada en Roma el 14 de octubre de 1685.<sup>210</sup>

El encumbramiento de la corporación novohispana en torno a la copia de la imagen andaluza, se manifestó de modo contundente al afirmarse que “por dicha Archi-Cofradía no se ha concedido antes semejante gracia a otra Cofradía en esta Ciudad de México”.<sup>211</sup> La Congregación de Nuestra Señora de la Antigua era la única. De modo tal que los integrantes podrán usar, alcanzar y gozar todas las Indulgencias y gracias especificadas y declaradas, acorde a la Constitución 115 del pontífice Clemente VIII. En otros terrenos de los miembros de la vida pública, la Congregación de la Antigua tenía por obligación, según los Estatutos de la Archicofradía del Sufragio, a portar el sombrero, escapulario, báculo o bordón y cinto “a semejanza del hábito de dicha Archi-

---

<sup>208</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 2, rollo 15, 1833, esta información está consignada en un decreto de noviembre de 1684; el 18 del mismo mes y año citados, tuvo lugar la primera reunión para elegir al prefecto y demás cargos administrativos de la congregación, ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15. Cabe recordar que el obispado de Michoacán tuvo la primicia en 1682-1698 (en octubre de 1683 entró públicamente). Sosa, p.150 y 151; Mazín, “El Cabildo...”, p.451, Aguiar previamente fue obispo de Michoacán (1678-1682), después arzobispo entre 1682 y 1698.

<sup>209</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 2, rollo 15, 1833.

<sup>210</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 2, rollo 15, 16 de enero de 1833, con base a lo anterior y para el mejor gobierno de la Congregación fundada con autoridad apostólica en esta Catedral de México. Ver exp.17. ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29, en un ejemplar de la reimpresión de las Indulgencias en la Nueva España en 1782, se lee que las reformas no contravendrán lo contenido en “los Sagrados Cánones, y Constituciones, y Decretos del Sagrado Concilio Tridentino.” Bazarte y García, *op. cit.*, p.170, sobre su agregación a la archicofradía de las Ánimas del Purgatorio, en el año arriba referido, los datos están tomados de una edición anterior de las Indulgencias (1718).

<sup>211</sup> ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29.



Cofradía, con la Corona, y señal de ella en la parte izquierda.” También se asentó que para ganar las Indulgencias debían contar con la “Bula de la Santa Cruzada de la última Predicación”, toda vez que ésta se pregonaba cada dos años.<sup>212</sup> En seguida hago un recuento de las indulgencias concedidas conforme a la adscripción.



28. Portada indulgencias 1782

De la reimpresión, de las *Indulgencias de la Venerable Congregación de Nra. Sra. la Santísima Virgen María de la Antigua; fundada canónicamente en su capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México. Con las reglas y ordenaciones comunes, que han de guardar los congregantes*,<sup>213</sup> entresaqué los datos más antiguos referidos a la concesión de “indulgencias, gracias y Privilegios” otorgados por el pontífice Clemente VIII a la archicofradía del Sufragio o de las Ánimas del Purgatorio, fundada el 9 de septiembre de 1594 en la iglesia de San Blas (en la vía Julia) en la ciudad de Roma. Asimismo se

concedieron para las cofradías agregadas a ésta o las que se agregaren en el futuro, tal fue el caso de la correspondiente a la Antigua de la catedral metropolitana, adscrita el 14 de octubre de 1685. Respecto de ese punto se indicó: “de que goza y participa de la Congregación de la Gloriosísima Virgen María de la Antigua, fundada Canónicamente con autoridad Ordinaria en su Capilla en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, por especial Bula de agregación a la dicha Archi-Cofradía, por el Eminentísimo Señor Cardenal Palutio de Alterijs, su Protector, y los demás oficiales de ella”.<sup>214</sup>

Un año después, el 15 de julio de 1686, el obispo Diego de la Sierra mandó publicar la noticia de la *agregación* de la congregación a la Archicofradía de Nuestra Señora del Sufragio o de las Ánimas del Purgatorio.<sup>215</sup> Es posible que en este contexto se haya hecho la primera impresión de las Indulgencias, seguida de otras entre las que se conservan la de 1718 y 1782. La trascendencia y lo abarcador de estas acciones

<sup>212</sup> Bazarte y García, *op. cit.*, p.93.

<sup>213</sup> ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29, reimpressa en 1782 “en la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, Calle de Bernardo”.

<sup>214</sup> ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29.

<sup>215</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 2, rollo 15, 1833.

revelan una contundente afirmación del clero secular, a través de la Hermandad. Ésta emprendió una sistemática labor de ganar la confianza de los fieles mediante los beneficios emanados de indulgencias plenas y parciales, dádivas expresadas en el otorgamiento de remisión de las penas de todos los pecadores. Se constituyó así otro de los momentos relevantes en la historia del culto a la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de la Antigua, a cargo de la hermandad, guía espiritual y receptora de las limosnas, a excepción del concepto de misas de difuntos.

La concesión de indulgencia plenaria y la liberación de las penas beneficiaba a todos aquéllos integrados a la archicofradía y a sus agregadas, en tanto que -hombres y mujeres- hubieran observado un arrepentimiento verdadero, se hubieran confesado y tomado la comunión. Asimismo el disfrute alcanzaba a los que al filo de la muerte (previa práctica sacramental citada) invocaran el nombre de Jesús con la boca o con el corazón; a los que cada año en la fiesta de todos los Santos y toda su octava visitaran la iglesia, o el oratorio de la Archicofradía; a los que en la fiesta de la Natividad de la Virgen María (8 de septiembre) “rogaren a Dios por la salud del Romano Pontífice, paz y tranquilidad de la Sede Apostólica, y de todos los Príncipes Christianos, y también por la liberación de las Ánimas que están en el Purgatorio, e hicieren obras piadosas Oraciones a Dios nuestro Señor, [se les concede] Indulgencia Plenaria, y remisión de todos sus pecados.”<sup>216</sup> Nótese, que en esta última disposición no se pidió el sacramento de la Comunión y que fue general para todos los fieles, aunque no fueran congregantes, y los ruegos estuvieron encaminados a todos los miembros de la iglesia, asegurando una vía segura hacia Hispanoamérica.

En el referido documento se indicaron otros modos para alcanzar la remisión de penas por los pecados cometidos, aunque con un límite establecido. Sobre de este punto llama la atención la práctica del rezo del salmo De Profundis, ya que se dispuso que para aquellos que no lo supieran les valía rezar una Corona a favor de las ánimas (quizá de acuerdo a la práctica del rezo de las coronas de rosas a la Virgen María), el texto literal dice así:

---

<sup>216</sup>ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29.

siete años y otras tantas cuarentenas de Indulgencia a los que semejantemente arrepentidos verdaderamente confesados, y de la Sagrada Comunión apacentados, durante la Oración de las cuarenta horas interviniesen a la misma Oración, o de día, o de noche, y rezaren el Salmo que empieza: *Miserere mei Deus*, o *De Profundis*, con el Responsorio: *Requiem eternam*, o los que no supieren hacer esto, rezarán la Corona por las Ánimas que están en el Purgatorio.<sup>217</sup>

También se dispuso el mismo tiempo otorgado para aquellos cofrades observantes que tomaran la Eucaristía los lunes de la primera semana de cada mes, rezaran con devoción los Salmos y oraciones por las ánimas purgantes y en acto de contrición.<sup>218</sup>

Uno de los incentivos para estimular la participación de los cofrades a través de las obras pías, mediante la ejecución de las siete obras de misericordia corporales,<sup>219</sup> se expresó en la acción del pontífice de perdonar cien días de las penitencias impuestas a los congregados, en los casos siguientes: para aquellos que estuvieran presentes en el oratorio de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en los oficios de difuntos y entierro de los cofrades de ambos sexos y rezaren el Salmo De Profundis o la Corona de Ánimas. El mismo perdón se concedía a los cofrades que rezaren las oraciones, arriba citadas, a favor de todos los fieles, aunque no fueran cofrades; a todos aquéllos que acompañaren al Santísimo Sacramento de la Eucaristía cuando era llevado a los enfermos; a los que participaran en las procesiones de la Archicofradía de las Ánimas, y sus agregadas; a los que el lunes o viernes rezaren el De Profundis o la Corona, a los que mandaran decir misas por las Ánimas, a los que visiten a los enfermos de la archicofradía, a los congregados y a sus acompañantes que visitaren las siete iglesias de Roma. Se especificó además, que la Congregación adscrita no podrá recibir limosnas por las misas de difuntos, según el Breve emitido el 27 de marzo de 1615, por Paulo V, y que se encontraba anexo a la Bula de agregación.

En un marco general de impulsar el uso de las gracias pontificias, la bula expedida por Clemente XII (1730-1740) relativa a concesión de indulgencias tuvo su repercusión en la catedral metropolitana del virreinato de la Nueva España. Mediante un espectro mayor se posibilitó el beneficio de todos los fieles cristianos de ambos

<sup>217</sup>ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29.

<sup>218</sup>ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29.

<sup>219</sup>Bazarte y García, *op. cit.*, p.31, p.54-94, sobre las obras pías y sufragios.

sexos para ganar todas las indulgencias como si visitaran las basílicas de San Pedro y San Pablo en Roma, pero sólo en aquellos lugares y capillas señaladas por el ordinario, siempre y cuando se tuviera la bula de la Santa Cruzada. Para hacerlo efectivo, el provisor y vicario general de la catedral señalaron los siguientes espacios: la capilla de la Antigua, el Altar Mayor y las capillas del Santo Cristo, San Pedro, Guadalupe, San Miguel y San Felipe de Jesús.<sup>220</sup>

La selección de esos altares a los que se extendió la aplicación de los tesoros de la iglesia, son significativos en cuanto a las devociones y corporaciones incentivadas por los miembros del Cabildo catedralicio, pero también en estrecho vínculo con las demandas de la sociedad novohispana quien a título particular y corporativo formaba parte esencial de ese sistema de adorno y decencia. Tales sitios fueron, en donde se realiza el sacrificio eucarístico, en el Trono de Cristo -el santo de los santos-; donde se le rinde veneración a las reliquias; donde se rinde culto a la Virgen María en una advocación peninsular y en otra novohispana; en la capilla de la piedra angular de la Iglesia; el sitio de honra al juez psicopompo; y en el de culto a un santo criollo. Capillas que tuvieron su propia agrupación y mecenazgo particular de clérigos y seglares; se recordará que algunas de esas devociones fueron particularmente impulsadas por el Cabildo Catedral. Sobre el culto especial a la Virgen de la Antigua, se sumó un empuje jesuita y seglar de reflatar el culto a esa advocación andaluza, mediante la impresión de su Historia. Así, el autor jesuita la dedicó al arzobispo de Sevilla y el editor al arzobispo- virrey, Vizarrón y Eguiarreta.

En aras de ostentar sus privilegios y deferencias, la influyente corporación de la Antigua, a través del presidente y tesorero de la Congregación, el bachiller Joseph Toscano y Aguirre, solicitó al arzobispo Vizarrón, que para que conste se ponga en lugar público las indulgencias que en 1746 “se dignó de conceder” para aplicarlas a las almas del purgatorio que hubieran sido devotas de la Virgen de la Antigua y de los santos José y Juan evangelista: cuarenta días de indulgencias para los hombres y mujeres que devotamente e hincados recen una Salve delante de la Santísima Virgen;

---

<sup>220</sup>ACCM, Edictos, exp.37, caja 8, rollo 29.

un Padre Nuestro y Ave María delante de las dos imágenes de los santos de lienzo que se encuentran en la misma capilla.<sup>221</sup>

El repunte del uso de los beneficios de las gracias emanadas por la devoción a Nuestra Señora de la Antigua, se concretó, más tarde en la reimpresión de las indulgencias junto con las Reglas y ordenaciones de los congregantes, en 1782. Así como su posterior configuración, en estampas y formatos de citatorios de la Congregación, en franca asociación con las ánimas del purgatorio. Cabe tener presente que con anterioridad se enriqueció simbólicamente a la conocida Virgen del Perdón, de Pereyns, grabada por Salvador Zapata en 1764. En cuya estampa, la Virgen entronizada tiene a sus pies dos ánimas del purgatorio, y la leyenda adjunta puso de relieve los poderes taumatúrgicos de la misma y su reconocimiento de retrato, a la letra se lee: "V. R. de la Milagrosissima Imagen de Nra. Sra. del Perdón que se venera en la Santa Iglesia Catedral de México, año de 1764/ A dev.o dl Lic.do S. D Nicolás Ximénes Cura de Pasoyuca y Coletor. Zapata ex,".<sup>222</sup> ¿Fue éste un medio para re-incentivar su veneración y el beneficio pecuniario? Y como en el caso de la Antigua en época de Vizarrón, mantener vivo su culto frente a la poderosa imagen local de Guadalupe y su gradual independencia de la administración de su culto por parte del Cabildo catedralicio. Acorde a Sigaut, quien opinó que frente a un espacio vacío de gran poder adquisitivo el cabildo tuvo que buscar otros medios, es obvio que trataron de no perder el control de una imagen de ánimas.

### **2.3 Recuperación de una memoria: El esplendor de la capilla en los siglos XVII y XVIII, las imágenes de Nuestra Señora de la Antigua, altar y retablos.**

Este inciso final tiene por objetivo reunir parte de la información documental correspondiente al estado decorativo que tuvo la capilla. Constituye un aspecto revelador de la importancia y riqueza del culto a Nuestra Señora de la Antigua en la catedral metropolitana, a instancias de su Congregación y cofradía. Agrupación que, a

<sup>221</sup> ACMM, CNSA, exp. 1, caja 5 rollo 16.

<sup>222</sup> Xavier Moyssén, "Las pinturas perdidas de la catedral de México", en *Anales del IIE*, núm.39, México, UNAM, 1970, p.91 y 92. En el segundo de los grabados sobre la misma imagen, del año 1815, se apegó al original en tanto que no aparecen las ánimas, fue hecho a devoción del colector de ánimas, José María Toral.

través de sus limosnas y donaciones particulares de sus miembros, ostentó su munificencia y devoción al retrato de la Madre del Verbo encarnado. No menores fueron las donaciones de particulares eclesiásticos y civiles provenientes de variados ámbitos. El lucimiento de ornamentos de plata en la propia imagen: coronas, resplandores, marcos de plata y madera sobredora dio pie a “*hacer visible lo invisible*, como decía san Juan Damasceno.”<sup>223</sup>

La información de los inventarios, además permite conocer la variedad de advocaciones marianas reunidas en esa sola capilla, junto a la devoción dispensada al padre putativo de Jesús, a san Juan evangelista y a otros santos miembros que fueron del clero secular. Aunque la corporación redobló su organización y competencia devocional en la primera mitad del siglo XIX -muestra de ello es la decoración neoclásica subsistente- económica y artísticamente ya no recuperó la suntuosidad de plata, dorado, multicolor, luminosidad y las obras de buen pincel que acompañaron con decencia y solemnidad a las actividades religiosas en torno a esta imagen sagrada.

En 1648 se registró que la pintura de la Virgen de la Antigua ya disponía de marco, en tanto la capilla estaba provista de un altar y una reja de madera torneada, de color azul y oro.<sup>224</sup> Poco después, el altar fue sustituido por uno nuevo que le mandaron hacer sus congregantes y que fue colocado en septiembre de 1651. Se ha de recordar que el protagonista de este evento fue el presbítero Fabián Pérez Jimeno, organista y Maestro de capilla de la Catedral, con quien se dio inicio al esplendor del culto. El altar se estrenó con gran solemnidad y



29. Capilla de la V. de la Antigua.  
Catedral de México

<sup>223</sup> Schenone, “María...”, en prensa.

<sup>224</sup> ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15, Libro número 1, se detallaron los gastos de la reja: 65 pesos de su hechura, 22 y 5 tomines por las escuadras de hierro y cerraduras, 42 de pintura y oro y tres pesos para que los oficiales la asentaran.

decencia para honrar en él a la imagen de culto; ésta se encontraba ya resguardada tras los velos que pendían de tres varas de hierro.<sup>225</sup>

Pasada la primera mitad del siglo XVII y antes de 1692 debieron hacer el primer retablo de la capilla, costeadado con los bienes de la Virgen y limosna del maestro Jimeno. Sobre este punto, hay una referencia a una escritura para hacer el colateral, aunque sin fecha.<sup>226</sup> También para ese entonces ya existía una preciada imagen de plata de la advocación mariana andaluza, un par de grandes relicarios y los altares dedicados a los santos Cayetano y Francisco de Sales, de acuerdo a lo consignado en dos inventarios elaborados en 1692 y cuyo contenido citaré en seguida.

En el primero de ellos se registró textualmente: el “lienzo principal de Nuestra señora de la Antigua con su colateral de madera dorado”, y una imagen de bulto, ambas con su coronita de plata. La escultura fue descrita como

una hechura de la santísima Virgen de la advocación de la Antigua con su Hijo en los brazos de más de vara y media de alto [más de 1.25] con su pie y peana de una hoja de plata cincelada, sobre madera, que todo pesa, dicen, cuarenta y ocho marcos y diez onzas, con la madera en que se talla la dicha imagen, adornada con unos hilitos pequeños de perlas en la garganta y manos y una rosa de filigrana que le sirve de cetro, y en el remate una santa cruz de cristal, la cual donó el bachiller don Matías de Santillán, canónigo penitenciario que fue de esta dicha iglesia.<sup>227</sup>

¿Será esta la imagen a la que se refiere una escritura de “Donación de una Señora de la Antigua de plata, hecha por don Mathías Hoyo”?<sup>228</sup> Todo parece indicar que sí, donada antes de 1662 y se trata de la misma citada en los inventarios de 1701 y 1743 (no obstante algunas diferencias citadas en éste). En el mismo retablo había también

---

<sup>225</sup> ACCM, CNSA, exp.2, caja 1, rollo 14, “Inventario de los bienes de la Virgen Santísima de la Antigua”, 1692, se registró otro tipo de velos de varios colores para su uso en la Semana Santa con la finalidad de tapar el nicho y el altar.

<sup>226</sup> ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15, Legajo con relación de escrituras, más no los documentos.

<sup>227</sup> ACCM, CNSA, exp.2, caja 1, rollo 14, Inventario del 15 de abril de 1692, al margen derecho se detalló “en la mano una cruz con esmaltado con un Jesús en chico, de la garganta una cruz en piedras verdes.” En la parroquia de Santa Fe de Guanajuato, el retablo mayor se destinó a Nuestra Señora de la Antigua; en tanto que en el segundo tramo del lado de la Epístola (a la izquierda de la capilla mayor) el retablo se dedicó a la Purísima, flanqueada por los santos Cayetano de Thienne y Francisco de Paula, Ver Serrano, p.36, n.12, Inventario de 1864 de la parroquia de Guanajuato, ¿acaso como una repercusión de la devoción del santo establecida en la Catedral Metropolitana?

<sup>228</sup> ACCM, CNSA, exp.17, caja 3, rollo 15, Legajo con numeración y relación de escrituras; inventario del 15 de abril de 1692. Entre los capitulares se citó al canónigo Matías de Hoyos Santillana, quien fuera bachiller en Artes (1641) y muerto en 1662, Pérez Puente, *op. cit.*, p.I, III, VII y IX.

una Asunción de la Virgen “con sus guardapolvos y remates que perfeccionan el colateral”.<sup>229</sup>

En el otro inventario de 1692, con fecha 15 de abril, sin mayor especificación se describió que a los lados del sagrario del retablo principal referido, había un san José y el Niño Jesús, el primero con su asadera de plata, el segundo vestido y con potencias de plata doradas.<sup>230</sup>

De acuerdo al primer inventario de 1692, en el relicario dispuesto en el lado del Evangelio de la capilla había una imagen de bulto con la advocación de Nuestra Señora de Gracia. Estaba provista de rayos de madera dorada y corona de cartón, que fue donada por el licenciado Antonio de Acuña. En el correspondiente a la Epístola, había tres de la Concepción, una con su corona de plata y colocada en el relicario que donó Acuña; otra con corona de plata regalo de Jacinto de la Cruz, esclavo de la iglesia, y la tercera con su corona de plata sobredorada donada por Martín Ibáñez, secretario del Santo Oficio.<sup>231</sup>

La suntuosidad no sólo se expresaba en los adornos de plata de las imágenes, además mediante las más de cuarenta y dos láminas que formaban parte del retablo de madera dorada, el mayor número de ellas de diversas advocaciones y varios comitentes, entre ellos el licenciado y músico de la catedral Agustín de Salazar, quien donó trece pinturas, y el licenciado y capellán extraordinario de Coro, Jacinto Tello de Salas, obsequió “dos rostros”.<sup>232</sup> Del número total de óleos, había 19 “en cada uno de los dos relicarios”, dos en el friso del altar, dos en el sagrario, otros formaban parte del entablero del nicho. Se consignó también, un lienzo con la imagen del Salvador y otro de Nuestra Señora de la Esperanza, ambos donación del Maestro de Capilla, Fabián

---

<sup>229</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, 1692.

<sup>230</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, se hizo referencia a una imagen de plata, que debe ser la de bulto arriba citada, pues se especificó que ambos tienen su diadema de plata.

<sup>231</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, 1692.

<sup>232</sup> Otros mecenas fueron los racioneros Bartolomé de Quevedo y Cristóbal Millán, el licenciado Antonio de Salvatierra, el licenciado Tomás López de Erencho o Crenchum, el secretario del santo Oficio Juan de Coca, el licenciado Alonso de la Peña, Joan de Samalloa, Joseph Barrios o de Barrientos, Melchor Martínez, Miguel de Morales y Joseph de Lonveira o Lombeyda, ver el inventario del 15 de abril. En el inventario de 1701, se citaron “cuarenta y dos láminas de diferentes educaciones y santos de pincel”.



Pérez Jimeno; uno más con una estampa que representaba al Sacramento, acompañado de “cuatro ángeles con su música en las manos”.

Se registró un ajuar y mobiliario ricos, adquiridos en parte de los fondos de la Congregación. Se hizo mención especial de las donaciones de los canónigos, el doctor Matías de Santillana y el licenciado Fabián Pérez Jimeno. Para dar una idea de la riqueza que tuvo citaré algunos ejemplos. De los bienes de la Virgen se hizo “un arco de flores con su argentería” que se resguardaba en un cajón nuevo; se consignaron dos blandones<sup>233</sup> de madera dorada, con fundas viejas de ballesta colorada de la tierra, con “una cifra que dice Virgen de la Antigua”; un par de buenos cajones con sus llaves, uno de madera embutida donde se guardaban los bienes de la Virgen, el otro donación de Santillana era nuevo de madera blanca y cedro con sus clavos, llaves y travesaños de hierro para resguardar los frontales; tres frontales, dos de tela carmesí, uno de ellos con su fleco y galón de oro fino -regalo de Santillana-, el otro frontal de tela fina de plata y azul con galón de oro en el bastidor, fue donación de Andrés de Figueroa.<sup>234</sup>

En el inventario del 15 de abril, se describieron las pertenencias de la capilla a cargo del tesorero difunto, el bachiller Francisco de Herrera, y custodiados por doña Magdalena de Monte Alegre quien se aprestó a entregarlos. Además de referirse a algunas de las piezas ya reseñadas, agregó otros bienes, tal como 23 objetos de plata; una lámpara de más de 92 marcos de peso; dos blandones; dos candeleros; ocho jarras; una corona de plata sobredorada de dos onzas y media; una alfombra grande; y un mechero de plata cincelada con seis mechones, aportado por el capitán Martínez. El recurso de la luz emanada de las lámparas, hachones y mecheros formaba parte sustancial de la dignidad del culto a la imagen sagrada. Así lo expuso puntualmente el jesuita Solís cuando describió el adorno de la capilla en la patriarcal de Sevilla: “Cuanto al decoro, mira esta gravísima comunidad con tan respetuoso estilo a la sacrosanta Efigie que no la expone descubierta a la adoración pública sin gran copia de luces,

---

<sup>233</sup>El blandón era un candelero grande en el que se colocaba un hacha, antorcha o vela de cera grande y gruesa, Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, p.717.

<sup>234</sup>ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, 1692, entre otros bienes se registró un “mantel de tafetán azul para que salga la huérfana de Nuestra Señora” y “una arandela de plata para la vela de la huérfana”, dotación para las huérfanas de la Virgen.

fuera de 72 lámparas de plata, que arden perpetuamente ante su adorable presencia.”<sup>235</sup>

Acercas de las pertenencias de los santos Cayetano y Francisco de Sales, se desprende también una buena riqueza. Del primero se detalló que su retablo era alumbrado por una lámpara grande de plata (con ocho mecheros y con peso de 44 marcos y 6 onzas); había un palio rico de berruecos y perlas, 41 granates y una joya pequeña de oro; varios frontales de seda, damasco, terciopelo y oro; una azucena de plata pintada de verde; una cabeza de Niño, de plata. El modesto repertorio del segundo, consistía en un altar, un retablo con siete tableros, más el principal, cortinas y un ara.<sup>236</sup>

Toda esta relación descrita en dos inventarios de 1692, corresponde a la información de los momentos álgidos de culto y devoción en este recinto por parte de varios miembros eclesiásticos y de la sociedad novohispana. Aunque todavía faltaba la ostentación de piezas de plata y otros enseres que acrecentaron las pertenencias y prestigio de los miembros de la Congregación.

De acuerdo al inventario de 1701, el retablo principal estaba ya provisto de una vidriera “que coge todo el retablo”. La imagen de lienzo de Nuestra Señora de la Antigua, lucía sobrepuestos de plata: la cabeza de la Virgen había sido ceñida por una corona y rayos, la del Niño con potencias “adornadas de piedras falsas de diversos colores”. Se dio relación de una peana de plata y la imagen de bulto de Nuestra Señora de la Antigua con el Niño, de plata, “la cual tiene en la garganta un hilillo de perlas con una crucecita de piedras verdes y un corazoncito esmaltado. Tiene Su Majestad su corona de plata sobredorada”.<sup>237</sup> Por la razón que se dio de su peso y del donante Matías de Santillán, es la misma que está descrita en el inventario de 1692. La acompañaban en el retablo dos advocaciones más de la Virgen, una de la Concepción y la otra del Rosario, de bulto, de media vara, con coronas de plata. A los lados del sagrario todavía estaban las imágenes del Niño y san José, sólo que empobrecidas

---

<sup>235</sup> Solís, *op. cit.*, f. 281-282.

<sup>236</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, 15 de abril de 1692.

<sup>237</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, Inventario de enero de 1701, se hizo en presencia del capellán de coro, Lic. Diego González de Aranzamendi y del segundo secretario, el bachiller Antonio de Puga.

pues al primero se lo describió con potencias de bronce sobredorado, y al segundo con diadema de palo dorada.

La suntuosidad del acceso al recinto tuvo como corolario la hechura decorativa del arco de la capilla. Estaba cubierto con un apostolado de medio cuerpo, enmarcado de madera sobredorada. Debió lucir hermoso y con un sentido iconológico en torno a la Madre de Dios, como aún se observa el programa pictórico pasionario en el arco de la capilla del Santo Cristo y de Reliquias, de principios del siglo XVIII.<sup>238</sup> Entre las nuevas adquisiciones se registró un crucifijo de bronce sobre una cruz de tapincerán (media vara de altura) y una cruz de tecali. Varios frontales suntuosos: uno de raso blanco con la insignia de la Congregación bordada en plata, otro de madera sobredorada, de labor calada, que fue donación del bachiller Diego del Castillo Márquez, capellán de coro y prefecto de la Congregación.<sup>239</sup>

Acerca de los retablos dedicados a los santos Cayetano y Francisco de Sales hubo otras menciones. Una de ellas relacionada con el bachiller Diego del Castillo Márquez “clérigo presbítero, capellán de coro de esta Santa Iglesia Catedral y Consiliario primero de la ilustre congregación de Nuestra Señora de la Antigua”,<sup>240</sup> promotor y muy devoto de san Cayetano.<sup>241</sup>

En el inventario de 1721 se registró el “colateral nuevo de Nuestra señora de la Antigua, con todo lo que le pertenece y se halla en dicha capilla”.<sup>242</sup> Es muy posible que éste sea el que citó Sigaut, quien explicó que se hizo un retablo nuevo a cargo de los maestros de escultura y dorado, Juan de Rojas y Francisco Sánchez, según contrato

---

<sup>238</sup> Magdalena Vences Vidal, “Capilla del santo Cristo y de Reliquias”, en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986, p.352-353 y 373-375.

<sup>239</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, Inventario de enero de 1701, otros bienes nuevos fueron ocho cajas de plata, un águila pequeña de la lámpara de san Cayetano; frontales de san Cayetano, palias suntuosas de san Francisco de Sales, manteles, cortinas, alfombras, y otros pormenores.

<sup>240</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, 15 de abril.

<sup>241</sup> Al morir el mecenas, el altar y retablo se quedaron al cuidado de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua. Marroqui, *op. cit.*, t.III, p.417, consignó que a costa del Dr. José Torres Vergara se levantó un retablo a san Juan Nepomuceno, aunque de este santo no hay mención en los documentos revisados. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.302.

<sup>242</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, Bienes a cargo del Lic. Tribulio Vásquez de Fonseca.

convenido el 14 de diciembre de 1718.<sup>243</sup> Más o menos diez años después se reportó una reestructuración en este retablo principal, sin más detalles.

En la cuenta y relación de 1724 presentada por el bachiller Luis Beltrán del Castillo se registró una palia bordada de plata “sobre encarnada con Nuestra Señora de la Antigua”. Una novedad fue la mención de la obra pictórica de la bóveda, con oro, a cargo del maestro Francisco Martínez.<sup>244</sup> Sin duda, después del primer cuarto del siglo XVIII la capilla tuvo un lucimiento espléndido con el retablo principal nuevo, la pintura mural dorada y policromada, y en la celebración litúrgica debió lucir la palia encarnada para sobreponer los corporales a la hora de la consagración. En 1731 con la finalidad de contribuir en el decoro de la capilla se cambiaron tres vidrieras, por cuenta y orden del bachiller Luis Castillo quien con grandes muestras de veneración expuso: “llevado el celo de servir a mi señora con todo aseo, a vista de verla en un colateral tan lucido y nuevo, con una vidriera vieja e indecente por lo corto de los vidrios, que éstos le servían a la vista de impedimento para gozar la hermosura de la señora, me dictó la devoción emprender la nueva vidriera que se le puso”.<sup>245</sup> De acuerdo a lo que he referido hasta ahora, los grandes promotores y donantes en esta capilla fueron los clérigos Pérez Jimeno, Matías de Hoyos Santillana, Matías de Santillana, Luis del Castillo y Castillo Márquez.

En 1743 se inventarió una imagen de plata. Toussaint la reportó como un bien de la congregación y que para su resguardo pasó a formar parte del tesoro catedralicio. Cabe recordar que en los dos últimos inventarios del siglo XIX se le mencionó guardada en un cajón de la capilla. De la escultura, el autor citado opinó: “Debe haber sido preciosa esta imagen, toda de plata labrada, con el Niño, el rostro y manos de la Virgen

---

<sup>243</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.302, *apud*. Tovar de Teresa.

<sup>244</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, 1723-1731, ff. 15 y 17, hay una relación de los gastos de la congregación, empleados en fiesta, objetos, cortinas, adornos efímeros y reestructuración del retablo principal.

<sup>245</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, Cuentas del 31 de octubre, relación de quiénes contribuyeron con limosna y cuánto: el coronel José Jurado y Mariana Bravo su esposa, “emblanquecedor de la Real casa de Moneda, Antonio Gamboa Monedero, el doctor José de Torres y Vergara, el lic. Buenaventura de Medina y Picazo, el lic. Francisco Javier de Velasco, el lic. Manuel de Lois notario del arzobispado, Juan de Linares congregante, lic. Francisco Galisteo y Salgado, el sastre Juan Hurtado, y don Fernando de Ortega.

de color natural, acaso conseguido con esmalte.”<sup>246</sup> En la relación correspondiente al año citado se la describió con unas medidas y peso menores a la citada en 1692 y 1701 con una peana muy elaborada, se dijo:

Será de media vara, poco más, de alto con su peana con dos tornillos que hacen una pieza, con su Niño en los brazos, todo de encarnación como así mismo el rostro y manos de la Santísima Virgen, que todo como está de plata blanca y sin pintar pesó veintiocho marcos y cuatro onzas. Asimismo tiene dicha soberana imagen otra peana grande de cerca de una cuarta de alto y media vara en cuadro, con sus ocho cartelas de plata lisa y su alma de madera que como está pesó diecinueve marcos, dos onzas y media, que ambas partidas componen la de cuarenta y siete marcos, seis onzas y media.<sup>247</sup>

Como ya lo anotó Sigaut, ojalá se supiera el destino de esta imagen,<sup>248</sup> pieza artística singular que además formó parte esencial de la muestra del mecenazgo de uno de sus congregantes y del lucimiento de la capilla.

En el transcurso del siglo XVIII se acrecentó la riqueza artística. El marco de madera del lienzo fue sustituido por uno de plata repujada, de acuerdo a lo descrito en el inventario de 1795 (realizado con motivo de la entrega al tesorero Antonio Juanas). Del retablo principal dedicado a Nuestra Señora de la Antigua se dijo: de talla, dorado, con cuatro lienzos “de fino pincel” con escenas de la vida de la Virgen, éstas debieron ser el Nacimiento y la Presentación en el Templo, el primero atribuido y el otro firmado por el clérigo pintor Nicolás Rodríguez Juárez.<sup>249</sup> Mismos que pasaron a formar parte del retablo a la moderna que actualmente subsiste. Al centro, en el lugar principal “colocada la Santísima Virgen Nuestra señora de la Antigua, en un lienzo de más de tres varas [2.80] de particularísimo pincel, adornado con un hermosísimo marco con su copete de plata todo, primorosamente cincelado con peso de 72 marcos, 6 onzas, [con un costo de] 800 pesos”. Se volvió a mencionar la vidriera donada por el bachiller Beltrán del Castillo, compuesta de varias piezas grandes de cristal fino.<sup>250</sup>

<sup>246</sup>Toussaint, *La catedral...*, p.139-40; Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.303.

<sup>247</sup>*Ibid.*, p.205, *cf.* la transcripción en la p.139-140. La otra fue registrada, de más de una vara y media, con su pie y peana de plata sobre madera y un peso de 48 marcos, 10 onzas.

<sup>248</sup>Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p. 303, *apud.* Sandoval y Ordoñez, se refirió a otras obras que no se consignaron en los inventarios: “en diferentes épocas, que ni han sido precisadas, formaron parte de ella, una Crucifixión de Miguel Cabrera, firmada y fechada en 1756”, y una imagen de san Nicolás Tolentino en el altar de san Cayetano.

<sup>249</sup>*Ibid.*, p.304, 308 y 309.

<sup>250</sup>ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14.

La imagen de plata ocupaba un nicho situado debajo del lienzo, en el mismo retablo, la que medía como media vara, estaba dispuesta “en una peana de menos de una cuarta de alto, de plata todo, tiene su vidriera fina y el respaldo de vidrio.” Estaba flanqueada por dos óvalos dorados con san José y san Juan Evangelista “de muy particular y exquisito pincel”. El altar tenía en medio un escudo cincelado de Nuestra Señora de la Antigua.<sup>251</sup> Las pinturas de marco ovalado son las que de acuerdo a Sigaut, en 1985 se encontraban en el sótano de la Sacristía, descritas por Sandoval y Ordóñez con marco de plata y

colocadas en el tablero de donde arrancan las columnas: una de Juan Rodríguez Juárez, que representaba a San José, en el reverso decía: Año de 1724. At Juan Rodríguez Juárez. At-gua. Sta. Iglesia de México. Juan Joseph Toscano y Aguirre Thesorero, año 1742 y el otro, de José de Ibarra, que representa a San Juan Evangelista, en el reverso dice Joseph Ibarra año 1740. Antigua de esta Sta. Iglesia de México. Año de 1749 dio este lienzo Juan Joseph Toscano y Aguirre, Thesorero de la Congregación.<sup>252</sup>

Respecto de ambas, con fina ironía advirtió Sigaut: “Es casi seguro que el generoso tesorero de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua nunca imaginó el oscuro final de estos óvalos que, por otra parte, se contraponen con la luminosa corriente que los originó.”<sup>253</sup> Retomando el juego de luces y sombras antes aludido, cabe reiterar el aura de luminosidad y esperanza depositada en los óleos citados, mediante las gracias generadas a partir del rezo de un Padre Nuestro y un Ave María delante de las imágenes de san Joseph y san Juan Evangelista, que en 1746 se estableció con la finalidad de conceder cuarenta días de indulgencias. Con dicha acción se sumaba al objetivo esencial de la fundación corporativa: el alivio de las ánimas del purgatorio.

La pintura de san José con su marco de madera fue donación del congregante el “maestro de pintor don Juan Rodríguez quien dio el señor San Joseph de limosna”. El vidrio costó cuarenta pesos, pero quien le dio forma oval: “ejecutó y ajustó de limosnas” fue el pintor mencionado.<sup>254</sup>

<sup>251</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14.

<sup>252</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.303: p. 425 y p. 428, *cfr.* inscripciones.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.300. y p.304, lo relativo a la semblanza de Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra.

<sup>254</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, la relación de cuentas donde se consignó la limosna de la pintura, está suscrita el 31 de octubre de 1731 por el bachiller Luis del Castillo.

A la derecha del altar de la Virgen se situaba el retablo de san Cayetano. De él se reportó que se encontraba en el lado del Evangelio, tenía un nicho grande y dorado, con vidrieras (grandes al frente y medianas a los lados). En él se alojaba la imagen del santo vestido “con sotana de seda, sobrepelliz de cambray y bonete bordado o guarnecido de oro, tiene la dicha imagen la mano diestra una azucena de plata”. La decoración se complementaba mediante “lienzos antiguos con distintos pasajes de la vida del santo”.<sup>255</sup> El retablo correspondiente a san Francisco de Sales era todo de pintura antigua (los óleos mencionados en 1692), con la imagen principal así como escenas de su vida. En la sección inferior había un nicho con la Virgen de Loreto.<sup>256</sup>

Sin duda alguna, a lo largo del siglo XVIII hubo un gran reflorecimiento del culto y mecenazgo de la corporación, lo fastuoso del adorno fue un reflejo de la devoción a Nuestra Señora de la Antigua, patrona de ánimas.

---

<sup>255</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, otros pormenores.

<sup>256</sup> ACCM, CNSA, exp. 2, caja 1, rollo 14, “la alfombra de la capilla bastante maltratada”, quizá es la que se citó casi cien años atrás.

## II ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA.

“esta Antigua Imagen de la Madre del Humanado Verbo”  
(Solís, f.48)

### 1 Tipología de la Virgen de la Antigua de Sevilla

De acuerdo a lo expuesto en el primer capítulo, Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla proviene del estereotipo de la *Theotókos* de Bizancio y Roma, y de un par de modelos del norte de Italia, consagrados por los hermanos di Cionne y Lorenzo Veneziano. Su contenido dogmático ha sido bien expresado por Solís, en el epígrafe aquí citado. Este sentido fue acentuado por una serie de motivos iconográficos: un fragmento de la salutación angélica y la rosa sin espinas que porta la elegida de Dios; el ademán de la mano derecha del Niño y el ave en su mano izquierda (en ocasiones un atributo representativo de los Evangelios canónicos). Un elemento característico, representativo del original y persistente en un grupo de copias, es la presencia de donantes.

Considero importante detenerme de modo general en la iconografía de la imagen de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla (los pormenores están en la ficha de catálogo), el objetivo es resaltar la presencia del mecenazgo particular y de la nobleza, en un tipo de pintura producido entre los siglos XV y XVI. Sistema que repercutió en algunas de las copias de esta advocación que se encuentran en América Latina y que forman parte de este estudio.

Para empezar cabe precisar que la imagen de culto de la Catedral hispalense ha estado expuesta a cambios. Tuvo una “restauración profunda” en 1547, los nimbos se modificaron, y las adiciones más recientes son la corona de la Virgen sobrepuesta a la antigua, y la del Niño, ambas del siglo XX. La misma situación de retoques y agregados tuvieron lugar en las dos imágenes principales a quienes está dedicado este estudio: la Antigua de la Catedral Metropolitana de México y la del Rosario de Chiquinquirá.

La de Sevilla representa a una Madre joven, de pie, que sostiene a su Hijo. La reina de los ángeles es coronada por un par de figuras angélicas, en tanto que otro despliega una cartela. Un elemento contundente acerca de la configuración de esta



imagen expresión del Misterio de la Encarnación del Verbo, es la leyenda que enmarcaba su antiguo nimbo circular, mediante el principio de la salutación del arcángel Gabriel, quien dijo: AVE MARIA, GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. Este dato proviene de Solís, quien afirmó que cuando se renovó la capilla dieron con esta inscripción. Información que para él constituyó uno de los testimonios contundentes acerca del origen romano de la pintura mural, literalmente detalló: “dentro de la Diadema, que ciñe su sacrosanta Cabeza, estaban grabadas (no ya pintadas solo) con letras, o caracteres Romanos”.<sup>1</sup> También señaló que los ángeles y la cartela fueron agregados en época goda-castellana. La leyenda memorativa de la Anunciación debió quedar debajo del nimbo de 1929. Un fragmento de la salutación se registró en el mismo sitio en la copia de 1498, de Antonio de Monreal, testimonio plástico que se suma al literario arriba citado para comprobar la presencia de este otro signo revelador del contenido de la representación mariana. Cabe anticipar que en la copia de la metropolitana de México, la leyenda sólo dice: “Ave María”.

Sendos gestos evocan orgullosamente la maternidad divina y la unidad de la doble naturaleza de Jesucristo, acentuados mediante la bendición y el simbolismo de sus atributos: la rosa y el jilguero. El Niño está vestido con una túnica elegante, con pudor, a diferencia de otras configuraciones coetáneas que exhibieron su condición humana marcada por su desnudez y en el área de los genitales. La postura crítica de pintar al Niño sin decencia proviene de Durandus (siglo XIII), quien se refirió a las ejemplares imágenes bizantinas en las que sólo se representó la parte superior del cuerpo “a fin de eliminar cualquier ocasión de pensamientos vanos”, esta línea se respaldó mediante la serie de ediciones que la obra de Durandus tuvo entre 1459 y 1500, y fue retomada en la contrarreforma, por Molanus (1570) y su censura sobre la



30. V de la Antigua. Catedral de Sevilla

<sup>1</sup> Solís, *op. cit.*, f.324, esa agregó que las letras góticas “están fuera de la diadema”.

representación de la parte inferior del cuerpo.<sup>2</sup> Tanto en la Virgen de la Antigua como en la de Chiquinquirá, el Niño aparece honestamente vestido, aunque de forma distinta, uno de otro.

El pintor y el mecenas de la pintura sevillana respondieron magistralmente a resaltar expresión formal y sentido, ambos necesarios para transferir potencialmente una lección. A la izquierda de la Virgen y a sus pies se recorta una figura diminuta de donante, en actitud de oración ante la abogada y Madre Misericordiosa, que de acuerdo a la tradición ha sido identificada como la esposa de Fernando de Antequera, doña Leonor de Albuquerque. De la opinión tradicional de que don Fernando se encontraba a la derecha de la Virgen, Valdivieso comentó que, “si llegó a ser pintada, actualmente no queda rastro de ella.”<sup>3</sup> ¿De haber existido esta imagen regia por qué se borró y cuándo? ¿Por qué el empeño de relacionar esta imagen de culto con la realeza de Aragón?

Una posible respuesta, de acuerdo a lo expuesto acerca del culto a Nuestra Señora de la Antigua a instancias de los monarcas, es que Fernando de Antequera (I de Aragón) fue después de san Fernando el segundo rey proveniente de otra región clave en la expansión de la cristiandad en dos importantes reinos españoles. Al aragonés -entre 1410 y 1416- se debió la iniciativa de crear una orden militar abanderada por esa advocación, mediante la que otorgó a la imagen mariana un decisivo desempeño en calidad de protectora de empresas de conquista. Este protagonismo llevó a plasmar su efigie en la pintura mural ¿Cuándo? No se sabe con exactitud. Pero está corroborado por la descripción que sobre ese punto hizo Solís en su Historia de 1739, pues en su capítulo XXVII, relativo a la “Majestad, reverencia, y decoro de la Santa Capilla”, afirmó que parte importante de esos adjetivos está integrado por los retratos del Infante don Fernando, el que fue rey de Aragón y su esposa. Sigamos su interesante descripción:

Una Alhaja sí, me es preciso apuntar, por el gran decoro, que sirve a la Sacrosanta Capilla, y que viéndola muchos, pocos la conocen. Ella es los

---

<sup>2</sup> Steinberg, *op. cit.*, p.40 y 44, por otra parte la cabeza y los pies constituyen antiguos referentes de su divinidad y humanidad –conforme a la interpretación jerárquica del cuerpo hecha por san Agustín y Cirilo de Jerusalén.

<sup>3</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.23.

Retratos al vivo del Serenísimo Señor Infante Don Fernando intitulado el Honesto, que pasó [...] a coronarse a Aragón, y de la Serenísima Infanta Reina, su Esposa; porque este Príncipe, gobernando estos Reinos felizmente en la menor edad del Rey Don Enrique, su sobrino, se valió piadoso de toda la autoridad, que ejercía, para hacer se pusiese su Retrato con el de la Reina a los pies de la santísima Imagen, como hoy se ve:\* [asterisco y nota al margen] Ya sólo se descubre la Reina.<sup>4</sup>

Esta información histórica permite acotar de algún modo el agregado y presencia de estos importantes mecenas en respuesta a fortalecer la dimensión política del culto. Por una parte permite suponer que de haberse representado a los monarcas citados, la superposición de esos retratos debió provocar conflicto porque ni el mismo san Fernando había figurado, siendo el protagonista del re-descubrimiento de la imagen cuando reconquistó Sevilla. Por otra, a Fernando II de Aragón -el católico- en vinculación estrecha con el cabildo sevillano le correspondió un momento clave en la consolidación del culto a esta imagen guerrera, además del empeño de su reconocimiento en una jurisdicción arquidiocesana hacia las nuevas tierras conquistadas. Quedan estos planteamientos y dudas como una línea de investigación abierta.



31. Detalle de la V. de la Antigua. Sevilla

Así como otras pinturas de su tiempo, ésta es del tipo devocional con los reyes referidos o con donante, elaborada en algún año de la segunda mitad del siglo XIV. La presencia de mecenas en las copias de esta advocación mariana en obras de finales del siglo XV a principios del XVII tuvo una importante resonancia. Hay una versión de la última década del siglo XIV, sita en el Museo de Bellas Artes de Sevilla “en la que aparece en su parte inferior derecha, la figura de un clérigo en actitud de estar leyendo un libro piadoso”;<sup>5</sup> otra es la copia con el obispo Rodríguez de Fonseca, de Antonio

<sup>4</sup> Solís, *op. cit.*, f.283-284, el siguiente capítulo lo dedicó al nuevo adorno patrocinado por el arzobispo Salcedo y Azcona.

<sup>5</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.23. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.37, señaló una pintura sobre tabla, de escuela sevillana, ca.1490, procedente del Hospital Central de Sevilla, aunque en el inventario de 1990 se la situó en el tercer tercio del siglo XV; 1.57 x 0.76 cm., aclaró el autor que las medidas fueron tomadas de la guía de 1967.

Monreal; la de 1520 con Maese Rodrigo de Santaella, debida al pincel de Alejo Fernández, y del primer tercio del siglo XVII la de los mercedarios Gaspar de Ruinovis y Antonio de Velasco; la de 1550-1560 de la catedral de Santo Domingo; la copia que Angelino Medoro hizo en 1587, sita en santo Domingo de Tunja con los retratos de Diego Hernández Hervallo y Polonia de Roa; una del siglo XVIII con los Reyes católicos, en la Catedral de Santo Domingo.

La explicación de la presencia de monarcas, religiosos y otros personajes en las pinturas devocionales es la de su participación en calidad de donantes de una obra artística, también de fundadores e impulsores de determinados cultos, y o de su desempeño en la administración civil y eclesiástica prueba de ello son las pinturas y grabados de imágenes marianas con monarcas, que comentaré más adelante. Por ahora sólo queda apuntada la trascendencia del mecenazgo de los reyes Isabel y Fernando, y “al parecer, en la politización de ese mecenazgo regio. Es verdad que no hay construcciones porque sí; esto es, un edificio o tiene carácter triunfal o lo tiene conmemorativo; los propios Reyes cuando donan un cuadro con la efigie regia quieren que represente su presencia ‘virtual’ con todo su poder soberano, no que sea un retrato de unas meras personas.”<sup>6</sup> En la misma línea Benito Navarrete se refirió a las pinturas representativas de la tipología del poder, aquellas en las que aparecen mecenas importantes como en la del convento de Santo Tomás de Ávila, La Virgen con los Reyes Católicos (ca. 1490, sita en el Museo del Prado de Madrid). En ésta, al lado del rey están el príncipe don Juan y acaso Tomás de Torquemada, mientras que del lado de la reina, se encuentra la infanta Juana y posiblemente el humanista Pedro Mártir de Anglería.<sup>7</sup> De acuerdo con Sigaut, son expresión de carácter divino y mesiánico de la monarquía española.

---

<sup>6</sup>Ezquerria, *op. cit.*, 2002, p.205, el título de Católicos les fue concedido por Alejandro VI, mediante bula del 19 de diciembre de 1496, p.113.

<sup>7</sup>Esta obra estuvo atribuida antiguamente a Michel Sittow y después al maestro de Miraflores; es posible que Anglería haya sido maestro de la reina católica, lo fue fray Diego de Deza, Joseph Pérez, “Los Hijos de la Reina. La política de alianzas”, en *Isabel la Católica Reina de Castilla*, Pedro Navascués Palacio (Editor), Barcelona, Lunwerg Editores, 2002, p.58. Benito Navarrete, curso intensivo “Tradición y renovación en la pintura andaluza 1500-1700”, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (10 al 14 de marzo).

En las obras representativas de la tipología del poder se incluye al menos una de las dos pinturas de la catedral de Santo Domingo, la que integró a los Reyes católicos ante Nuestra Señora de la Antigua. Ninguna de las dos corresponde al arco temporal del reinado de los católicos, la más temprana proviene de mediados del siglo XVI, y la otra, de la segunda mitad del siglo XVIII en la que aparecen escritos los nombres de los Reyes Católicos “Fernando V” (de Castilla y II de Aragón) e Isabel, vestidos a la moda francesa. Éstas junto con una tercera han sido señaladas para reivindicar la importancia política y religiosa de los Reyes Católicos en la empresa del descubrimiento, a través de Colón y al amparo de Nuestra Señora de la Antigua.

En ningún otro ejemplo del siglo XVI en Hispanoamérica apareció el menor indicio de monarcas o de la figura pequeña de donante a la manera del original sevillano, sino que se dio lugar a sendos mecenas, a veces acompañados de santos patronos -como parte del reflejo de la composición simétrica de la pintura gótica del siglo XV- o bien en la mayoría de los ejemplos sólo se reprodujo la imagen de la Virgen, pero en todos los casos marcadas de un carácter devocional particular.

Vuelvo a la pintura de la Antigua de Sevilla con la finalidad de plantear una serie de aspectos formales e iconográficos y que posteriormente vincularé a otras imágenes marianas que tienen como atributo central la rosa. Sobre el estilo de la pintura original sevillana, Valdivieso afirmó que “presenta claras derivaciones de la escuela sienesa del siglo XIV, siendo fechable en la segunda mitad de esta centuria.”<sup>8</sup> Serrano abundó con agudeza que aún sin tener mayor concreción sobre la cronología “el límite de tiempo no puede ir más allá de 1248, en que se consagra al rito católico la antigua mezquita, y del año 1401 en que el cabildo sede vacante de Sevilla decide la construcción de una nueva catedral”.<sup>9</sup> No obstante, de acuerdo a las características plásticas de la imagen, sitúa su hechura a finales del siglo XIV. En su análisis aclaró que los elementos y vínculos artísticos conjuntados en ésta, la insertan dentro del desarrollo del arte medieval, y son los siguientes: de lo bizantino proviene el manto, las facciones y el uso

---

<sup>8</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.22-23. Opinión compartida por Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300; Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.23; Serrano, *op. cit.*, p.84, obra catalogada en el estilo artístico denominado gótico internacional.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p.84.

del dorado que lo vincula a los íconos orientales; advirtió el influjo de las madonas del segundo tercio del siglo XIV pintadas por los hermanos florentinos Nardo y Jacopo di Cione, configuraciones en las que el ave está en mano del Niño. La de Nardo elaborada en 1356 y la de Jacopo, más tardía, es la que tiene mayor familiaridad con la sevillana.<sup>10</sup>

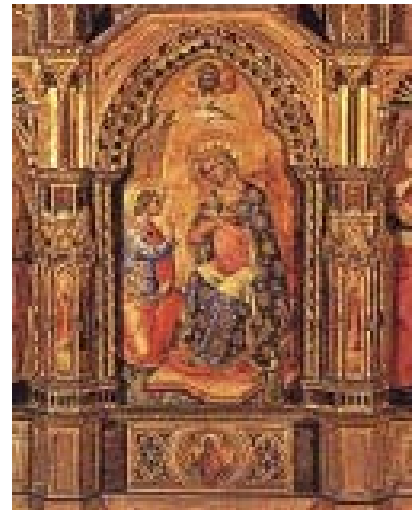


32. Nardo 33. Jacopo di Cionne

Así, en esta última composición, inserta en un marco pintado de medio punto está la Virgen de pie, configurada de tal modo que integra el centro de atención aparece en un ámbito celestial sobre las estrellas, sostiene con firmeza al Hijo quien bendice e indica sus dos naturalezas; el manto cae desde su cabeza apenas con una delicada insinuación. La configuración mariana de la de Sevilla, sin perder la referencia del cielo o más bien señalada como habitante del Palacio de Dios, en algunas de sus copias posa los pies

sobre el piso.

Por las mismas fechas en la escuela veneciana se encontraba un pintor activo entre 1357 y 1379, Lorenzo Veneziano.<sup>11</sup> Se ha considerado representativo del gótico internacional, así como uno de los dos pintores principales de la segunda mitad del siglo XIV en esa región. Su paleta característica y el refinamiento formal es más que evidente. Desde mi punto de vista, sus obras son un precedente formal e iconográfico que bien pudieron inspirar al autor de la pintura mural de la catedral



34. Detalle Políptico de Lion. Veneziano

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>11</sup> Una de sus primeras obras es la Anunciación que se encuentra en la Academia de Venecia en donde hay una más con el mismo tema (1361) *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*. En la página del Museo Thyssen Bornemisza se registró un tríptico de la Anunciación y otras escenas (c.1370-1375); el pintor también trabajó en Bolonia y en Vicenza. Gallery.euroweb. Web gallery of art, *Grove Dictionary of Art*, se citó su producción plástica entre 1356 a 1372-79.



andaluza, quizá proveniente de la península itálica y residente en Sevilla. Esta posibilidad propuesta por Valdivieso,<sup>12</sup> se sustenta en la presencia de un núcleo de artistas italianos en Sevilla. Al parecer la primera obra de Veneziano fue el políptico de Lion pintado entre 1357-1359, con el tema central de la Anunciación; fue encargada por Domenico Lion miembro del Senado de Venecia (1356-1357),<sup>13</sup> quien muy posiblemente es la figura diminuta de donante situada a la izquierda de la Virgen quien. En este último aspecto guarda semejanza con la figura pequeña del comitente de la pintura de Nuestra Señora de la Antigua, y que constituye un elemento clave, que junto a otros, contribuye a afianzar el periodo de elaboración de la pintura sevillana.

Cabe abundar que en la escena es presidida por el Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo, la Virgen está coronada, sentada en un sitial y en su cuerpo muestra el inconfundible signo del embarazo. Esta iconografía remonta a los ejemplos de la antigüedad analizados por Grabar, acerca de los que el autor citado señaló: “Ella es, reproducida debajo de la imagen de Dios en la eternidad, la encargada de representar el misterio del Verbo encarnado [y en otro tipo de representación] corresponde a la idea de la gracia descendiendo sobre ella, es decir, la Concepción y el principio de la Encarnación.”<sup>14</sup>

Del mismo artista, son *Los desposorios místicos de santa Catalina*,<sup>15</sup> (1358). La Virgen con el Niño está entronizada y enmarcada por una mandorla sobredorada. Esta forma oval evoca el elemento generatriz de la elegida, como hija de la divinidad. El mismo sentido lo recreó de modo parcial en la Madonna, del Museo del Louvre. Así mismo en esta versión temprana se observa uno de los tipos de halos concebidos por Veneziano –pareciera que han perdido el diseño decorativo de la faja interna- y que después



35. Santa Catalina. Veneziano

<sup>12</sup> Valdivieso, *Historia...*, p.21-22, en estrecho vínculo con la escuela de Siena.

<sup>13</sup> Gallery.euroweb.

<sup>14</sup> Grabar, *op. cit.*, p.126; p.140 hay que tener presente “que la iconografía medieval es ante todo la heredera consciente de las creaciones de la Antigüedad.

<sup>15</sup> Cuya data está en el propio cuadro. Gallery.euroweb, se señaló que al parecer formó parte de un políptico.

elaboró en otra de sus pinturas de tema mariano. El Niño viste túnica verde con manga larga y capa roja de tela brocada –ésta muy presente en la obra del pintor-, vestimenta y color mediante el cual se resaltó premonitoriamente la Pasión.



36. Anunciación. Veneziano

Tal como se puede cotejar, la producción mariana de Lorenzo Veneziano y la demanda de los comitentes de ese tiempo se inclinó a la representación de la Anunciación y la Virgen sedente con el Niño. En ambos casos con una temática constante en este periodo, relativa al Misterio de la Encarnación del Verbo; encaminada a mostrar la Anunciación “cuando la Virgen acepta cumplir el papel de Madre”,<sup>16</sup> y la Encarnación. Así lo indica clara y didácticamente otra Anunciación, que al parecer formó parte de un políptico, firmado y datado en 1371, obra de la madurez del artista citado.<sup>17</sup> María acata con humildad el designio y la elección de Dios Padre, dotar de cuerpo y alma al Hijo (Éste está configurado entre el Padre y la paloma); tales protagonistas marcan el eje central y vertical de la composición.

En tanto el arcángel mensajero, mediante la convención plástica de los dedos indica hacia la Virgen la doble naturaleza del Salvador.

En dos pinturas más, relativas a la Virgen con el Niño, aparece la rosa en mano de la Virgen María como signo iconográfico prevaeciente. En el aspecto formal, la imagen de maternidad está dispuesta de tres cuartos, una de las características de este pintor en abierta diferencia con la representación frontal de la pintura citada de Nardo di Cionne (no así la de Jacopo), aunque en el caso de Veneziano exenta de rigidez. En el primer ejemplo, del que sólo obtuve un fragmento y la referencia de que es obra del citado pintor,<sup>18</sup> lo



37. V. de la Rosa. Veneziano

<sup>16</sup> Grabar, *op. cit.*, p.121.

<sup>17</sup> Gallery.euroweb, sita en la Academia de Venecia; en la pintura se lee el año y lo que parece el nombre de Lorenzo, similar a la leyenda de la Madonna del Museo del Louvre.

<sup>18</sup> Reproducción “litográfica” procedente de Sendas (compañía que elabora calendarios y otros).



que se observa de su composición es que la Madonna está dispuesta en un fondo dorado en el que se recortan sendas aureolas con espléndido diseño de esgrafiado con diseño de rosas y perlas. En la pintura sevillana de la Antigua, los halos circulares que se ven actualmente tapan a los antiguos, quizá los primeros fueron similares a los que diseñó este pintor veneciano, excepto porque tienen o tuvieron letras con la salutación angélica (tal como se reprodujo en la copia de Badajoz).

En la obra de Veneziano, a diferencia de las pinturas de los florentinos se advierte una mayor soltura y expresividad plástica del mensaje simbólico plasmado: el Hijo de Dios encarnado en una Virgen pura. El Niño con la mirada directa hacia los ojos de la elegida y mediante la boca entre abierta comunica enfáticamente su doble condición, que acentúa gestualmente por encima de la rosa color rosa plenamente florecida y sin espinas, que sostiene su Madre. Si bien en los elementos formales e iconográficos marcados hay un nexo con la imagen sevillana, no así en la confección de los vestidos de ambos. Resulta peculiar la indumentaria de tipo romano del Niño (con diseño de brocado), constituida de túnica de manga larga ceñida al cuerpo, una especie de chaleco abotonado y una capita o clámide púrpura, que anuncia su pasión.<sup>19</sup> Ella con la tradicional túnica roja y manto cerúleo, sobrepuesto a otros velos, que como a gran señora cubren su cabeza, son puestos de relieve mediante el color de la divinidad en cenefas y brocados de hilo de oro. Confección de indumentaria y paleta particular de Lorenzo Veneziano.

La otra pintura se encuentra en el Museo del Louvre,<sup>20</sup> también se trata de una Madonna entronizada, con el Niño, (1372), es una obra magistral y de su plenitud artística. Ella porta el símbolo de su pureza virginal, la rosa cuyo delicado tallo parte del vientre y es sostenido firme y orgullosamente por la Virgen; del tallo sale una rama verde que es asida por el divino Hijo, en tanto con la izquierda toca uno de los cuatro elementos circulares que decoran un disco ¿qué se quiso indicar con este último gesto?

---

<sup>19</sup> Un tipo similar por el uso de túnica, manto y botonaduras, la hay en dos ejemplos escultóricos que cito más adelante: la Virgen del Valle (Zafra, Badajoz) del siglo XIII y la de Sallent (Segarra) del s. XIV.

<sup>20</sup> Lleva la fecha en números romanos y una inscripción de difícil lectura en la sección del piso, Gallery.euroweb. Belting, p.486, una imagen de la Madre de Dios, del año 1200, lleva en el pecho un disco con el Niño de medio cuerpo y halo cruciforme.



38. V. de la Rosa. Veneziano

Es posible una referencia puntual a su doble naturaleza, su mano derecha establece un vínculo con la mujer sin mancha, en tanto la izquierda con la divinidad -a juzgar porque en la sección central del disco emerge una diminuta figura blanca.<sup>21</sup>

¿Tendrá una significación similar a la iconografía de la *Platytera*: María mediadora de la humanidad?

El Niño lleva nimbo cruciforme, el que también guarda relación con uno de los presumibles retratos de la Madre de Jesús, el que hubo en Constantinopla. Evidentemente hay una reiterada relación sobre la condición humana y la salvación. No pasa desapercibida la vestimenta del Niño, con un sesgo clásico, la amplia túnica roja atraviesa su cuerpecito y es atada sobre un hombro. El Niño tiene una actitud distinta respecto de la otra Madonna.

La Madre joven con expresión dulce mira directo al espectador, orgullosa ostenta su Maternidad divina mediante su corpulencia. A diferencia de la anteriormente analizada, su cabeza no es recubierta por el manto, lleva puesto un velo que cae verticalmente sobre el pecho y colabora en la delimitación de la configuración simbólica central: el *clipeus*, la rosa y las manos. Ella luce un suntuoso vestido de raso rosa pálido con finos diseños de brocado; el manto apenas sostenido en sus hombros baja y se despliega con lucimiento y suavidad sobre sus corpulentas extremidades inferiores, en azul marino y oro, bicromía que establece una franca armonía con el cielo estrellado ahí presente que evoca a la reina del cielo. La Madre de Dios está por encima de todo el resto de la humanidad. Hay en esta pintura una mayor calidad plástica y compositiva que se percibe mediante el despegue de la fórmula más conservadora usada por

<sup>21</sup> Belting, (1998), p.158-159, 160-161. Es posible una relación con un distintivo redondo o *clipeus*, (era de metal y llevaba esculpida la imagen de un dios o un personaje eminente). De esta joya Belting refirió que hay varios ejemplos que simbolizan la Epifanía del Niño divino. Esta referencia la planteó porque en uno de los frescos del siglo VIII de la iglesia de la Antigua de Roma, el gesto de la mano de María toca el nimbo de Jesús, especificó que como si se tratara de un *clipeus*. El fresco en un nicho representa a la Madre de Dios, de busto, no lleva aureola y se recorta en un fondo dorado, el nimbo azul transparente del Niño responde a la iconografía de los dioses y la colocación asimétrica del Hijo así como su posición frontal, entre otros elementos que evocan al retrato familiar romano; detalló Belting que esta última característica y el distintivo remiten a la antigüedad de esa pintura.

Veneziano en la otra Madonna (de localización incierta); con los halos reiterados por dobles líneas curvas, y el cambio de la aureola cruciforme del Niño, signo de su Pasión y redención.

La composición de esta figura mariana llama la atención en otros dos aspectos que me parecen importantes en el desarrollo de la iconografía concepcionista y acerca de la pureza virginal: el planteamiento plástico del Creador y su obra (Stoichita), o de la concepción en idea o creación intelectual de la Virgen María por parte del Padre (Cuadriello); así como un par de títulos referidos a su triple virginidad (Ildefonso de Toledo). La primera idea o planteamiento tiene que ver con la sección oval, como una evocación del origen sin mancha, a la luz de las investigaciones de Stoichita, esta configuración metafórica de la creación de María está plasmada en un lienzo anónimo del siglo XVII.<sup>22</sup> Esta pintura de Lorenzo Veneziano debió formar parte de un políptico en cuya sección superior, como en otras de sus obras, pudo haber presidido el Creador, con una señal en sus manos. Ésta, a semejanza de otros ejemplos que presiden los retablos del siglo XVI, ha sido interpretada como una manifestación de su creación, literalmente expresó: “es en realidad el gesto mágico del *fiat*. El acto de la creación queda tan sólo sugerido: sólo se ve al Creador y el resultado de su acto: el cuadro que aparece debajo.”<sup>23</sup>

La segunda exaltación implícita va de la mano con las afirmaciones de san Ildefonso de Toledo: ella es la puerta limpia y cerrada de pureza de donde salió vestido de carne limpia el Hijo de Dios, es además habitante de la mansión de Dios, hija distinguida, y es todavía más, Ella es templo de Dios. En esta pintura, por su mérito y dignidad de Madre del Verbo está entronizada con majestad -reina del cielo- dentro de una configuración arquitectónica, espacio edificado que deja ver sutilmente una pequeña sección celeste con estrellas: azul marino y oro. El gran halo circular que encierra su corona lo reitera de modo contundente. De modo tal que partiendo de los planteamientos de Stoichita, se observa en esta configuración: la gran obra de Dios Padre, la “Virgen como una criatura de rango excepcional, creada sin mácula (*sine*

---

<sup>22</sup> Stoichita, *op. cit.*, p.97 y 98. Cuadriello, “El obrador...”, p.67-71, fue más allá al explicar la configuración de la Virgen de Guadalupe y la participación del dedo demiurgo.

<sup>23</sup> Stoichita, *op. cit.*, p.102.

*macula*), es decir, sin contacto carnal, directa y únicamente por el mismo Dios".<sup>24</sup> Ella es la Madre humana del divino Hijo. El ejemplo de la forma oval en la que se encierra a la Virgen María, es uno de los casos que Stoichita citó como singular dentro de la gama plástica que se enfocó a resaltar esta gran distinción, mediante el acto de creación.

Sobre este punto ¿Cuál es entonces la relación o el paso que se concretó en la configuración de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla? En ella se plasmó el resultado creativo de Dios Padre mediante el dominante recurso simbólico del dorado que respalda y envuelve a la Madre de Dios, vestida de blanco, en franca exaltación a la virginidad perdurable de María, elemento fulgurante que es la luz y que representa también su pureza de acuerdo a san Ildefonso de Toledo.<sup>25</sup> Los ejemplos florentinos y venecianos aquí citados, de pleno siglo XIV, constituyen aspectos fundamentales de la época que pudieron contribuir en la configuración formal e iconográfica de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla; vinculada también en lo formal y en lo simbólico a los retratos de la Virgen presuntamente hechos por san Lucas (Constantinopla y Roma).

Otro de los puntos contenidos en la larga historia de la Antigua de Sevilla escrita por Solís, permite acercarse a lo que en el siglo XVIII se interpretó del simbolismo de la vestimenta blanca y atributos de esta añeja imagen mariana. No obstante, que no comparto su postura acerca de que la imagen es de época tan remotos, como tampoco su opinión sobre el color blanco y el sentido del ave portada por el Niño; en lo que sí convengo es en el simbolismo de la rosa y que todo ello en conjunto es distintivo de la iconografía de la Antigua. Solís expuso que el color blanco de la vestimenta mariana no proviene de la usanza árabe sino del uso de los romanos, enfáticamente dijo:

lo que esto juzgaron ignoraban, que el manto blanco en los primeros siglos de la Iglesia (tiempo solamente en que esta Imagen pudo copiarse en la pared) era distintivo, e insignia de Nobleza, como se lee en la Epístola Canónica de Santiago [...] Sobre cuyo texto dijo el Docto Padre Alonso Salmerón: Que la vestidura blanca en otro tiempo era vestidura Real, y solo los hombres nobles, e insignes en hazañas la usaban [...] y no sé si por ser Real vestidura, apareció con ella el salvador, cuando hizo muestra de su Majestad en el Tabor, lo que no dudo es, que fue insignia de su Gloria [...] y como esta maravillosa Imagen es obra de aquella edad, se pintó, para demostrar su excelencia, majestad, y gloria

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>25</sup> Madoz, *op. cit.*, p.112 y 113, la cita textual está en la ficha de catálogo correspondiente a la copia de la Catedral de México.

con el manto cándido, o blanco. Decimos obra de aquella edad, porque no fue a juicio de hombres muy doctos versados en Historia Eclesiástica, costumbres de España y Concilios de ella pintada en tiempo de los Godos. Quisiéramos se leyese con atención, a la verdad, cuanto en este punto dijéremos: porque él es el más crítico, y que pide estudio más que vulgar en toda nuestra historia.<sup>26</sup>

En seguida el jesuita se refirió a la labor del autor de esta configuración plástica mural, no sin subrayar que este es otro indicio de su antigüedad y realeza:

es primer indicante, que continuando el Artífice en la Sagrada Efigie lo simbólico, puso en la derecha mano de la Virgen una Flor, la Rosa, Reina de todas, queriendo significar con ella, que como este bello adorno, de los huertos es la dominante entre las flores, MARÍA es la Reina de las Vírgenes y excede a todas las Hembras, como a las restantes flores la Rosa; por eso también encarnada, ó de color purpúreo; porque la Rosa teñida de este color, dice Ricardo de San Lorenzo, viste aquel que es propio de los Reyes; y se ajusta así bien a dignificar a Nuestra Señora; porque hermosas flores son símbolo de Santas Mujeres; mas la Rosa purpúrea lo es de María, que es por excelencia la Reina de las Vírgenes, y la honra de todas las mujeres [...] Miró el discreto pintor a significar, que MARÍA era como aquella Rosa, que aunque nacida entre espinas de culpa, como descendiente de Adán, carecía de todas las personales y de la común original, cual la Rosa, de el todo indemne de las que lleva su vástago, tal nos la pinta el antiguo Sedulio en estos versos:

Cual la suave Rosa, que entre espinas  
Brotando agudas, honra de su rama,  
Nada que punze tiene assi MARÍA  
Que de Eva viene, es toda Inmaculada.<sup>27</sup>

Acerca del gesto y atributo del Niño emitió una interpretación conjunta y fundamentada en que él es el creador omnipotente quien da y quita la vida, por ello:

el Niño santísimo [está] en ademán o acción de bendecir con la diestra, y tiene en la siniestra un pajarillo, asido de tal suerte, que puede conservarlo vivo o muy fácilmente apretándolo, privarlo de la vida. Señales con que nos quisieron significar aquellos primitivos Directores en el camino de la Religión: que aquel Infante era verdadero Dios, Creador de todas las cosas y autor de la vida, y de la muerte: porque en la acción de bendecir denota que, a todo ha dado el ser pues se sabe, que para significar lo fecundo de la Omnipotencia, se pinta al Eterno Padre bendiciendo, porque su bendición es fecundísima. La bendición de Dios venga a nosotros. Y el pajarillo en circunstancias de vivir, o morir, conforme a la voluntad del Santo Niño, lo representa Dios dueño y árbitro de la vida, por eso decía el referido Rey Salmista: que en sus manos estaban nuestras suertes; esto es, las de vida larga, o abreviada, conforme a su voluntad.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Solís, *op. cit.*, f.49-50, el Abad de los Beneficiados, Gordillo, afirmó que la imagen se pintó en tiempo de los moros, por el manto blanco de la Virgen.

<sup>27</sup> *Ibid.*, f.73-74, San Lorenzo, autor del siglo XIII.

<sup>28</sup> *Ibid.*, f.74-75.

Esta lectura ambivalente del modo de portar el pajarito es analizada más adelante de acuerdo a la variedad de aves y el modo de sostenerlas, que indudablemente me llevó a hacer lecturas un tanto distintas por su diverso carácter simbólico. En la versión original de la Virgen de la Antigua, lo que he planteado a la luz de otras fuentes es que con el jilguero amarillo se subrayó el sentido de su naturaleza humana, mediante la cual sufrió su Pasión y triunfó de la muerte, para cumplir su misión redentora. De la que se derivó un sentido cuyo contenido exalta un binomio: la Encarnación-Redención.

Las tres imágenes marianas del gótico de la segunda mitad del siglo XIV, localizadas en Sevilla, integran en pintura mural “los pilares más vetustos y arcaicos del arte mariano hispalense”: la Antigua, la de Rocamador, y la del Coral (1375); a los que

se suma una del siglo XV, la de los Remedios.<sup>29</sup> Todas ellas presentan un modelo semejante que se observa reproducido en algunas advocaciones hispanoamericanas.

Comparten la definición de un tipo de Virgen coronada, de pie, cargando al Niño quien a su vez sostiene un ave



39. Rocamador 40. Coral 41. Remedios

como símbolo de su linaje humano y su Pasión, flanqueada de ángeles turiferarios o de otros que la coronan; una característica formal es que están ricamente vestidas mediante brocados con diseños de follajes estilizados, y el fondo es dorado, uso prominente de la lámina de oro que se prolongó mediante Alejo Fernández y otros

<sup>29</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.123; 410; 429, la de Rocamador también pintada sobre muro, segunda mitad del siglo XIV, de la Parroquia de San Lorenzo; la del Coral es una pintura mural de la Parroquia de San Ildefonso. La más tardía de este grupo es la Virgen de los Remedios, del trascoro de la Catedral, de los primeros años del siglo XV, su fondo dorado fue pintado en 1548.

pintores flamencos presentes en España, como una persistencia de los dictados de los comitentes. Se trata de una iconografía que señala a la Madre del Redentor y a la Reina del cielo. Otra constante es la incorporación de un devoto empequeñecido a los pies, a la manera del gótico del siglo XIV, la presencia de donantes y de santos tuvo su repercusión en la pintura española e hispanoamericana, aunque con otro manejo de la proporción como se colige en las copias de la Antigua que llegaron y se hicieron en Hispanoamérica.

La fusión de atributos que diferencia a Nuestra Señora de la Antigua respecto de otras advocaciones, es la rosa sostenida por la Virgen y el pajarito en mano del Niño en franca indicación a la rosa sin espinas Madre del Verbo encarnado. Cuatro rasgos más singularizan su iconografía: uno, fragmentos de la salutación angélica; dos, su composición corporal -de pie, monumental y ampulosa sobre el fondo dorado-, expresión plástica de su distinción como Madre del Salvador; tres, el Niño vestido con majestuosidad, constante que se verifica en sus copias; y cuatro, los ángeles encargados de colocar la corona y el que porta una cartela.

Ángeles, flor y ave son atributos que hay en varios grabados y pinturas marianos europeos anteriores, contemporáneos y posteriores a la configuración de la Virgen de la Antigua de Sevilla. A los atributos de la rosa y el ave, por su presencia en muchas otras representaciones plásticas marianas y por su sentido ambiguo, dedico los siguientes dos incisos para redondear el sentido que comporta en la iconografía de la advocación sevillana en estudio.

## **2 La Virgen de la Rosa**

Otra vertiente iconográfica sobre la exaltación de la perdurable virginidad de María dio lugar a la representación de la Rosa sin espinas, singularizada porque la Virgen con el Niño porta esa flor. Se trata de una imagen independiente a la advocación de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla. Aunque, cabe aclarar que hay un tipo de representaciones de bulto de los siglos XI al XIV también denominadas de la



42. N.S. de Oro. Vitoria



Antigua y de otras advocaciones, caracterizadas porque la Virgen sostiene una flor, ramillete o una rosa, atributo de su pureza en asociación a la doble naturaleza de Jesús y a su misión redentora sobre el mundo. Tales son los casos de Nuestra Señora de Torreciudad (Aragón) del siglo XI<sup>30</sup> y de Nuestra Señora de Oro (Valle de Zuya, Vitoria), siglo XII-XIII esta imagen sedente con el Hijo de Dios es señalada como una de las más antiguas representaciones de Santa María “ofreciendo una flor al Niño, mientras éste sostiene una esfera simbolizando el mundo”.<sup>31</sup>

Del mismo modo es ineludible la referencia a dos esculturas sevillanas sedentes que representan en todo su lucimiento a la Madre de Dios: la Virgen de los Reyes y la Virgen de la Sede.<sup>32</sup> Ambas pertenecientes a la primera mitad del siglo XIII y de gran devoción en Sevilla. Recordaremos que san Fernando fue devoto de la primera, a quien rogó cuando flaqueaba ante los musulmanes, en ese momento la Virgen María se le apareció y le reveló la existencia de su imagen, de la Antigua. La segunda, lleva un

atributo singular, pues porta una “granada o poma con azucenas florecidas” (reemplazo de la que tuvo antiguamente). Similar iconografía la hay en una pintura catalana del siglo XIV, en la que la Virgen sostiene una vara de tres flores (azucenas) erguidas de un bulbo (poma), en tanto el Niño porta el globo terráqueo.<sup>33</sup> Nuestra



43. V. de Estíbaliz 44. V. de Jugatxi

Señora de Estíbaliz (Vitoria)

patrona de Álava porta una flor, el divino Hijo sostiene el mundo e indica su doble

<sup>30</sup> Batalla, *op. cit.*, p.597.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.597.

<sup>32</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.412-421 y 480-481, la de los Reyes sita en la Capilla Real de la catedral de Sevilla, Patrona de Sevilla y de su Arquidiócesis. Titular de la catedral es la Virgen de la Sede de Santa María de la Asunción, el recubrimiento de lámina de plata es de mediados del siglo XIV, fue reencarnada a principios del siglo XX; también se la ha relacionado con la reconquista de Sevilla por san Fernando.

<sup>33</sup> Eduard Carbonell y Joan Sureda, *Tesoros medievales del Museu Nacional D'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg, 1997, p.218.



naturaleza; del siglo XIII y también en esa misma área, Nuestra Señora de Ibernal (en Santa Cruz de Campezo) y la de Jugatxi (Jugo, Vitoria), entre otras, clasificadas de estilo “Andra Mari” sedente con el infante en las rodillas y a quien ofrece una flor.<sup>34</sup> Evidentemente el modo de portar la flor, su tipo, color y número, matiza su sentido simbólico.

Otros ejemplos se distinguen por contener los atributos de la flor y el ave, juntos. Destaca Nuestra Señora del Valle (Zafra, Badajoz) del siglo XIII, que es de uno de



45. N.S. del Valle. Badajoz 46. N.S. del Molino. Teruel

los más hermosos ejemplares elaborado en alabastro policromado. Ambos sonríen con franca placidez, ella mira hacia el espectador y en clara alusión a la encarnación del Verbo porta un ramillete y sobre de éste un ave que es acariciada y observada por el Niño, quien además sostiene un libro con su mano izquierda. La Virgen viste una túnica ceñida, blanca como el manto resaltado por diseños florales y estrellas.<sup>35</sup> En la imagen de Nuestra Señora del Molino (Santa Eulalia del Campo, Teruel) del siglo XIII ó del XIV, además de que la Virgen porta un ramillete de tres flores –en alusión a su triple virginidad- el Niño sostiene un ave.<sup>36</sup>

Entre los casos pictóricos tempranos, en los que la Virgen porta una vara con tres flores, hay una Madonna de la escuela de Duccio (Siena) de principios del siglo XIII.<sup>37</sup> Otra pintura que contiene una vara con tres flores rojas, en relación directa a la humanidad del Hijo de Dios, es la pintura al temple atribuida a Jaime Serra, posiblemente hecha entre 1362-1375. Se trata de la *Virgen y el Niño con las santas*

<sup>34</sup> Batalla, *op. cit.*, p.595 y 596, el nombre proviene de “Aestivalis, que designaba una finca o *fundus* romano”.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.442.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>37</sup> Pijoán, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol XIII, *Arte del periodo humanístico trecento y cuatrocento*, Madrid, Madrid, Espasa Calpe, 1950, p.108, fig. 146, procedente de Volterra y perteneciente al dulce stil nuovo (diferente de la expresión bizantina del siglo anterior); cfr. P.180, fig. 232, el gran parecido con la Madona de Simón Martín de la Catedral de Orvieto (1320).

*Catalina y María Magdalena, y fray Fontaner de Glera*, sección central del retablo del monasterio de Santa María de Sigena (Huesca).<sup>38</sup> Otro ejemplo corresponde a santa Ana con la Virgen y el Niño, del retablo de la Epifanía (ca. 1465) de Joan Reixac;<sup>39</sup> la Virgen sostiene delicadamente un largo tallo con una rosa roja, que es ofrecida a Jesús mientras éste extiende su palma derecha en actitud de recibirla, en tanto con la mano izquierda lleva una esfera: significando su pasión y misión redentora sobre el mundo.

Una tercera variante de la configuración, sin que la Virgen porte la flor, está expresada mediante otras convenciones que muestran que el Hijo de Dios debe su origen humano a una mujer casta y sin mancha, así lo indica la pintura de Jaume Huguet (mediados del siglo XV) procedente de la iglesia parroquial de Vallmoll.<sup>40</sup> En esta representación del tema de la Encarnación, el Niño sostiene una rosa roja y la afirmación de su humanidad es revelada mediante una tela transparente que deja ver sus genitales. Acorde a la formulación de Steinberg, no sólo es un rasgo naturalista sino “una intencionalidad teológica”.<sup>41</sup>



47. J. Huguet

Recapitulando, la rosa y el ramillete de esa u otro tipo de flor –que puede ser roja o blanca- en las representaciones plásticas antes referidas aluden a un doble simbolismo: a la Madre del Salvador y a la Pasión de éste; este emblema es ofrecido por la Madre al Hijo encarnado, y de éste hacia la elegida. Así la rosa roja es símbolo de la sangre derramada por el redentor, en tanto la de color rosa alude a la virginidad de María, reina de las flores y del cielo.<sup>42</sup> Examinaré con detenimiento las connotaciones simbólicas dadas en relación a la Virgen.

La rosa como uno de los atributos de la Virgen ha sido identificada al menos con tres significaciones: las dos primeras indisolubles, referida a su origen y como Madre

<sup>38</sup> Carbonell y Sureda, *op. cit.*, p.232 (lámina) y 235, el pintor activo entre 1358 y 1375.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.329 y 330 (láminas), p.331, Convento de las agustinas de Rubielos de Mora (Teruel).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.332-335 (láminas) y 337.

<sup>41</sup> Steinberg, *op. cit.*, p.19 y 44, la representación de la “humanación de Dios”, camino a la desnudez total se sitúa hacia 1310, en algunos ejemplos la exhibición del sexo no está censurada y se remarca a manera de revelación.

<sup>42</sup> Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p.402.

del Redentor, y la otra a su misión asociada al contador de oraciones esencial para el rezo del rosario a la Virgen María. Sobre el primer punto, en el que es símbolo de su concepción sin mancha, Ernesto de la Peña abordó la relación que la flor guarda con María, a partir de la afirmación de san Ambrosio (s.IV), quien escribió, la rosa es la flor “en la que veía por anticipado la aromática encarnación de María, no había tenido espinas hasta que el jardín del Edén se contaminó cuando los padres originales cometieron el primer pecado.”<sup>43</sup>

Desde tiempos remotos también ha sido considerada emblema de su pureza virginal.<sup>44</sup> En número de tres en relación a su triple virginidad (antes, durante y después del parto), conforme a san Ildefonso de Toledo: Ella es limpia de todo pecado. Sobre la significación de lo virginal, de la Peña abundó en la comparación de la flor citada y la Virgen:

la rosa, como María, dechado de la pureza cabal, es símbolo, emblema de lo virginal, si por esto entendemos lo no tocado, el umbral virginal no hollado por el hombre, la integral completa de la doncellez. Pero la hipótesis eclesiástica, teológica, más sutil y elegante, va más allá: el indicio inequívoco de la pureza, de la virginidad femenina se encuentra en la flor aérea, sostenida contra el viento sólo por la esbeltez del tallo y de la cámara cerrada del cáliz. Las espinas, censoras naturales de la agresión, se podrían interpretar con las virtudes y la fuerza de voluntad inherentes a quien decide permanecer Virgen y, para conseguirlo, tiene que padecer privaciones y contravenir las leyes de la naturaleza. De modo que el cartel de acusación de la infamia arcaica del hombre, las espinas, se truecan en señal de victoria, pues, contradictoriamente, la merma femenina que significaría no ser Madre se compensa con ventaja, con el parto virginal, el alumbramiento milagroso.<sup>45</sup>

En la misma línea de interpretación relacionada con el origen de María, en 1476 el dominico Miguel Lilla basado en las sagradas escrituras y en la tradición medieval,

---

<sup>43</sup> A la Dra. Elisa Vargaslugo muchas gracias por la orientación sobre este libro. Ernesto de la Peña, *La rosa transfigurada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, capítulo “Toda rosa es María. La cadena de rosas”, p.140, “Así pues, el rosal es inocente inicialmente, pero el mal comportamiento de los hombres lo hizo sufrir y defender su pureza prístina mediante el recurso de estos pinchos que quizá le duelan tanto a él como a quien trata de violar el secreto virginal de la flor al arrancarla de su tallo”. *Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica*, trad. de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Editorial Jus, 1953, p.142.

<sup>44</sup> Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. José L. Checa Cremades, Madrid, Seminario de Arte ‘Marqués de Lozoya’ de la Fundación Universitaria Española, 1988, t.I, núm. 2 (Cuadernos de Arte e Iconografía), p.36.

<sup>45</sup> De la Peña, *op. cit.*, p.140.

denominó a la Virgen “rosa de Jericó”.<sup>46</sup> A partir de la misma fuente y tradición Trens expuso que se interpretó la flor como la Madre de Dios, brotada del tallo de los patriarcas y los reyes.<sup>47</sup> En el mismo orden del simbolismo y apoyados además en Ferguson, Vargas Lugo y Victoria señalaron que la flor mencionada, por su color y por la ausencia de espinas, se refiere al linaje y pureza de la Virgen, exenta del pecado original.<sup>48</sup> La rosa sostenida por la Virgen y cargando al Niño es una clara referencia a la maternidad divina del Salvador: “María, la Virgen de Galilea, es la rosa de Sharón, la flor del valle, la desposada de Jesús, pues a su condición de madre añade, en otras vertientes interpretativas, la de protectora especial de la iglesia, compañera mística del Salvador.”<sup>49</sup> La rosa sin espinas es emblema de su concepción sin mácula y de su maternidad virginal.

Sobre la segunda significación, en el último cuarto del siglo XV, Lilla vinculó a la rosa con el rosario, ya que “cada avemaría ofrecida devotamente a Ella, es como una rosa”.<sup>50</sup> Cada rosa es un avemaría, con 50 de ellas se hace una corona de rosas y con 50 avemarías se reza una corona espiritual. Mediante el rosario se reiteró el hecho de la salutación angélica a quien ha sido elegida Madre de Dios, es el instrumento de oración al que, mediante su rezo, se le agregaron propiedades benéficas. Así, la rosa, guirnalda o corona de rosas tuvieron una estrecha relación cuya vigencia se verifica aún “después del siglo XVI con las cofradías del Rosario”.<sup>51</sup> De acuerdo a este señalamiento y en relación a la Virgen de la Antigua, el calificativo de rosa está relacionado a la

---

<sup>46</sup> Alejandra González Leyva, “La devoción del rosario en Nueva España”, en *Archivo Dominicano*, t.XVII, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1996, p.263, el fraile Lilla fue discípulo de Alano de la Rupe y seguidor de Jacobo Sprenger.

<sup>47</sup> Trens, *op. cit.*, p.296. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300.

<sup>48</sup> Vargas Lugo y Victoria, *Catálogo*, t.II, Primera parte, p.221.

<sup>49</sup> De la Peña, *op. cit.*, p.140. Trens, *op. cit.*, p.297. Con la misma significación, Madre de Dios y apoyado en otra expresión bíblica, se citó a la ‘rosa que crece junto al arroyo’, “*rosa plantata super vivos aquarium*”, Serrano, *op. cit.*, p.94-95.

<sup>50</sup> González, “La devoción...”, (1996), p.263. En el documento de Lilla se registraron los nombres dados al contador del rezo del ave María: la corona constituida de 50 avemarías, el salterio de la Virgen María integrado como el de David, sólo que con avemarías; además ya se hacía referencia a la cofradía como la Hermandad del Rosario. Sobre los orígenes de la denominación de rosario, al sartal, González expuso los puntos de partida provenientes del siglo XIII y XV: la leyenda del caballero y la corona de rosas, las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio en las que se describió la “costumbre de ofrecer cada día a Nuestra Señora una guirnalda de rosas, pero en caso de no poder conseguir éstas en número suficiente el devoto decía un avemaría por cada rosa que faltaba”.

<sup>51</sup> Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.301. Trens, *op. cit.*, p.299.

salutación angélica y al rosario. Respecto a Nuestra Señora de Chiquinquirá la denominación de rosa está presente desde el mismo siglo XVI y de manera abundante cuando se registró en los testimonios que la Virgen se veía “colorada y hermosa como una rosa”, las referencias de Tobar son alusivas al trasplante que se hizo a Chiquinquirá de la “Rosa del Cielo María Santísima Virgen en su Imagen del Rosario”,<sup>52</sup> denominación reiterada por el revestimiento de rosas hechas de perlas y esmeraldas en su túnica, como corolario de su origen y del rezo del ave María mediante un contador llamado rosario. Por varios medios iconográficos, tanto en la representación de la Antigua como en la de Chiquinquirá se conjugaron dos aspectos trascendentes: Encarnación del Verbo-Redención, el rezo por las ánimas y la devoción al rosario para alcanzar el favor divino por intercesión de la Virgen María.

En seguida presento una selección de grabados y pinturas con el atributo de la rosa (color de rosa) y los conceptos arriba planteados, que expresan algunas de las preocupaciones espirituales y artísticas acerca de las virtudes de la Madre del Redentor. Éstas permiten contextualizar el uso de este atributo en otras configuraciones marianas sin advocación específica.

Después de las imágenes escultóricas de los siglos XI al XIV, a este último siglo corresponden el par de pinturas de la autoría de Lorenzo Veneziano, que he denominado *Virgen de la Rosa*. Otro de los ejemplares más antiguos de la representación de la concebida sin mancha, la rosa de Jericó donde el Verbo se hizo carne, es un grabado elaborado entre 1450-1470 posiblemente en Suabia o Franconia, intitulado *La Virgen en el Jardín cerrado*. Mongan señaló que es una configuración derivada del Cantar de los Cantares, que aborda el tema de la pureza.<sup>53</sup> De acuerdo a san Ambrosio, la rosa sin espinas es una flor que creció en el Jardín del Edén antes de la caída de Adán, clara alusión sobre la exención de la Virgen del pecado original. La

---

<sup>52</sup>Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, edición facsimilar de la primera edición de 1694, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986, p.34.

<sup>53</sup>Ver *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts*, Catálogo preparado por Richard S. Field, Washington, D.C., National Gallery of Art, s/a, lámina 167.

pureza remarcada en el arte del siglo XV mediante esa flor, también tuvo su vehículo expresivo a través de los lirios blancos y las azucenas. En el grabado se observa que María ofrece una rosa a su Hijo, acción ante la cual ambos dirigen sus miradas y gestos, esta vertiente de configuración responde a otro significado, a la Pasión de Jesucristo, pues también se identificó como prefigura de la corona de espinas, acento pasionario marcado por el pinzón que porta el Niño, símbolo de su humanidad y su Pasión, de acuerdo a la tradición establecida en el medievo tardío.<sup>54</sup> El Niño se representó públicamente vestido, en alusión a su humanidad recibida de la Virgen, como se ha dicho para llevar a cabo su misión redentora.<sup>55</sup>



48. V. de la Rosa

*La Virgen sobre la luna creciente, rodeada por cuatro ángeles músicos, grabado que posiblemente proceda de Alemania del Sur, fue adjudicado al Maestro de la muerte de la Virgen, activo a mediados del siglo XV.<sup>56</sup> Esta es una de las representaciones grabadas más antiguas de este tipo y de muy buena calidad. Se presenta a la Virgen con el Niño desnudo por completo, vestida de sol con finos rayos, sobre la luna creciente, coronada, con halo y portando una rosa en su mano derecha. En esta configuración se observa una serie de*

<sup>54</sup> *Ibid.*, texto de la lam. 167. Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, vol. II, p.533, se refirió a las aves asociadas a la Pasión: el jilguero, el petirrojo y el pinzón, pues según afirmaciones antiguas ellos retiraron las espinas de la corona de Jesucristo, al hacerlo se lastimaron y quedaron también marcados por su sangre.

<sup>55</sup> *Fifteenth...*, *op. cit.*, lam. 167, "there are allusions to the sacrifice Christ will make to redeem Adam's fall from Paradise". *La Virgen sentada con el Niño que sostiene una rosa*, "Master of the Power of Women", conocido como el Maestro de 1462, activo en Colonia en el tercer cuarto del siglo XV. Corresponde a la variante de la rosa en manos del redentor (su pasión), concebido en el seno de María, Hyatt Mayor, en *Late Gothic engravings of Germany and the Netherlands, 682 Copperplates from the 'Kritischer Katalog'*, by Max Lehrs, New York, Metropolitan Museum of Art, Dover publications, 1969, p.361, lam. 59, de Alemania del Sur. Pijoán, *op. cit.*, vol. XIII, p.415, fig. 54. *Historia del Arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1979, t. 6, p.91 y 94, del mismo tipo es una Madona de Piero de la Francesca, en donde el Hijo de Dios contiene sendos atributos en sus manos, procedente de Sinigaglia (Urbino) y pintada entre 1470-1480.

<sup>56</sup> *Late Gothic...*, *op. cit.*, p.360, lam.89, comentario de Hyatt Mayor. Lehrs afirmó que es un grabado procedente de los Países Bajos o Francia. La luna es antropomorfa como posteriormente la veremos en otros grabados. Uno de Alemania del Sur ca.1470-80, y otros dos procedentes de Augsburgo -de 1480 y 1500 respectivamente, *Fifteenth...*, *op. cit.*, lam.165, 172 y 290.



elementos que fijaron una iconografía relativa a la Encarnación y sobre la Reina del cielo.

Respecto de la producción pictórica hubo una nueva representación generada también en la prolífica segunda mitad del siglo XV. Una de las pinturas tempranas es la que se encuentra en un libro de Horas atribuido a la heredad de Isabel la Católica, procedente de los reinos de Aragón y Castilla. Se trata de *La Virgen de la Rosa*, del tercer cuarto del siglo XV, con una específica alusión a la doble naturaleza de Jesucristo nacido de una mujer intacta. Las ilustraciones contenidas en el libro citado, son evocadoras del pensamiento de san Ildefonso de Toledo. Tal es el caso de la *Anunciación*, en la que Dios Padre exhala su calor, a través del Espíritu Santo, hacia la Virgen, como dijera el arzobispo: por infusión y rocío espiritual, por gracia y virtud del alto, engendró al Salvador. En otras láminas se reiteró la presencia de un libro abierto y el gesto de los dos dedos, tanto del Redentor como de Dios Padre, como en *La Virgen del amparo* y la *Virgen coronada por la Trinidad*, entre otras.

La pintura intitulada *La Reina orando de rodillas delante de la Virgen entronizada con el Niño*,<sup>57</sup> es una de las primeras representaciones pictóricas que merecen el título de Virgen de la Rosa. En un interior arquitectónico del gótico isabelino con atisbos renacentistas, se observa una clara interrelación entre los tres partícipes, dispuestos en diagonal. Pareciera que la reina (de hinojos y en oración) como resultado de la lectura de las sagradas



49. V. de la Rosa 50. V. del Amparo

escrituras (libro que se presenta abierto sobre un escritorio) hubiera recibido una “comunicación” o noticia escrita, en el marco auditivo de la música y el canto de cuatro ángeles. El Niño sostenido por su madre se presentó casi desnudo –de acuerdo a lo

<sup>57</sup>También llamado *Libro de Horas* con las armas de Aragón y Enríquez, de Isabel la Católica, de Juana la Loca, que perteneció a la Cámara Regia o colección de libros patrimoniales de la Corona, (estudio preliminar por Matilde López Serrano), Madrid, Editora Patrimonio Nacional, 1980, p.57 y 58.

planteado por Steinberg, el sentido fue para revelar o mostrar su humanidad mediante un breve lienzo transparente sobre sus genitales, en concordancia al gesto de bendición que señala sus dos naturalezas- y que en esta pintura está representado en relación a la reina, mientras que con su mano izquierda establece el vínculo con su Madre. La Virgen sostiene una rosa color rosa, está coronada, vestida de túnica y manto azul (éste relacionado con la sabiduría) y velo blanco (pureza), colores que pasaron a ser patrimonio de la iconografía de la inmaculada concepción.



51. V. de la Rosa. Gallego

A su vez, esta pintura remite a una iconografía particular de una reina seglar orando a la reina celestial, a la misericordiosa, Madre del Redentor sin mancha del pecado original. De similar iconografía y línea de interpretación es el tríptico de la *Virgen de la Rosa flanqueada por los santos Andrés y Cristóbal*, (ca.1470) de Fernando Gallego (ver capítulo quinto).

La *Virgen de la Rosa*, de Alejo Fernández (1525) localizada en el trascoro de la Parroquia de Santa Ana (Triana), Sevilla, constituye junto con los anteriores, un exponente importante sobre la Encarnación y la Pasión. En un marco arquitectónico renacentista aún con los acentos góticos de la persistencia del uso de las telas bordadas con hilo de oro, cobra relevancia el hecho de que el Niño pareciera leer a su madre las Sagradas Escrituras, en tanto ella sostiene el atributo de su pureza y virginidad. La descripción y comentarios de Angulo ilustran sobre la restante composición:

Dos ángeles recorren unos cortinajes para mostrarnos la Rosa de las Rosas [...] Su hermoso rostro conserva esa expresión levemente melancólica de que rara vez supo despojarse el primitivismo septentrional. El Niño sentado en sus piernas, tiene un librito en las manos, y a sus lados, en los brazos del trono, se apoyan otros dos ángeles. En uno de ellos el interés del pintor se ha vaciado en el gesto de curiosidad infantil por el texto que lee el Salvador Niño; en la expresión de místico arrobamiento del segundo se



52. V. de la Rosa. Alejo F.



concentra, en cambio, todo el pesimismo de la futura tragedia del Gólgota.<sup>58</sup> En una estampa publicada en 1521, la representación de la Virgen de la rosa está presidida por unos rayos –la participación de la divinidad en el Misterio de la Encarnación- ella está entronizada y coronada por un par de ángeles, porta una rosa en largo tallo mientras que el Niño extiende su palma hacia el atributo de la pureza virginal, este sentido está reiterado por dos plantas florecidas, quizá el lirio y la azucena.<sup>59</sup>



53. V. de la Rosa. Coixtlahuaca

Esta iconografía mariana tuvo su circulación en Hispanoamérica, por mencionar unos ejemplos de los siglos XVI y XVII: la espléndida imagen escultórica de la Catedral de Guadalajara; dos bordados para casulla, uno perteneciente al tesoro de la catedral de México<sup>60</sup> y el otro a la Colección Franz Mayer, y un tríptico de la Virgen, en técnica de plumaria.<sup>61</sup> Cabe recordar también la pintura manierista de la colección Pedro de Osma (Lima) y la de fray Pedro Bedón en Quito. De los primeros años del siglo XVII una imagen escultórica de muy buena calidad, en la iglesia dominica de Coixtlahuaca, Oax, escultura mejor conocida como la *Virgen de la Natividad*, otro de los títulos que exaltan

a quien le dio la humanidad al Hijo de Dios.

La rosa como atributo de la Virgen de la Antigua, es únicamente portada por la Virgen María y simbólicamente está vinculada a la Encarnación del Verbo mediante el gesto y el ave sostenida por el Hijo. Posteriormente el ramo de rosas o el rosal formó

<sup>58</sup> Diego Angulo Iñiguez, *Alejo Fernández*, Sevilla, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1946 (artistas andaluces), p.19. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.433 y 436, Fig. 444, p.434 y 525, registró otra tabla hispano-flamenca del siglo XVI, que representa a la Virgen con el Niño y al fondo un rosal florecido, sita en el Archivo del convento de San Buenaventura, Sevilla. Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1999, Fig. p.135. María Luz Martín Cubero, *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, Madrid, (Serie 'El estado de la cuestión', 13), 1988, p.50, apud. Angulo (1930).

<sup>59</sup> Lyell, *op. cit.*, p.282, portada de un Misale Benedictinum (impreso por J. Rosenbach) y en una obra de Verinus (1526).

<sup>60</sup> Toussaint, *La catedral...*, fig. 81.

<sup>61</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, p.99.

parte de los títulos que alabaron las virtudes de María en las representaciones de la Tota Pulcra y de la Inmaculada Concepción.

El origen humano del Hijo, su pasión y misión redentora -en la mayoría de las copias de Nuestra Señora de la Antigua- está reiterado mediante el ave portada por el Niño. El sentido polisémico según el tipo de ave y el modo de representación, está planteado en el siguiente inciso.

### **3 La Virgen del pajarito**

El ave portada especialmente por el Niño y en casos contados en la mano de María, es otro de los atributos cuya presencia y configuración implica varios significados. La variedad formal y su simbolismo diverso conducen a precisar e interrelacionar con otros elementos para entender a cabalidad el mensaje que se quiso plasmar mediante las formas artísticas. De acuerdo a lo señalado por Trens, el pájaro es uno de los atributos más antiguos en las representaciones de la Virgen y al menos comprende tres significados, dos de ellos indisolubles: la encarnación del Redentor y su Pasión, y el otro referido al alma cautiva. Uno de ellos está vinculado a la identificación del ave con la paloma del Espíritu Santo que revolotea en el árbol de Jesé o bien que se posa en las manos de la Virgen o del Niño, acción mediante la que se revela el origen humano del Salvador.<sup>62</sup>

San Ildefonso en su exhortación contra los judíos, señaló que de la vara de la raíz de Jesé “la Virgen del linaje de David, engendraría flor, conviene a saber, fijo criado sin alguna corrupción, e engendrado por sola virtud del Espíritu santo, e por el su rocío e infusión, segunt que es escripto en ese mesmo Isayas.”<sup>63</sup> Este contenido guarda una relación cercana con algunos de los modelos plásticos citados más adelante, tal es la

---

<sup>62</sup>Trens, *op. cit.*, p.547, “el grupo de la Virgen, el Niño y la paloma del Espíritu Santo sería un grupo pregnante, que englobaría los misterios de la Anunciación y el de la cumplida maternidad divina de María”. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300-301.

<sup>63</sup> Madoz, *op. cit.*, p.131, Cap. IV, apoyado en el profeta Daniel, Ildefonso de Toledo interpretó que la carne de Jesús procede “sin obra de corrupción (la piedra de Jesús fue cortada y arrancada del monte del linaje de los judíos) Cap. V p.134 Lo que obró entre los humanos: “Porque aquel que las fizo e las obró segunt omne quiso nacer en verdad de la natura de la nuestra carne, del tu linaje, de la tu raíz, de la tu generación.”

representación de la paloma en un grabado alemán del Alto Rin, aunque en la mayoría de las configuraciones se reprodujo otra especie.

En la misma línea del ave como atributo representativo de la humanidad del Hijo, Ferguson se refirió al jilguero, cuyo alimento son los cardos y espinos. Se estableció un vínculo simbólico con la Pasión, ya que “las plantas espinosas, aluden a la corona de Cristo y simbolizan su Pasión. [El jilguero] aparece muchas veces con el Niño Jesús, demostrando la estrecha conexión entre la Encarnación y la Pasión.”<sup>64</sup> El código de identificación es el plumaje amarillo y rojo que de acuerdo a Charbonneau-Lassay, el primero alude a la luz del sol, mientras que el segundo a la sangre y a la vida, interpretados como la glorificación y el sacrificio (este último sentido, en ocasiones planteado a través del ave que pica la mano del Niño). Así, la presencia de algunos elementos pasionarios en torno al Niño estrecha la relación entre “Su Encarnación y Su sacrificio en bien de la humanidad”.<sup>65</sup>

Otra especie que simboliza al Verbo Divino y la alegría espiritual es el ruiseñor (de plumas marrón). Sobre éste se ha expuesto que “los místicos antiguos, como los de hoy y mañana, vieron en él, el Cristo encarnado ‘el autor de nuestro gozo’, debido precisamente a que es el autor de la salvación de los hombres”,<sup>66</sup> canta en la noche, en las tinieblas de la vida. Esta significación sugiere que el tipo de ave estaría propiamente vinculado a la interpretación del alma cautiva, un cordel ata una de sus patas y es sostenido por el Salvador como signo de su poder sobre la liberación del alma. Sobre este punto acudí a otra de las interpretaciones del ave, expuesta por Trens, quien la citó como el alma, evocada en el Salmo CXXIII, 7: “Escapó nuestra alma, como una avecilla, al lazo de los cazadores; rompiese el lazo y fuimos liberados”.<sup>67</sup> Esta opinión fue retomada por Vargaslugo y Victoria, entre otros autores que identificaron el significado del ave con el alma del hombre pecador.<sup>68</sup> A la interpretación del ave que vincula encarnación y salvación sumo el planteamiento de Carbonell al referirse a las

<sup>64</sup>George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, EMECE, Editores, 1956, p. 17.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>66</sup>Charbonneau, *op. cit.*, vol.II, p.531.

<sup>67</sup> Trens, *op. cit.*, p.546.

<sup>68</sup> Vargas Lugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.221. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.93, el ave como alegoría del alma.

representaciones marianas del gótico catalán de los siglos XIII y XIV: “el Niño quien sujeta amorosamente un pajarito, que a veces se ha entendido como imagen del Espíritu Santo, como recordatorio de la encarnación divina del Salvador, y en otras como símbolo de las almas de los hombres salvados gracias a la encarnación del Verbo y que indisolublemente permanecerán ligados a él”.<sup>69</sup>

En algunos ejemplos góticos y renacentistas se observa la patita del ave sujeta por un cordel manipulado por Jesús quien se distrae con el vuelo limitado del ave -como si fuera un juego o diversión- lo que ha llevado a los especialistas a señalar una pérdida de simbolismo específico, espiritual, tal como lo plantean el propio Trens, Gil Tovar, Sigaut y Barrachina.<sup>70</sup> A otra de las explicaciones sobre su significado, formulada por Trens, Vargaslugo y Victoria, integro las afirmaciones de Galilea Antón y Giacomo Rovera. Estos últimos autores plantearon otra interpretación, la primera afirmó que el ave es símbolo del alma redimida, mientras que el segundo estableció una relación entre el ave y el cordel (analizada en el capítulo V). Sobre este simbolismo un intérprete del primer tercio del siglo XVIII, el jesuita Solís afirmó que el ave en mano del Niño en la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, revela a Cristo como el que da y quita la vida, por ello el divino infante lo sostiene firmemente o aprisiona, en alusión al otorgamiento y disposición de la vida por Dios. Esta descripción está relacionada con la configuración de dos pinturas del siglo XIV, la de Guillem Seguer y la de Pere Serra, al plasmar al pajarito apretado por la mano del Niño y el pico abierto por la opresión.

---

<sup>69</sup> Carbonell y Sureda, *op. cit.*, p. 399.

<sup>70</sup> Trens, *op. cit.*, p.549. Francisco Gil Tovar, “La Virgen de Chiquinquirá en el arte”, en *Chiquinquirá 400 años*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero-Federación Nacional de Cafeteros, 1986, p.84, comentó que la presencia del ave en mano del Niño es más bien una reproducción debida a “la corriente de ‘imagen tierna y simpática’ que se promovió entre los pintores católicos -y sobre todos los andaluces- inmediatamente después del reformador Concilio de Trento.” Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.301. Jaime Barrachina Navarro, ficha de catálogo núm. 1, en *La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d’art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p.121, no obstante que identificó al ave atada con el simbólico jilguero referido a lo espiritual, opinó que es “sólo la representación de un antiguo y frecuente juego de Niños”; en la misma obra Judith Berg-Sobré, “Sobre Bartolomé Bermejo”.

Otra interpretación del ave en mano del Niño Jesús, citada por Trens y Carbonell, tiene que ver con la narración del pseudo evangelio de Mateo, acerca de las 12 aves que el Niño hizo en barro y les dio vida, acción considerada como un milagro.<sup>71</sup>

He expuesto al menos cinco significados: el ave en calidad de paloma indicativa de la Encarnación del Verbo; el jilguero y el ruiseñor símbolos de la humanidad y por consiguiente de la Pasión del Hijo; el ave atada con un cordel interpretada como el alma pecadora y después redimida; el pajarito como un aparente juego de Niños; el ave como símbolo del poder de Jesús. El primero y el segundo se encuentran en la iconografía de la Virgen de la Antigua, en tanto que el segundo y el tercero forman parte de la iconografía de la Virgen de Chiquinquirá (detallada en el capítulo V).

Paloma, jilguero, ruiseñor y otras especies en cuya representación los pintores hicieron gala de sus conocimientos y habilidad artística, comprendieron el lenguaje visual e ideológico para explicar la Encarnación del Divino Hijo y su Pasión. Importa reiterar que un ave en la mano del Niño y éste –en ocasiones desnudo o semidesnudo– y sostenido por la Virgen indican que Jesucristo se hizo carne en la Virgen María. En las configuraciones plásticas la exaltación de su virginidad y la limpieza de su concepción son aludidas por la estrella, la luna, la rosa y también mediante lirios y la vara de azucenas, en pintura bizantina, esculturas del siglo XIII y pinturas del XIV que en el transcurso de este estudio he puntualizado.

Conforme a lo enunciado en el título de este inciso, presento una serie de imágenes que genérica y erróneamente se han denominado como Virgen del pajarito, por lo general éste es sostenido por el Niño Jesús. En la Virgen del Molino (Santa Eulalia, Teruel), es ella quien porta los atributos de flor y ave, se trata del ejemplo más antiguo –del siglo XIII– de los aquí citados, en el que se combinaron ambos atributos en mano de María. Los siguientes ejemplos de pinturas catalanas



54. Retablo de la Virgen. Urgell

<sup>71</sup> Trens, *op. cit.*, p.546; Carbonell y Sureda, *op. cit.*, p.399.

y florentinas del siglo XIV, presumiblemente anteriores a la Virgen de la Antigua, a la de Rocamador y a la del Coral, incluyen el atributo del ave. En la pintura al temple de la Virgen y el Niño (1340-1350) del Retablo de la Virgen atribuido a Guillem Seguer,<sup>72</sup> Jesús sostiene el atributo de su encarnación. Un ¿ruiseñor? cuya posición esta orientada hacia el cuerpo del menor, en tanto con su mano derecha indica sus dos naturalezas hacia la madre que sostiene un bulbo con tallo –la virga florida- del que brotan tres flores de lirio, en clara correspondencia a su triple virginidad. Acerca del significado del lirio en relación a María, Trens explicó: “Es el símbolo clásico de su pureza virginal. [...] no es el lirio cultivado [...] sino el lirio de los valles, silvestre, que brota y florece sin intervención de la mano del hombre, como dice San Bernardo.”<sup>73</sup> El autor mencionado apuntó que la denominación Virgo-virga (Virgen-vara) provino de la

literatura patristica de los siglos XII y XIII, con una clara repercusión en la iconografía mariana del último siglo citado.

Del sienés Ambrogio Lorenzetti (cuya obra se sitúa entre 1319 y 1347) procede una Madonna, en la que el Niño agarra con fuerza un ala del ave, la expresión de la mirada y el aferramiento corporal a su madre denotan el futuro sufrimiento de la Pasión.<sup>74</sup> De la escuela de pintura florentina, retomo la alusión a dos obras de los hermanos Nardo y Jacopo di Cionne, la primera de 1356 y la segunda más tardía.<sup>75</sup> Ambas son representativas de un modo de sostener el ave, en estrecho simbolismo con la doble naturaleza de Jesucristo.



55. Nardo 56. Jacopo di Cionne

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.218, 220 y 395 (láminas), procedente del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell).

<sup>73</sup> Trens, *op. cit.*, p.555, tomado del Cantar de los Cantares; ver también p.551-552, sobre la identificación de la Virgen con la vara o tallo florido (cetro), citó la trascendencia de la literatura patristica de los siglos XII y XIII, el obispo Fulberto afirmó “La Virgen, Madre de Dios, es la vara; la flor es su hijo.”

<sup>74</sup> Pijoán, *op. cit.*, vol. XIII, p.196, procede de la iglesia de Rapolano (Provincia de Siena).

<sup>75</sup> Serrano, *op. cit.*, p.86, New York Historical Society e Iglesia de los Apóstoles (Florenca), p.120, respectivamente.

En la obra de Nardo, el Niño desnudo, de pie, observa con atención el pajarito, mientras que la madre mira al frente y con su larga mano indica su maternidad. La de Jacopo, está concebida de pie, con ese característico acento puesto en la monumental figura corporal (subrayado en la Virgen de la Antigua, sevillana), sostiene al Hijo –también de grandes proporciones- colocado en postura artificial ostenta su humanidad con una túnica transparente. Nuevamente el lenguaje de las manos hace su presencia para indicar las dos naturalezas: la madre sostiene el antebrazo del Niño, quien señala con dos de sus dedos. Bien opinó Serrano que la advocación de Sevilla guarda similitud con ésta. Un ejemplo sevillano del último tercio del siglo XIV, es la imagen de bulto de la Hiniesta,<sup>76</sup> en la que se observa un ave sostenida por el divino Infante.

Atrás me referí a la Virgen del Molino (Santa Eulalia, Teruel), imagen de bulto del siglo XIV en donde el ave en relación a la flor rememora la Encarnación. La llamada Madre de Dios del Portal (Vic), de estilo gótico, varía en el atributo del cetro que ella



57. V. del Portal. Vic 58. V. con el Niño. Segarra

porta, mientras el divino Hijo señala su origen dual y un jilguero le pica la mano, en sentido premonitorio de su pasión. Con ese mismo acento son dos imágenes

de bulto de la centuria citada, una es la Virgen del Carmen de la Parroquia de San Lorenzo (Sevilla),<sup>77</sup> la otra es la Virgen de pie con el Niño, acerca de la que Sureda i Pons describió atinadamente: “Las miradas de madre e Hijo no se cruzan, pero la madre en un gesto inusual, acaricia con su mano el pie desnudo del Niño, aquel pie que sangrará en la cruz, mientras el Niño, que agarra un pajarito con una de sus manos, con

<sup>76</sup> Martínez, *op. cit.*, p.237, de la parroquia de San Julián, fue hallada en 1380 por el catalán Mosén Per de Tous.

<sup>77</sup> Batalla, *op. cit.*, p.419. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.92 y 93, fig. 88, Virgen del Carmen.



la otra juguetea con el manto de María, quizá buscando con instinto filial el pecho de su madre.”<sup>78</sup> Ejemplos estos que se suman a los sieneses y florentinos.



59. Virgen de Van der Paele. Brujas

Otro caso sobresaliente del siglo XV es la obra de Jan van Eyck *La Virgen del canónigo Van der Paele*, de 1436.<sup>79</sup> Clara expresión de la encarnación del Verbo y de su doble naturaleza indicada por el Niño desnudo, un ave de gran tamaño y el ramillete de flores que el Niño le da a su Madre. Ambos elementos están relacionados plásticamente con la Biblia sostenida por el donante, a través de la

mirada de la Madre y el Niño hacia el libro. Además, el señalamiento del Verbo “humanado” y su Pasión es más que evidente, el Niño muestra que es en todo un verdadero hombre sentado en un lienzo blanco de pureza y premonitorio del sudario.<sup>80</sup> Aunque posterior a la pintura de Nuestra Señora de la Antigua, no deja de llamar la atención una Madona de Benozzo Gozzoli, que incluyó en el halo la típica salutación angélica, en tanto el Niño sostiene una avecilla;<sup>81</sup> además en el hombro de la Virgen hay una estrella, procedente del arquetipo de Santa María la Mayor.

Como el atributo de la rosa, el ave en mano del Hijo tuvo una gran reproducción en otros siglos. De Alemania procede uno de los grabados más tempranos, es *La Virgen con el ave y la adoración del ángel*, del Maestro de Balaam -activo a mediados

<sup>78</sup> Carbonell y Sureda, *op. cit.*, p.399, es una escultura en alabastro policromado, de la segunda mitad del siglo XIV, se cree que proceda de Sallent de Sanaüja (Segarra); p.230 y 237 (láminas).

<sup>79</sup> *Historia del Arte*, *op. cit.*, t.5, p.204.

<sup>80</sup> Agradezco a la Dra. Sigaut esta observación. Steinberg, *op. cit.*, p.28. *Historia del Arte*, *op. cit.*, t. 6, 1979, procedente de la Galería de los Uffizi (Florenia), y en esta misma línea de afirmación de una creencia, está centrada la iconografía de una pintura de Ghirlandaio (1449-1494) *La Virgen con el Niño y los santos Dionisio, Domingo, Clemente y Tomás de Aquino*: la Virgen recorre el lienzo para mostrar los genitales del Hijo; la expresión de los santos es representativa de la defensa, admiración, confirmación literaria de la doble naturaleza del Salvador de los hombres. En tanto la pureza de María está indicada triangularmente por pares de floreros de rosas y azucenas y las tres estrellas del tapete.

<sup>81</sup> Pijoán, *op. cit.*, vol. XIII, p.395, fig. 522, se trata de una de las primeras obras.



del siglo XV- del Alto Rin.<sup>82</sup> El Niño sostiene un pájaro de buen tamaño, parecido a una paloma, a un lado hay un ángel de hinojos en actitud de adoración. Esta representación también se concentró en las naturalezas de la Segunda persona. Sobre el mismo concepto hay una serie de pinturas valencianas, tal como la *Virgen con el Niño y ángeles*, obra de Jacomart posiblemente de los últimos años de la década de 1440, relacionada con la pintura del mismo tema del Maestro de Bonastre, en la que



60. Maestro de Balaam



61. Jacomart. 62. Bermejo

el ave y el lienzo opaco acentúan su humanidad.<sup>83</sup> En la *Virgen con el Niño*, de Bartolomé Bermejo correspondiente a la década de 1460, se planteó la iconografía conjunta de la rosa y el jilguero en las manos del Niño. Él sentado sobre un lienzo blanco, en todo revela su condición humana y su Pasión. En tanto la Madre ojea un libro abierto, acaso las Sagradas Escrituras.<sup>84</sup> Al

respecto Barrachina opinó que se trata de algunas de las referencias proféticas sobre la Encarnación “como texto de la antigua ley que Ella y su Hijo habían venido a cumplir [el autor citado comentó] La mirada baja y desviada del libro, con expresión triste indicaría una premonición de la Pasión de su Hijo.”<sup>85</sup> Al fondo en la pared junto con un espejo pende un sartal de cuentas, el espejo simboliza la maternidad virginal.

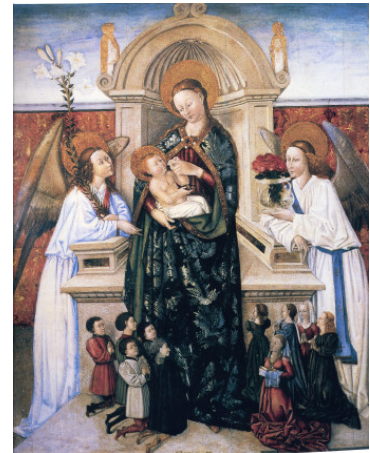
<sup>82</sup> Late..., op. cit., p.360, lam.106.

<sup>83</sup> Fernando Benito Doménech, “La pintura hispanoflamenca en Valencia”, en *La pintura gótica hispanoflamenca*, op. cit., p.33.

<sup>84</sup> El libro abierto podría aludir al libro de la Sabiduría, “símbolo de la *Mater Sapientiae*”, en tanto que la flor representa la pureza, *La pintura gótica...*, op. cit., p.118.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.121, p.122. En la pintura atribuida a Berruguete, ella también porta el libro abierto como referencia novotestamentaria de la Encarnación.

Azucenas, rosas y jilguero están presentes en la configuración plástica de Berthomeu Baró (ca.1470),<sup>86</sup> el ave es asida por el Niño que está semidesnudo (decorosamente cubiertas sus vergüenzas), lleva en su cuello un colgante de cuentas; además un par de ángeles sostienen una vara de azucenas y un florero con rosas rojas que en esta vertiente aluden, respectivamente, a la pureza de la Virgen y a la Pasión del Hijo.



63. Baró



64. V. del Mono. Dürero

En la Virgen del mono, de Dürero, ca. 1498,<sup>87</sup> se reprodujo como en el ejemplo anterior la presencia del pájaro en una mano, mientras que en la otra lleva una rosa, ambos referentes a su humanidad y Pasión. No pasa desapercibida la presencia del mono encadenado, como una alusión al pecado subyugado, al control sobre la carne en correspondencia a la exaltación de la castidad; y no puedo menos que recurrir nuevamente a Steinberg para exponer el sentido de esta representación en donde el acento está puesto en la humanidad, cuando dijo: “su castidad triunfa sobre la carne pecadora. Al hacerse hombre, Cristo asumió precisamente esta carne; declararlo libre de esta carga, eximirlo de tentaciones sería tanto como descarnar la Encarnación.”<sup>88</sup>

En otro grabado intitulado la *Virgen con ave (sentada en un banco de paja)*, obra del Maestro PW de Colonia (finales del XV y principios del XVI)<sup>89</sup> el Niño sostiene el

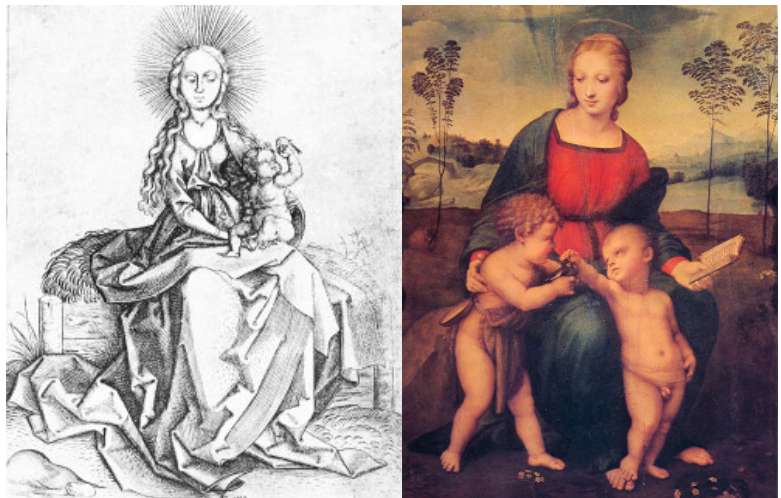
<sup>86</sup> *Ibid.*, p.232-234 (Ana Galilea Antón, ficha de catálogo, núm. 21); p.246-248 (Ximo Company, ficha de catálogo, núm. 21), la Virgen con el Niño y ángeles (c.1500) de Francisco de Osona, presenta el tema reiterado de la golondrina y el lirio de pureza, la Virgen sostiene delicadamente una pera, que como la manzana son símbolo del pecado, portado por la nueva Eva.

<sup>87</sup> Walter L. Strauss (Editor), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, 1973, p.42-43, lam. 21.

<sup>88</sup> Steinberg, *op. cit.*, p.30 y 28.

<sup>89</sup> *Late...*, *op. cit.*, p.362, lam. 499.

avecita en lo alto, a la que observa detenidamente ante la lejanía emocional de la madre. Un falso Durero (italiano), ca. 1502, representa a la *Virgen adorando al Niño*, éste sostiene un ave en la mano izquierda.<sup>90</sup>



65. V. PW Colonia 66. V. del Jilguero. Rafael

En la *Virgen del jilguero* (1506 - 1507) de Rafael,<sup>91</sup> se planteó la relación

triangulada entre la Virgen, san Juanito y el Niño Jesús; ella con un libro abierto, el segundo sostiene cuidadosamente al jilguero, mientras Jesús acaricia la cabecita del ave, acción en diagonal hacia la cadera y la mano izquierda que junto con un breve lienzo denotan la exhibición de sus genitales. Constituyen los primeros ejemplos del siglo XVI de la iconografía del pajarito en Italia, cuyo influjo se suma a los casos del siglo anterior, especialmente los flamencos y alemanes y catalanes ya citados. En franca correspondencia a la demarcación del sexo masculino del Niño.

En esta misma línea compositiva y simbólica que señala al verdadero hombre mediante su exhibición corporal y la relación el ave, el tríptico andaluz del Maestro de la Mendicidad ca. 1525, es muestra elocuente. El Niño desnudo está sentado sobre un lienzo blanco de pureza, también evocación del sudario, porta en ademán triunfal el ave parada sobre su palma. Martínez Alcalde bien observó que la Virgen apenas toca a su Hijo,



67. Mtro. de la Mendicidad

<sup>90</sup> *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, p.313, lam.123.

<sup>91</sup> James H. Beck, *Raphael*, New York, Harry N. Abrams, 1976, p.106, se localiza en la Galería de los Uffizi.

alojado en su regazo sobre un paño blanco.<sup>92</sup> Otros ejemplos de los siglos XV y XVI, en los que aparece el cordel estrechamente relacionado con el ave, están citados en la iconografía de la Virgen de Chiquinquirá (capítulo V).

Conforme a lo expuesto, de modo general hay un par de variantes de la Virgen con el Niño, sedente y de pie. Ambos son portadores de atributos a veces comunes, la rosa y el ave, un libro abierto o cerrado, un gesto y una velada o abierta exposición de la naturaleza humana del Divino Infante. Cobran relevancia las composiciones que evocan al trono de sabiduría que es María, representa lo que san Juan Damasceno describió: sus manos llevan al eterno y sus rodillas son un trono más sublime que el de los querubines, ella es el trono real donde los ángeles contemplan a su maestro y su creador.<sup>93</sup> La configuración de pie acaso evoque la añeja representación de Constantinopla.

La iconografía de la Virgen con rosa o con flores, el Niño portador también de una flor, de un ave o del orbe, que bendice y señala su doble naturaleza, no responde a una advocación específica, es representación de la Encarnación y todo lo que se desprende de este dogma. En varios ejemplos es singularizada mediante el topónimo o alusión a la topografía de los lugares donde se localizan los santuarios donde se les rinde culto, y en una visión más amplia, responde a modalidades regionales. Así se constituyeron en la expresión de toda una región homogénea que fue edificada y orientada sobre la creencia de la Encarnación del Verbo en una mujer distinguida por la perpetuidad de su virginidad, la que otorgó de naturaleza humana a la Segunda persona de la divinidad para llevar a cabo su misión redentora de la humanidad. Las miradas entre la Madre y el Hijo y su gestualidad remiten a una intención, a la relación estrecha de la Encarnación. Si la imagen hace referencia a un lugar, éste a la imagen, así se integran en un todo referencial para una comunidad, para una región.

En este sentido la flor y el ave también son símbolo de esperanza, de regeneración del hombre, así en las representaciones de Nuestra Señora de la Antigua se observa con claridad la intención de que ella ofrece la rosa o las rosas, según el

---

<sup>92</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.525, agregó que por su iconografía bien podría llamársele Virgen del Jilguero.

<sup>93</sup> Sendler, *op. cit.*, p.88.



caso, al devoto, a quien la ve. Una ilustración de este modo y otro distinto son las dos pinturas de la Virgen de la Rosa de Lorenzo Veneziano, en el segundo caso la rosa está situada o parece arraigar del vientre de la Virgen María, mientras el Niño toma el tallo –acción alusiva a la virga florida, la vara o tallo de Jesé dará flor, la humanidad al Hijo de Dios.

#### **4 La Virgen de la Antigua de la Catedral de México**

Esta copia anónima posiblemente de finales del siglo XVI y anterior al primer tercio del siglo XVII (entre 1588 y antes de 1632), es un lienzo al óleo de gran formato (2.80 x 1.70 m.), procedente de Sevilla.

Si bien en líneas generales siguió al original sevillano, tal como en la distribución de los ángeles y su función, la figura de la Virgen y el Niño con sus respectivos atributos, gestos y vestiduras, incluidos los diseños de los textiles. Es evidente que tiene otros elementos que la distancian y que quizá se deban a los repintes y agregados de que ha sido objeto como imagen de culto. Vargaslugo y Victoria, al referirse a la pintura de Correa, con el mismo tema (en Zacatecas), comentaron que “se sirvió de una expresión más suelta, influida del espíritu barroco de su tiempo, que también aparece ya en la imagen de la catedral de México”.<sup>94</sup>

Por otra parte, a diferencia de la mayoría de las copias, los ángeles tenantes son de cuerpo completo, parcialmente descubiertos los brazos y una pierna; en tanto que la posición del ángel encargado de sostener la cartela difiere del original sevillano, pues mientras éste se muestra en posición frontal al espectador el de la catedral tiene una graciosa disposición casi en tres cuartos de perfil. También se observa que todas las encarnaciones son semejantes, aunque solamente un análisis especializado podría responder a la suposición expresada por Rogelio Ruiz Gomar acerca de que esta pintura puede ser del siglo XVIII.

¿Habrán sido retocados sólo los rostros o estamos ante una pintura más tardía? Quiero presentar la siguiente hipótesis. Conforme a lo que expuse atrás, Juan Rodríguez maestro de pintura fue miembro de la hermandad de Nuestra Señora de la

---

<sup>94</sup> Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.220.

Antigua. En la documentación de 1731 cuando se citó el nombre del hermano,<sup>95</sup> además se dejó constancia de que la pintura oval de san José, la había dado de limosna. En 1795, esta pintura fue calificada “de muy particular y exquisito pincel”, al mismo tiempo que se describió el estado suntuoso del lienzo de Nuestra Señora de la Antigua, casi con las mismas palabras: “de particularísimo pincel”. También describí que hubo todo un programa de redecoración de la capilla, en el primer tercio del XVIII, entre ellos el cambio de la vidriera que protegía a Nuestra Señora de la Antigua, promovido por el bachiller Luis del Castillo, quien opinó –que los vidrios viejos, cortos e indecentes no dejaban “gozar la hermosura” de la Virgen. Es posible que el pintor congregante retocara, a pedido de la Hermandad, su imagen titular. Estos retoques pueden haberle dado a la cara de la Virgen ese gesto de cierto naturalismo derivado de la aplicación de sombras en la barbilla y el cuello, así como en la comisura de los labios y el tono rosado de las mejillas de todo el conjunto.



68. V. de la Antigua. Catedral de México

<sup>95</sup> ACCM, CNSA, exp. 3, caja 1, rollo 14, la mención del pintor como congregante, se encuentra en una relación de hermanos que han contribuido con la cera para su entierro, él dio seis pesos, otros 4 y 8 pesos, (“Cargo del año de 1731”). (Ver capítulo I, inciso 2.3).

A diferencia de otras copias que están analizadas en el capítulo III (Catálogo), en ésta, la perspectiva que se manifiesta en la factura del piso, en el fondo y en el sencillo marco arquitectónico, pues todos los elementos parecen estar en un mismo plano, la acerca al carácter de copia del sagrado original. Asimismo, al contar en este caso con un lienzo de mayor anchura, posibilitó la configuración completa de los ángeles que coronan a la Reina de los cielos.

Un agregado evidente en la pintura de la metropolitana de México son las potencias de plata del Niño, así como la corona de la Virgen, ambas fueron exornadas en el siglo XVII con sobrepuestos de plata en esplendorosa armonía con la “hermosura de la señora”. En 1692 la Virgen tenía una “coronita de plata”, posteriormente en 1701 se registró que lucía unos rayos de plata, además de la corona sobrepuesta, en tanto el Niño ostentaba unas potencias de plata con incrustaciones de pedrería falsa de diversos colores. La Virgen y el Niño ya no llevan la aureola y el nimbo característico que se observa en la mayoría de las primeras copias, si alguna vez hubo aureolas, de éstas no queda huella; tampoco las tienen un par de copias del siglo XVI, la de Angelino Medoro y la de la Mitra de Morelia, como otras del siglo XVIII.



En un registro fotográfico de 1985 el Niño conservaba dichas potencias, en la década de los noventa las potencias de plata desaparecieron, aunque se perciben a simple vista las sombras que dejaron dichos elementos en el fondo de la obra. Coronas y potencias armonizaban con un nuevo y suntuoso marco de plata rematado en copete.

No obstante las diferencias de esta copia respecto del original, los sobrepuestos añadidos y los repintes, el objetivo principal se cumplió, presentar en toda su magnitud a la maternidad divina. Ella está situada fuera de su recinto sagrado, del cielo y su puerta que la enmarca,

en un cometido de acercamiento hacia los devotos para ser reconocida como la Madre del Redentor, la rosa de Jericó y reina de los ángeles. Está lujosamente ataviada y respaldada por uno de los más originales fondos dorados, concebido a base de rombos en disposición vertical que atenúan la anchura del lienzo, en ellos se intercalan flores y delicados querubines. La concepción del diseño geométrico de rombos verticales, con sus particularidades, fue recreada por Pedro Ramírez. Los de tipo apaisado, tiene uno de sus ejemplos más tempranos –de los aquí citados- en la copia que encargó Rodríguez de Fonseca, y como después se reprodujeron en las copias pertenecientes al Museo Regional de Guadalajara y Zacatecas.

Por otra parte, la decoración mixta del manto es menuda, el diseño del brocado de la túnica es similar al vestido del Niño, en ambos casos de un preciosismo que revela una labor minuciosa, muy cuidada y libre del copista anónimo. La complejidad del diseño del manto es familiar al correspondiente en la copia de las religiosas mercedarias de la Asunción de Sevilla (del primer tercio del siglo XVII), derivada del original; también a la copia de la catedral de Córdoba.

La cartela con la leyenda de la salutación angélica: *AVE MARÍA*, es la evocación del aviso a la Virgen, sobre la Encarnación del Verbo (Lc 1, 26-33 y Mt 1, 18-23). Ella mediante la expresión contundente de su rostro y el gesto de



su mano derecha con la que sostiene firmemente el atributo característico de esta advocación, muestra la rosa en la plenitud de su florecimiento resaltada por las hojas verdes (con la claridad formal y policroma presentada en la copia de Badajoz). El



atributo de la flor, de acuerdo a la afirmación de san Ambrosio, es símbolo de la “aromática encarnación de María”.

La otra parte esencial del contenido de esta representación, está constituida por el gesto y atributo del Niño: la bendición con dos de los dedos de su mano derecha afirma su doble naturaleza; mientras que en la izquierda aprisiona un ave, inmolada ya, de



plumas bermellón símbolo de su encarnación, pasión y muerte. En el cuerpo de imágenes de esta tesis este es el único caso donde el ave parece muerta y está pintada de color rojo. El acento premonitorio del tema está acusado por la triste y lejana mirada del Niño Jesús.

El encomio de la maternidad virginal de María en su advocación de la Antigua, está expresado mediante el esplendor del oro, según las afirmaciones del alumno de san Isidoro de Sevilla, quien vinculó la luz con su pureza: “aquel vientre virginal e aquella morada divinal e aquel palacio muy claro por resplandor de castidad del rey angelical, e aquella carne muy pura de la morada del emperador celestial, e aquel lugar glorioso del Señor, que en toda la universidad non cabe [...] De verdadera vestidura de la su carne lo vee cercado; el resplandor de la su puridad e entreguedat non lo siente menguado, mas mucho más acrecentado.”<sup>96</sup> La Virgen de la Antigua es la representación de la puerta cerrada, es la Hija de Dios, esposa del Espíritu Santo y Madre de Dios Hijo quien ofrece la esperanza de la redención.

El esplendor y riqueza del acervo donado por los hermanos y cofrades proveyeron de una imagen de plata de la misma advocación, así como muchas otras pinturas y adornos ya detallados. La misma descripción fue registrada en el inventario ca. 1819, así como en otro par de inventarios de la primera mitad del siglo XIX. Aunque no se dieron detalles supongo que el lienzo aún debió tener los adornos referidos: corona de plata y otros elementos decorativos que también fueron citados en 1692 como parte del revestimiento de la imagen de bulto de plata y madera de Nuestra Señora de la Antigua, que todavía se registró expuesta en el primer tercio del siglo XIX; antes de mediar ese siglo, la escultura de madera y plata había sido guardada en un cajón.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.112 y 113.

### **III CATÁLOGO DE IMÁGENES PICTÓRICAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA.**

#### **Introducción**

El presente catálogo está integrado de 37 pinturas seleccionadas entre un número mayor de copias y recreaciones en torno al sistema de imágenes a partir de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla. En la medida de lo posible las coloqué en un orden cronológico. Las copias diseminadas en la península Ibérica y en Hispanoamérica constituyen una muestra del objetivo de extensión y apropiación territorial de la Monarquía española, mediante una imagen de la Virgen María representativa de la Encarnación del Verbo. A partir de los últimos dos años del siglo XV y durante el siglo XVI, el Cabildo Catedral de Sevilla y mecenas particulares impulsaron la extensión de su culto que irradió más allá de la región andaluza.

Parte del propósito de esta tesis doctoral es comprender a la copia de la imagen de la Catedral Metropolitana de México, en una dimensión más amplia en Iberoamérica y específicamente en la Nueva España. Para lograrlo, me pareció relevante contextualizarla histórica y plásticamente mediante su cotejo con el original sevillano y con algunas de las primeras copias que la precedieron en territorio español. Además incluí algunos ejemplos existentes en España, República Dominicana y en Colombia, así como un buen número de las correspondientes en México. La presencia de esas copias en las sedes diocesanas, en las comunidades femeninas y masculinas, y en el ámbito particular, integran un punto de partida para explicar la trascendencia de este culto. De este modo, la serie de copias constituyen por sí y mediante la historia expuesta en el primer capítulo de esta tesis, el rescate o puesta en valor social y plástico de esta advocación, lo que ha llevado a situarla al lado de otras devociones europeas y locales más importantes.

La revisión de este sistema de configuración mariana me ha permitido distinguir una serie de variantes o subsistemas, debidos en buena parte a los aspectos estrechamente vinculados a las peticiones de sus comitentes, a las necesidades de tipo espiritual y edificación sobre dogmas. Contenidos y sentidos no exentos de las improntas artísticas que conciliaron expresión formal con apego a determinadas fórmulas tipológicas. Así llegaron a Hispanoamérica obras pictóricas y escultóricas

hechas en la Península, y muy posiblemente también grabados que orientaron sobre su “fidelidad” al original, modelos que en algún caso sirvieron a quienes pintaron copias en tierra americana.

1. El primer subsistema se caracteriza por la presencia de un donante, tal como en el original, aunque evidentemente los individuos comitentes no sean los mismos. Fichas: 2, 3 y 18.
2. Un segundo grupo, al que pertenece la copia de la Metropolitana de México, como en la mayoría sólo reprodujo a la Virgen con el Niño. Fichas: 4, 5, 8 a 10, 14 a 16, 22 a 25, 27 a 29, 31 a 33, 35 y 36.
3. Un tercer subsistema contiene un par de donantes y/o santos. Fichas: 7, 12, 13, 17, 20, 21, 26 y 34.
4. Un cuarto grupo contiene un par de ángeles flanqueantes: Fichas: 6, 11 y 30. Un caso aislado, con ánimas purgantes. Ficha 37.
5. Hay una variante que remarcó un sentido simbólico de la Tota Pulcra mediante atributos y colores. Fichas: 19 a 21, 23, 24, 26, 30, 31 y 33.
6. Un subgrupo se distingue porque ya no se reprodujo el típico fondo dorado. Fichas: 3, 13, 14, 17, 24, 26, 30, 31 a 34.
7. Otros, por el número de figuras angelicales en la sección superior. Tres como en el original, Fichas: 3, 4, 5, 8, 9, 17, 19 a 23, 27, 30, 34 y 37. Dos como en la copia de la catedral de México, Fichas: 2, 7, 10 a 16, 24 a 26, 28, 29, 31 a 33, 35 y 36. Adicionalmente cúmulos de nubes con querubines, Fichas: 9 y 32.
8. Otros subgrupos se caracterizan por la leyenda de la salutación angélica, Fichas: 2, 5, 8, 9, 16, 19, 20 a 23, 27 y 30. Otras leyendas, Fichas: 3, 17, 21 y 22.
9. Otro más, relevante, es aquel que incorporó los velos para denotar su carácter de imagen de culto. Fichas: 5 y 20.
10. Un caso especial lo constituye la Virgen del retablo del Perdón de la Catedral de Oaxaca y la copia del Museo Regional de Querétaro, pues el Niño ya no sostiene un ave sino la cruz.

Otros elementos que permiten reunir en subgrupos, es la variedad y funciones de los ángeles con cartelas o sin ellas, con palmas o ramos; la presencia de una rosa (dos o más), tipos de aves, nimbos y resplandores, así como los fondos dorados lisos o con diseños romboidales, los oscuros y los que presentan celajes.

El original de la catedral de México considerado en carácter “de retrato” fue copiado con autorización del Cabildo catedral sevillano, aunque en esta copia como en otras, hubo cierto apego a los motivos simbólicos, que en algunos casos fueron colocados en otra disposición. Por otra parte, la omisión de algunos de sus principales elementos iconográficos, así como los agregados, no afectaron su sentido representativo y en cambio en algunos casos, lo acentuaron. Así hubo una serie de ejemplos hispanoamericanos de versión más libre, derivado de las peticiones particulares de sus mecenas; de la intención de puntualizar creencias; de las corrientes artísticas; de su autoría por parte de diversos maestros del arte de la pintura, así como del costo de la obra por el uso de la lámina de oro. Ambos tipos de elaboración, las copias más allegadas al original y las de versión libre coexistieron desde el mismo siglo XVI, aunque se observa que las pinturas hechas en el siglo XVIII estuvieron cada vez más alejadas del original y de las copias consagradas.

En el catálogo se plantea cómo a través de una consolidada configuración de maternidad del Verbo Encarnado se difundió un sistema de fe relativo a la pureza de María y a la doble naturaleza del Redentor, Madre e Hijo unidos en la divinidad y humanidad, e integrados en una misión espiritual de Salvación.

Algunas de las primeras imágenes que llegaron al virreinato de la Nueva España guardan una relación formal e iconográfica estrecha con las copias de Antonio Monreal, Alejo Fernández y otras pinturas anónimas hechas en la península. Una vez difundido el culto a través de la arquidiócesis de México y de la diócesis de Valladolid hubo lugar a la configuración de la pintura de Pedro Ramírez y otras que mantuvieron una familiaridad con las copias veneradas en esas sedes.

Una derivación tiene que ver con otra tradición iconográfica que se plasmó en imágenes de la Antigua, aquellas de la Virgen con el Niño en las que se acentuó por otros códigos simbólicos, la doble naturaleza. Así el Niño rara vez se presentó desnudo o con un paño transparente –convención plástica que tuvo por objetivo mostrar su

humanidad- tal como se lo representó en los ejemplos italianos y flamencos en las pinturas de Nardo y Jacopo Di Cione, van Eyck, Ghirlandaio, Bermejo y otros que cité en el capítulo precedente. A este grupo se afilia el caso novohispano de la de Oaxaca.

La distinción también se ha establecido mediante los cambios formales y otros elementos iconográficos, tal como la presencia determinante de marcos arquitectónicos pintados, -configuraciones a las que denominé 'María puerta del cielo y del edificio de la iglesia', así como 'habitante del Palacio de Dios'-; en otras se exaltaron las virtudes de la *Theotókos* a través de sus títulos y colores asociados: rosa sin espinas, intacta, Reina del cielo y de los ángeles, Concepción Inmaculada, abogada de ánimas. Ante todo como se ha afirmado por varias vías, la Virgen de la Antigua es una representación del dogma de la Encarnación del Hijo de Dios, acentuada mediante la característica salutación angélica a una mujer distinguida por la divinidad, de amplia reproducción en las copias novohispanas en respuesta específica a subrayar una creencia.

La ficha de catálogo lleva el siguiente orden: título, autor y fecha, técnica y medidas, ubicación y observaciones, en este último apartado primero registré las referencias históricas y luego las apreciaciones de la pintura.

## Ficha 1

Título: *Nuestra Señora de la Antigua, con donante.*



Autor y fecha: anónimo, segunda mitad del XIV, repintada.<sup>1</sup>

Técnica y medidas: pintura mural al fresco, 2.20 m.

Ubicación: Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, Catedral de Sevilla.<sup>2</sup>

Observaciones: La historia en torno a la imagen forma parte del primer capítulo de esta tesis. Es una obra del gótico internacional con claras manifestaciones formales e iconográficas de la escuela sienesa, florentina y veneciana. Se ha indicado que ésta fue restaurada por Antón Pérez en 1547,<sup>3</sup> que tiene algunos faltantes y entre las adiciones más recientes está la corona del siglo XX sobrepuesta a la antigua, como la del Niño.

---

<sup>1</sup>Valdivieso, *Guía...*, p.46, opinó que es obra de finales del siglo XIV con repintes de siglos posteriores. Valdivieso, *Historia de la pintura...*, p. 22-23, registró que es una de las contadas pinturas procedentes de la Catedral hispalense localizada en el recinto de la mezquita.

<sup>2</sup>Sigaut, "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua", p.300, *apud.* Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, p.13. La medida está tomada de Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.35, señaló también que el fresco es del siglo XIV. El autor consignó cerca de 36 representaciones de Nuestra Señora de la Antigua, en Sevilla, más dos de la Antigua y los Siete Dolores.

<sup>3</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.22 y 43, n.7. Agradezco la puntualización del Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, acerca de la afirmación de Serrera de que los ángeles deben ser de Antón Pérez (tomado de la *Catedral de Sevilla*, p.363).

Algunos rasgos formales de esta imagen han sido reconocidos de influjo bizantino, tanto su figura, la túnica, el manto que ciñe el rostro al modo de las representaciones marianas orientales,<sup>4</sup> tal como se ha anotado en los capítulos precedentes. Otros rasgos corresponden a una representación más

generalizada en el arte medieval, por ejemplo el tipo de halos y el señalamiento del Niño acerca de su doble naturaleza, que tiene uno de sus antecedentes en la configuración de Santa María la Mayor, imagen que tuvo una acogida importante en las pinturas sienesas y catalanas de los siglos XIII y XIV.<sup>5</sup> De tipo gótico son los ángeles que sostienen la corona y los halos que tuvo antes de los más modernos; sobre este punto Solís afirmó que la cartela y



ángeles son agregados de origen godo y castellano. Literalmente expresó:

porque a juicio de los inteligentes, la devoción Goda antes de Nuestra Restauración, y la Castellana después de ella, añadió diversos adornos a la santa Imagen, que muestran bien no ser de lo primitivo; y en esto no faltaron al Decreto Conciliar: porque no era pintar de nuevo en la pared, lo que se reverencia y adora: sino precisamente dar mayor decoro a lo pintado con el adorno, que no es lo que se adora [...] Por lo que diría yo, que el todo de la Pintura, como hoy se ve, tiene de Romano puro lo antiguo, y que le añadieron después los Godos, cuanto ella antes no tenía de su Nación: y se vio ingerida en ella la obra Gótica.<sup>6</sup>

La comprobación final de que se trataba de una imagen sagrada tan antigua fue la comparación respecto del presunto retrato hecho por san Lucas, que Solís cotejó con prolijidad:

si se observa bien la pintura en el semblante, o semejanza en cuerpo, y rostro de esta milagrosísima Efigie: porque se tomó (a lo que puede conjeturar el entendimiento, guiado de la vista) del verdadero, y natural Retrato, que se dice, copió San Lucas de la Sagrada Virgen: o de las señas de esta Señora, que

<sup>4</sup> Serrano, *op. cit.*, p.85, contiene una detallada descripción. De similar opinión respecto del antecedente bizantino, Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.219-220.

<sup>5</sup> Trens, *op. cit.*, fig. 2, 324 y 325, con la variante de la flor de lis y el lirio como símbolo de su pureza virginal.

<sup>6</sup> Solís, *op. cit.*, f.62-63 y 64, en otro párrafo esgrimió: "Así decimos nosotros de Nuestra Santa Imagen, nada Gótico se vio en ella por lo tocante a su antigua formación y origen, que es Español Romano, hasta que la devoción Gótica, o Castellano Goda introdujo en ella los sobrepuestos referidos, posteriores a la mas Antigua Pintura: y desde entonces se hallan indicios, señales, y argumentos de ser Latino-Goda en el todo de su formación."

dieron los que la conocieron, o vieron su Imagen sacada al vivo. Porque el que cotejare el Original del Evangelista con ella, hallará cuanto lo permite la simetría de mayor estatura, una gran semejanza en las facciones, y aire del Rostro, postura del manto, movimiento del Cuerpo, modo de sostener al santo Niño, y aspecto de su vista. Sale la diferencia cuanto al traje, en los colores, siendo en la figura casi el mismo. Porque el de la primera es (a lo que parece) el que usó en esta mortal vida la Virgen, llano, y sin matices: y el de la segunda floreado, y guarnecido de oro: atendiendo con esta diversidad, a que la representaban, según lo manifiesta la superior Estatura ya fuera de lo humano, y gloriosa; porque tal es la hermosa gala, con que la representó David, proponiéndola Reina inmediata al Throno de su Hijo [...] Todo esto mirado con atenta reflexión, hizo decir al Padre Francisco Ortiz: *consta, pues, que antes del Concilio de Iliberis estaba pintada esta Santa imagen, como lo muestra hasta el mismo ropaje exterior del manto, parecido en los pliegues al que puso en su venerable Imagen el Evangelista San Lucas, cuando la pintó. De donde la forma gigantéa, con que pintaban los Antiguos a sus dioses, y Héroes, y el vestido exterior denotan tanta antigüedad, que no solo fue antes de este Concilio Iliberitano, sino que fue de aquellos primeros años de la Iglesia.*<sup>7</sup>

Como señalé atrás, la iconografía de Nuestra Señora de la Antigua está vinculada parcialmente a la consagrada por los hermanos di Cionne, y su iconografía es también deudora de las formulaciones de la Virgen de la Rosa y otras obras de Lorenzo Veneziano (ver ils. 37 y 38)

Con despliegue magnificente Ella es el centro de atención. Dirige su mirada hacia el espectador a través de sus ojos rasgados y sostiene delicadamente en su mano derecha la rosa sin espinas, emblema mediante el cual muestra a los devotos su origen intachable y pureza virginal, ésta última acentuada además por su vestimenta blanca revestida de brocado con diseños florales. Porta al Niño Jesús en su brazo izquierdo, vestido con una túnica oscura, con rasgos de carmín, quien dirige la mirada hacia su Madre para señalar enfáticamente a quien posibilitó su encarnación y marca de modo contundente con la señal de la bendición su origen divino y humano, este último acentuado por el jilguero dorado atributo de su humanidad y pasión, que con delicadeza aparenta sostener.

La composición fue cerrada en la sección superior en un medio punto, subrayado por la distribución de tres figuras angelicales de grandes alas. La central de medio cuerpo emerge de una densa nube con la finalidad de desplegar una filacteria que

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, f.68-70, las cursivas del autor.



parece no tener inscripción.<sup>8</sup> Sin embargo, de acuerdo a Valdivieso y Serrano, sí la hay, la leyenda dice “*Ecce Maria venit -he aquí que María llega-*”.<sup>9</sup> De acuerdo a la información del jesuita Solís tiene “unas letras góticas, que se leen mal en una cartela, o faja, que en lo superior de la Pintura tiene un Ángel en sus manos”.<sup>10</sup> Un par de figuras angélicas sostienen el emblema de la Reina de los Ángeles y de los cielos, declarada Reina de España, en el siglo XX.

Los argumentos de su antigüedad, según Solís, están corroborados además por los testimonios plásticos descritos en el capítulo XXX de su obra, como parte del adorno de la capilla colocado a la entrada de ésta: Pío mártir, primer dignatario de Sevilla (discípulo del apóstol Santiago); san Sabino, mártir pastor de Sevilla, quien obtuvo del emperador Constantino un terreno mayor para la primitiva iglesia. Anotó que el primero la hizo copiar y el segundo promovió la devoción, y para redondear este contenido, copió unos versos que imaginativamente escuchó de la titular:

Pío fue el que me copió  
Gran templo me hizo Sabino  
Y de aquí el favor Divino  
El auge, que ves, me dio.<sup>11</sup>

En la sección inferior y a la izquierda de la gran mediadora de los hombres, hay una implorante figura femenina, mediante la cual se expresó su devoción a la Madre Misericordiosa.<sup>12</sup> Una de las características esenciales de la composición de la Virgen de la Antigua es que está parada en una superficie terrena, próxima a su devota de hinojos, respaldada por el esplendor de la luz de la divinidad. El fondo sobredorado tiene



<sup>8</sup> Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.220-221, señalaron que no se ve la leyenda, tal como se puede apreciar en las reproducciones fotográficas.

<sup>9</sup> Enrique Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, p.13. Serrano, *op. cit.*, p.85 y p.88, una copia del siglo XV, sita en el retablo principal de la iglesia prioral de Santa María, en Carmona, lleva una leyenda más larga: “ECCE MARÍA VENIT AD TEMPLUM CUM PUERO IHESU CUIUS INGRESSO SANTUARIUM EST OMNIS TERRA”.

<sup>10</sup> Solís, *op. cit.*, f. 62-63.

<sup>11</sup> *Ibid.*, f.312-313, los otros cuatro prelados de Sevilla ahí presentes, son los santos Carpofofo, Laureano, Leandro e Isidoro; p.317-321, registró tres pinturas más de los beneficios de esta sagrada imagen: el traslado de cautivos de África por el venerable Fernando de Contreras (autor de una historia), y en la sacristía la del Niño preservado de las llamas del horno y el infante caído en la calle Génova y salvado de la muerte.

<sup>12</sup> Sobre la afirmación de que la donante es Leonor de Albuquerque, ver capítulo II, inciso 1.

un diseño geométrico a base de rombos en cuyo interior se advierten incisiones.<sup>13</sup> Configuración que está reproducida con mayor claridad y ciertas variantes en algunas de sus copias: la de Badajoz, del Pozo Santo, Chiriví, una de Santa Clara de Tunja, México (flores y querubines), Guadalajara (con flores y estrellas), Lerma y Zacatecas.

La leyenda del nimbo (con letras pequeñísimas) data de 1929, es un reconocimiento a la “Reina de España”, dice literalmente: *SANCTA MARÍA DE LA ANTIGUA GRATIA PLENA MATER DEI HISPANIARUM REGINA PÍO XI PONT/MAX ALPHONSO XII [¿?] REGE CARD. ILUNDAIN ARCHIEPISCOPO HISPALENSI ÁUREO DIADEMATE REDIMITOR VIII KAL. DEC. A.D. MCMXXIX*. Este nimbo se sobrepuso a otra inscripción que fue descrita por Solís: “estaban grabadas (no ya pintadas solo) con letras, o caracteres Romanos el principio de la Oración del Ángel San Gabriel, que dijo a esta Señora: AVE MARIA, GRATIA PLENA DOMINUS TECUM.”<sup>14</sup> Tal como se colige mediante las copias de Antonio de Monreal; la de Alejo Fernández (la del retrato de Rodrigo Fernández de Santaella); la de Pedro de Campaña (cuya versión es más libre);



la de Villegas Marmolejo y la anónima de Santiago de la Espada. Ejemplos que se encuentran en España y a los que se suma la copia de Guadalajara. Hay otras configuraciones hispanoamericanas en las que se reprodujo el tipo medieval de halo, pero sin inscripción. La túnica y manto blancos con labores de brocado se siguió con sus propias particularidades en las copias de Alejo Fernández, la de santo Domingo (siglo XVI), las de Tunja, Bogotá y Guadalajara. El reverso del manto oscuro con diseño de rayas paralelas fue retomado en las copias del Pozo Santo, Santiago de la Espada, ciudad de México, Guadalajara, Lerma, Zacatecas, Monterrey, Colección Soumaya, Tunja y Bogotá. En tanto que el vestido del Niño fue retomado en la

<sup>13</sup> Algunos autores han señalado la similitud del fondo con un guadamecí, Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.220.

<sup>14</sup> Solís, *op. cit.*, p.324.

mayoría de las copias aquí recopiladas; en la de Alejo Fernández está dominado por la lámina de oro. Se encontraron algunos casos excepcionales: la pintura de la capilla de la Catedral de Santo Domingo, versión en la que la vestimenta azul del Niño está recubierta de estrellas, y el color rosa predomina en las copias de Morelia.

El cabello muy corto del Niño sólo lo hay en las copias de Badajoz, Pozo Santo, Bogotá y la Asunción (Sevilla). Respecto de la presencia de ángeles advierto algunos cambios especialmente con la leyenda, a partir de la copia de Alejo Fernández. Todas las figuras llevan halo, este detalle sólo se encuentra en las copias del Hospital del Pozo Santo (Sevilla) y en la del Museo de Arte Colonial de Bogotá.

Los cambios son tales que no hay ninguna copia idéntica, situación quizá explicable por su consideración de imagen sagrada de culto, pero al mismo tiempo las modificaciones efectuadas no son de tal trascendencia que hubieran generado un culto propio como sucedió con algunas copias de la Virgen de Chiquinquirá. De este caso, quizá podría ser la imagen de Nuestra Señora de la Antigua que se venera en Chiriví (Nuevo Colón, Boyacá), porque tiene un culto particular por su connotada concesión de favores, sin embargo no se la denomina con el patronímico del lugar. En algunos lugares de México se la conoce a la Virgen de la Antigua con nombres más populares o comunes, asociados a sus beneficios o a sus atributos, así como a su colocación, por lo que recibió la denominación de Virgen del Perdón o Virgen de la Rosa.

## Ficha 2

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con Juan Rodríguez de Fonseca.*



Autor y fecha: Antonio Monreal, 1498.<sup>15</sup>

Técnica y medidas: óleo sobre tabla.

Ubicación: Catedral de San Juan Bautista, Badajoz.

Observaciones: De particular trascendencia en la historia de la difusión a Nuestra Señora de Sevilla en la época de los Reyes católicos, es este óleo en el que se integró la figura del gran promotor del culto a la Virgen de la Antigua en otras tierras. En calidad de las dignidades que ocupó en esa sede, donde fue arcediano, chantre y deán,<sup>16</sup> mucho debió hacer en la consolidación del culto y organización de la cofradía, muy posiblemente vinculada a los canónigos de coro (sobre el obispo ver el inciso 1.3 del

<sup>15</sup> *España y América, Un océano de negocios, op. cit.*, p.279-280, (F. Halcón, ficha de catálogo núm. 22). Sagarra, *op. cit.*, p.53, hacia 1498 se le mencionó como obispo de Badajoz.

<sup>16</sup> Solís, *op. cit.*, 266.



capítulo I). De acuerdo a lo afirmado, el establecimiento del culto a la Virgen de la Antigua en las diócesis se debió a canónigos que ostentaron el cargo de Chantre, la entonación de las alabanzas a Dios no podían tener mejor receptáculo plástico que esta representación memorativa de la Encarnación del Verbo.

Solís afirmó contundentemente que esta es la copia de la imagen que el citado obispo llevó a Badajoz, cuando se trasladó a su nueva sede en 1498. Afirmación que abre una línea de investigación sobre su desempeño en la consolidación de este culto. Conocida es la munificencia del canónigo, y no menos hizo en relación a esta devoción mariana, pues a él se debió un “costoso retablo” en el que se asentó la siguiente inscripción, más de valor histórico que poético:

Juan de Fonseca, Obispo  
De Badajoz, esta Copia  
Colocó aquí de la Antigua  
Que Sevilla siempre adora



No sé si esta leyenda subsiste. La imagen está colocada en un retablo salomónico, en cuya predela hay sendas cartelas con inscripción.<sup>17</sup>

El joven obispo Rodríguez de Fonseca muestra su mucha devoción a la Madre de Dios y está de hinojos sobre un cojín ante su amada. Esta pintura corresponde al gótico tardío, de fondo dorado con diseño de rombos y en ellos menudas flores. La composición corporal de la Virgen con el Niño es muy apegada al original, excepto las particulares huellas y habilidades del pintor. El interior del manto no contiene el diseño de rayas, éste como la túnica son de color rojo con el típico diseño de brocado. Dos figuras de ángeles con vestidos vaporosos y estolas rojas, coronan a la Virgen. Es una de las primeras copias que omitió al ángel que sostiene una cartela. Esta derivación tuvo receptividad en muchas otras

<sup>17</sup> El retablo está situado en el lado del Evangelio pasando la capilla mayor, Miguel Muñoz de San Pedro, *Extremadura (la tierra en la que nacían los dioses)*, Madrid, Espasa Calpe, 1961, p. 583.

representaciones que en algunos casos, colocaron la leyenda de la salutación angélica en el halo de la Virgen, como se debió ver en el original sevillano (registrado por Solís). La inscripción que contiene la de Badajoz, dice: *AVE MARIA GRATIA PLENA DOMIN[US]*.

En tanto que el nimbo del Niño es crucífero distinguido por tres potencias de color rojo, evocación del modelo de la Hodigitria de Constantinopla y de algunos de los iconos de Santa María de la Antigua (Roma), en clara alusión a su doble naturaleza, de acuerdo a lo que planteé en el primer capítulo.

Ambos elementos tuvieron repercusión en las copias novohispanas, que implica el medio didáctico más idóneo para explicar al devoto el significado de la representación mariana, pues se saluda a la llena de la gracia divina, la que vistió de carne limpia al Hijo.



### Ficha 3

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con Rodrigo Fernández de Santaella.*



Autor y fecha: Alejo Fernández, 1520.

Técnica y medidas: o/t.

Ubicación: Santa María de Jesús, Sevilla.<sup>18</sup>

Observaciones: Es la tabla central del retablo de maese Rodrigo Fernández de Santaella, canónigo de la catedral de Sevilla a quien se presenta en calidad de donante y ofrendando a la Virgen “la maqueta del colegio de Santa María de Jesús de Sevilla, obra de su fundación”.<sup>19</sup> Como en el ejemplo anterior, la proporción del mecenas es

<sup>18</sup> Valdivieso, *Historia...*, p.51, lam. 27 y 28.

<sup>19</sup> Checa, *Pintura...*, p.122, n.29, ver Angulo, *op. cit.*, p.88, pintura “para el retablo de la capilla de la Universidad creada por Maese Rodrigo de Santaella”. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.37 y 38, fig. 24, el pie de foto: “Virgen Antigua con el subtítulo de Santa María de Jesús, capilla de Santa María de Jesús, sede actual del Consejo de Cofradías”; registró otra pintura sobre tabla, 2.80 x 1.30 “colgada sin marco ni

distinta de la correspondiente al siglo XIV, pues aunque la figura de la Virgen es monumental, la importancia del devoto está marcada con una estatura mayor, pese a que está de hinojos.



Alejo Fernández llevó a cabo una interpretación más libre de gran calidad plástica y artificio de la perspectiva arquitectónica mediante la impronta del Renacimiento, como se observa en varias de sus obras. Sin embargo, fue más allá de lo formal al incluir una sobresaliente portada, a manera de marco del nicho de donde ella sale al encuentro del devoto. En esta copia del sagrado original acentuó varios de los simbolismos que exaltan a la Reina del cielo y su poder de intercesión: la Virgen María es la puerta del edificio de la iglesia y la puerta del cielo, es el vínculo entre el exterior y el interior: la feligresía y la Divinidad.

La Virgen está respaldada por el contraste del fondo oscuro, las pilastras y el arco de medio punto estriados. A la corporeidad de las figuras agregó detalladas formas anatómicas, expresión dulce de la elegida, y solemne del Redentor, en interacción con el gesto de sus manos y los elementos simbólicos que aluden a la Encarnación del Verbo en la Virgen: ella sostiene con suma delicadeza una rosa de tallo largo, mientras que el Niño indica con dos dedos su doble naturaleza, gesto acentuado por su mirada directa al espectador, como una afirmación de fe respaldada por el libro cerrado de las Sagradas Escrituras, en lugar del ave característica. Así Nuestra Señora de la Antigua, exaltación de maternidad divina, es a su vez Santa María de Jesús patrona y guía espiritual del fundador del Colegio.

El nimbo de la Virgen lleva una inscripción que inicia con “Santa María [ilegible]”. Fiel al original y al sentido simbólico de pureza, la túnica y el manto son blancos,

---

encuadramiento en el muro izquierdo, sobre la puerta que da paso a la sacristía” de fines del XVI, “termina por arriba en medio punto, y es depósito del Museo de Bellas Artes”, Sobre Maese Rodrigo y el encargo, ver, Yarza, *op. cit.*, p.199-200.



recubiertos de brocado, pero también como la pintura de Rodríguez de Fonseca, el interior del manto es bermellón. Color que subraya la suntuosa sección superior, en la que se destaca su cabeza y se lleva a cabo la coronación.

El apego a determinadas fórmulas góticas se deja ver en las cintas y túnicas airosas del par de ángeles que acuden a sostener firmemente la corona; en tanto un tercero de configuración delicada sostiene la filacteria blanca que evoca el saludo a la Madre de Dios: *AVE SANCTISIMA MARÍA MATER*.

Una estampa asociada a la fundación del Colegio, está impresa en la portada de la segunda edición de las Constituciones del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, Estudio General y Universidad Hispalense (1636). La fundación del Colegio tuvo lugar en 1505, Fernández de Santaella ocupó la dignidad de arcedeán en la Catedral de Sevilla.<sup>20</sup>

También es importante señalar el valor visual de la estampa de referencia, acaso como un modelo adoptado por los copistas de esta difundida imagen mariana, pues a diferencia de la pintura de Alejo Fernández, en este dibujo la Virgen fue configurada en un espacio más ancho y sin la portada que consagró su copia.



<sup>20</sup>Página Web de la Universidad de Sevilla, sección libros del siglo XVII.

#### Ficha 4

Título: *Nuestra Señora de la Antigua.*



Autor y fecha: anónimo español, siglo XVI.

Técnica y medidas: o/l, 3 x 1.15 m.

Ubicación: Convento Hospital del Pozo Santo, Sevilla.<sup>21</sup>

Observaciones: La pintura está situada en la escalera que baja al patio y es un lienzo de tamaño similar al de San Esteban.<sup>22</sup> Reproduce el fondo dorado con diseño de rombos, también en otros detalles formales es muy parecida al original, tal como la caída acartonada del manto y el diseño interior de doble raya; el cabello corto del Niño y los ángeles de cabello largo. El ángel central sostiene una filacteria con leyenda (en la reproducción que encontré no se puede leer). Todos los halos son muy parecidos a los de la copia sevillana del Museo de Arte Colonial de Bogotá.

<sup>21</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.38 y fig. 25.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.38, de estilo pictórico más libre y naturalista; es común el par de ángeles que la coronan pero también hay un ángel con una filacteria -en la parte alta- "en casi todas las copias desaparece la figurilla del donante, por resultar ya un anacronismo y sin sentido este rasgo medieval en obras de época más tardía."

## Ficha 5

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*.



Autor y fecha: anónimo sevillano, siglo XVI.

Técnica y medidas: o/t, 1.67 x 1.03 m.

Ubicación: Museo de Arte Colonial, Santafé de Bogotá.<sup>23</sup>

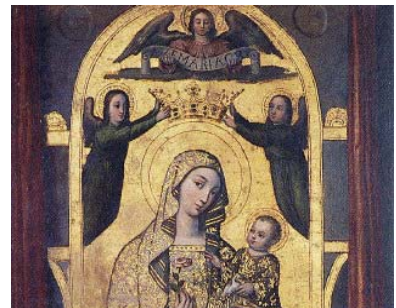
Observaciones: Esta es una de las copias sevillanas posiblemente también de mediados del siglo XVI, de excelente factura, que en ciertos detalles muestra su apego al sagrado original. Su logro artístico se debe a una pincelada más suelta, a su vez contiene elementos más libres como el marco proto-renacentista, el ave y el cortinaje replegado (uno de los dos casos en esta muestra), que la distinguen de otras

<sup>23</sup>Las medidas están registradas en una postal, en la que se indicó que se trata de una pintura de la escuela sevillana del siglo XVII. En la publicación *El Museo de Arte Colonial de Bogotá*, con texto de Francisco Gil Tovar (director del Museo), Bogotá, 1975, p.60 y 61, se encuentra reproducida la misma imagen, sólo que con una ficha un tanto distinta, que dice: "Óleo y brocateado sobre tela. 162 x 97 cms. [...] Comienzos del siglo XVII".

configuraciones coetáneas. Las cortinas descorridas que flanquean toda la composición -en opinión de Sigaut- es la codificación plástica de los velos que cubrían a las imágenes sagradas de culto, a cuyo simbolismo ya me referí ampliamente en el capítulo I, inciso 2.1. El marco de la puerta del cielo es una mezcla típica de elementos provenientes del renacimiento italiano, tales son el arco de medio punto, los medallones rehundidos y esa especie de modillones con palmetas, dispuestos en armónica combinación con las fajas o lacerías de tipo mudéjar que acentuadamente delimitan el mensaje iconográfico de la Rosa sin espinas y la doble naturaleza de Jesús.

La composición se ajustó al original en su escasa anchura y sobre el fondo dorado liso se dio cabida a la erguida y fina figura de la Virgen, un cuello como torre de marfil sostiene la cabeza de la llena de gracia que con una expresión muy dulce y orgullosa se muestra ante sus devotos cual elegida de la divinidad. Su túnica blanca recamada de bordado en oro cae de modo menos rígido y a la altura del pecho lleva el encaje con perlas similar al original, detalle que no lo hay en ninguna otra de las copias aquí analizadas. El interior de su manto confeccionado con doble raya es de los más cercanos al sagrado original, como en la copia del Pozo Santo y después reproducido a principios del siglo XVII de la Asunción (Sevilla).

Una de sus notas particulares es el tamaño del Niño, no tan alto como en la mayoría, en cuanto a la postura corporal -menos rígida- es similar a la del Pozo, luce cabello rizado muy corto, parece sostener no el jilguero dorado, sino un ave muy blanca, como en los



ejemplos novohispanos de Pátzcuaro, Lerma y las Monjas, que he interpretado en su vertiente representativa del Espíritu Santo, quien por su virtud -en afirmación de san Ildefonso- engendró al Hijo de Dios. Revela así, su participación en el Misterio de la Encarnación del Verbo. De acuerdo a la imagen sevillana, la parte superior cierra con la presencia de tres figuras angelicales, el de medio cuerpo sobre una nube con la misión de sostener la filacteria de la leyenda AVE MARIA GRA, mientras que los otros dos de cabello largo, la coronan. Los halos del Niño y de los ángeles son similares a los que se observan de los ángeles coronantes del original. El de la Virgen es muy parecido a la copia del Hospital del Pozo Santo.

Ficha 6

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: Pedro de Campaña, mediados del siglo XVI.

Técnica y medidas: o/t.

Ubicación: Iglesia de Santiago, Écija (Provincia de Sevilla).

Observaciones: El óleo forma parte de un ciclo pictórico hecho por Pedro de Campaña y su taller, se encuentra en el retablo del Cristo de la Expiración (capilla colateral izquierda).<sup>24</sup> En opinión de Angulo, esta pintura debe ser de un discípulo.<sup>25</sup> También es obra más libre respecto del original sevillano. El espacio en el que se distribuyen las figuras es más ancho y profundo, hay un buen manejo de la perspectiva mediante la que el pintor creó una atmósfera para colocar en el plano más importante a la Virgen, seguida de los ángeles en franco movimiento cuyas cintas atenúan el fondo dorado

<sup>24</sup> Valdivieso, *Guía...*, p.405-406, fig. 408.

<sup>25</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XII, Madrid, Plus-Ultra, 1955, p.209.

fitomorfo, para cerrar en círculo mediante la colocación escalonada y armónica de las figuras angelicales que coronan. Es como si Campaña hubiera abstraído – magistralmente- el típico arco de medio punto que enmarca a la Virgen de la Antigua y que se reprodujo en casi todas sus copias.

La tradición hispanoflamenca de la obra se revela en la curvatura del cuerpo femenino así como en los listones de los ropajes angélicos. El foco visual se centró en la sección superior dominada por la línea curva. Una nota peculiar es ese par de ángeles que flanquean a la Virgen, portadores de ramilletes, fórmula que con sus adecuaciones en otra época tuvo su reproducción en la Nueva España, en las versiones de Juan Correa y la correspondiente a la iglesia de las Monjas (Morelia).



La forma de la caída del manto, en ángulo y un par de roleos a su derecha y un roleo a la izquierda, recuerda en cierto modo al ejemplo del Museo de Arte Colonial de Bogotá y se encuentra en copias posteriores como la atribuida al círculo de Villegas Marmolejo y la de la Catedral de Puebla. El brocado de la vestimenta de la Virgen lleva en su diseño al ave fénix.



## Ficha 7

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con donantes.*<sup>26</sup>



Autor y fecha: anónimo español, 1550-1560, restaurada entre 1857-1862.

Técnica y medidas: o/t, medidas 2.84 x 1.62 m.

Ubicación: Capilla de Nuestra señora de la Antigua, Catedral de la ciudad de Santo Domingo (República Dominicana).<sup>27</sup>

Observaciones: Acerca de la ubicación, cronología e historia de esta obra pictórica no se tiene una información fidedigna. La presencia de elementos relativos a la moda

---

<sup>26</sup>Es la que desde el siglo XIX fue reconocida como un regalo de los reyes católicos en el siglo XVI, a su vez los retratos han sido identificados con ellos.

<sup>27</sup>Las medidas están tomadas de Rodríguez Demorizi, *op. cit.*, p.89, nota 14, *apud.*, Erwin Palm, quien asentó al pie de una fotografía: 'Hacia 1520. Tabla, de fondo dorado; ms. 1.62 x 2.84. Sevilla.' Esta tabla, después de haber sido restaurada en España y devuelta a Santo Domingo en el siglo XIX, fue alojada en la capilla que antes tenía y actualmente ocupa en la Catedral.

femenina y masculina de los retratados<sup>28</sup> me han permitido mover el arco cronológico en el que debió ser pintada, quizá inmediatamente después de trasladada a la isla y colocada en la capilla destinada a Nuestra Señora de la Antigua en la catedral.

Por otra parte, existen una serie de referencias históricas que en un primer momento me permitieron respaldar la cronología, 1520-1523, propuesta por Palm y Angulo. Sin embargo, los sucesos que en seguida cito no se relacionan con esta pintura. No obstante hago una relación de esos datos para subrayar el traslado de la devoción en el primer tercio del siglo XVI a la Isla de Santo Domingo. Otros datos fehacientes arrojan luz sobre la existencia de un altar y capilla en la sede diocesana insular, en los siglos XVI y XVII.

Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y natural de las Indias*, dio cuenta de una embarcación que se había perdido entre las Islas Vírgenes. Una de las dos naves que se dirigían de España a Santo Domingo, sufrió un percance del cual se salvaron Francisco Vara, la tripulación y una pintura. Sobre dicha tabla, el cronista describió literalmente: “e una ymagen grande de Nuestra Señora del Antigua, que está agora en la iglesia mayor desta cibdad en el altar que está junto al Sagrario la cual es contrahecha por la ymagen del Antigua de la iglesia mayor de Sevilla.”<sup>29</sup> Fernández de Oviedo pudo obtener estas noticias durante su breve estancia en la ciudad de Santo Domingo, puerto que tocó para proseguir uno de sus viajes de regreso a España en septiembre de 1523.<sup>30</sup> Las circunstancias del suceso debieron impactar de tal modo en la vida cotidiana y piadosa de los pobladores, navegantes y viajeros que el cronista citado escribió sobre el hecho. Además como buen cristiano, durante su estancia debió asistir a la misa celebrada en la Iglesia Mayor, en la época del obispo Alejandro Geraldini, donde pudo ver la imagen colocada en un altar dentro de la iglesia de tapia y

---

<sup>28</sup> Agradezco a la Dra. Sigaut sus observaciones en este tema.

<sup>29</sup> Rodríguez Demorizi, *España...*, p.90, nota15, (Fernández de] Oviedo, Madrid, 1855, vol.I, p.426) y p.36, el autor atribuyó esta pintura al flamenco Michel Sithium -retratista de los Reyes Católicos, entre 1481-1504- agregó el dato de que su obra copiosa pasó a la isla, ante lo que opinó que quizá de su autoría pudiera ser el óleo de La Antigua”.

<sup>30</sup> Edmundo O’Gorman, *Cuatro historiadores de Indias*, México, SEP, 1972, (SEP/Setentas, 51), p.74, salió del Darién el 3 de julio, pasó a Cuba y embarcó de Santo Domingo hacia España en compañía de su familia y del Almirante Diego Colón, el 16 de septiembre de 1523. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo-Universidad de Bogotá ‘Jorge Tadeo Lozano’, 1995, prólogo de Nicolás del Castillo Mathieu, p.XX-XXI.,



paja,<sup>31</sup> y de cuya distribución interior no hay más información. Aunque no encontré más datos, esta es la referencia histórica y plástica más remota sobre la presencia de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral Dominicana, reveladora de su veneración en una sede hispanoamericana, dirigida por el prelado Geraldini presente en la diócesis desde 1519.

Ignoro qué destino tuvo esta primera obra, aunque propongo como hipótesis que debido al mecenazgo de un gobernador de la isla y su esposa llegó esta otra copia de tan importante devoción andaluza. Los comitentes quizá hayan sido responsables de la fundación de un altar y capilla en la nueva Catedral; dada la década planteada de 1550-1560, hay un registro de cuatro gobernadores: Alonso de Maldonado, Hernando de Hoyos, Juan López de Cepeda y Juan de Echagoyan (1560-1562),<sup>32</sup> este último apellido de renombre en la isla.

Un par de noticias más tardías del culto a esa advocación en la catedral insular, fueron proporcionadas por el cronista González Dávila, en 1649, quien afirmó que con la mayor hay diez capillas en la iglesia catedral, entre ellas la de la Virgen de la Antigua.<sup>33</sup> La otra información proviene del jesuita Solís (ver capítulo I) quien adjudicó a Cristóbal Colón la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral dominicana, y en seguida indicó sin más precisión: “y es la primera al lado derecho del Altar Mayor”.<sup>34</sup>

Sin duda las dos figuras orantes están más asociadas a devotos particulares que a monarcas. En este sentido comparto ampliamente la opinión tanto de Palm como de Angulo respecto del origen y presencia de la imagen en santo Domingo, en el sentido de que la “tradición que identifica los donadores con los Reyes católicos no está

---

<sup>31</sup> Erwin Palm, *Los monumentos arquitectónicos de la Española*, Barcelona, Seix Barral Hnos., 1955, t.II, p.28-31. Sobre la historia constructiva de la catedral, ver Batle, *op. cit.*, p.49 a 64. González Dávila, *op. cit.*, p.259, antes de ordenarse sacerdote Alejandro Geraldino fue un leal servidor de los Reyes católicos, después maestro de sus hijas y su capellán mayor; quien lo presentó para el obispado fue el emperador Carlos V. Ver también el prólogo del Marqués de Lozoya al libro de Rodríguez Demorizi, *España...*, p.5.

<sup>32</sup> Página Web, *Dominican Republic*. Posibilidad sugerente planteada por Sigaut, es la posibilidad de que los retratos correspondan al gobernador y su consorte.

<sup>33</sup> Emilio Rodríguez Demorizi (Colección y notas), *Relaciones Históricas de Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1942, vol.1, p.173. González Dávila, *op. cit.*, p.258, las capillas estaban dedicadas a Cristo (dotada por los caballeros Bastidas), el Bautisterio a san José (dotado por el chantre don Luis de Medrano), la del Sagrario (fundada por los caballeros Bazanes), Altar de Alma, San Miguel, San Cosme y San Damián, Nuestra Señora de la Antigua, Santiago, Nuestra Señora de la Candelaria (fundación de negros), San Juan Bautista (de negros criollos) y Santa María Magdalena.

<sup>34</sup> Solís, *op. cit.*, f.267, lo de 1521, f.251-255.

corroborada por la iconografía.”<sup>35</sup> Angulo observó: “La Virgen de la Antigua, de la catedral de Santo Domingo, nos dice, en cambio, cómo hacían acto de presencia,



desde fecha muy temprana, los artistas sevillanos. Su estilo y los donadores permiten considerarla todavía de fines del primer cuarto de siglo, por lo que tal vez será la copia más antigua conservada de las muchas que se enviaron a América de la famosa pintura mural del siglo XVI de la catedral de Sevilla, tan venerada por cuantos marchaban a Indias.”<sup>36</sup> (Ver capítulo I) Por su parte el marqués de Lozoya, en el prólogo al libro de Rodríguez, también se refirió a una de las tres obras más importantes del siglo XVI (en la Isla), de ella señaló: “la magnífica copia, con donantes, de la Virgen de la Antigua en una capilla de la misma Catedral, y que es probablemente según Angulo Íñiguez, la más vieja de las muchas que en Indias evocaron la gran devoción sevillana.”<sup>37</sup>

En una muy usada *Guía de la ciudad de Santo Domingo* se registró una noticia sobre la capilla de la Antigua que afirma que ésta es la tabla del percance. En dicha Guía donde se hace un recorrido por la catedral, que inicia en la nave norte, se lee que hay una imagen

de un naufragio ocurrido en 1523 en las Islas Vírgenes (Antillas menores) donado a la incipiente catedral de Santo Domingo por los náufragos, hay documento acreditativo de que esta tabla coloreada fue, en 1529, el primer retablo provisional de un altar movable entre el que se celebraban actos de culto en la cabecera de nuestra ya conocida nave sur.[...] El valor artístico de esta efigie se cifra en dos cosas: en ser producto de la escuela pictórica sevillana en

<sup>35</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.89, nota 14, *apud.* Palm y Angulo (El gótico, p.42-43 y Arte colonial, p.22).

<sup>36</sup>Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores, 1945, t.II, p.350, ver fig. 325. Rodríguez Demorizi, *España...*, p.88.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p.9.

los comienzos del siglo XVI y en ser la pintura religiosa más antigua y de mayor tamaño que en el orbe americano se conserva.<sup>38</sup>

A la luz de los datos históricos y plásticos de la pintura correspondiente a esta ficha, disiento de la intuición de Rodríguez Demorizi, acerca de que el autor fue Michel Sittow retratista de Fernando e Isabel, formulación que respaldó la opinión tradicional de que los donantes, son los Reyes católicos, quienes regalaron a la Isla la pintura a través de Cristóbal Colón.<sup>39</sup> Quizá ésta haya sido otra que posteriormente fue repintada (ver ficha 34).

El autor citado recopiló una serie de noticias en su empeño por fundamentar la antigüedad y relevancia artística de la tabla donada por Fernando e Isabel, pero presentó en algún momento una mezcla tal de datos que provocan confusión para discernir a cuál de las dos tablas se refería, si a la repintada del retablo del siglo XVIII que sí incluye a Fernando e Isabel o a ésta del siglo XVI restaurada en España en el siglo XIX y posteriormente en el siglo XX. Por ejemplo, opinó que la advocación a la que se refirió Juan Benito Artiaga, vecino de Santo Domingo, fue la de Nuestra Señora de la Antigua. Cuando este residente observó los destrozos hechos en la Catedral por los piratas comandados por Francis Drake, dijo que vio ‘un docel y una ymagen de Nuestra Señora, una de las buenas cosas de su echura que a las Yndias a pasado.’<sup>40</sup> Dada la connotación religiosa de la copia de un original tan prestigiado y su relevancia devocional en la diócesis, bien se puede inferir se haya referido a la Virgen de la Antigua (y no precisamente porque Fernando e Isabel estuvieran con ella). La noticia

---

<sup>38</sup> *Guía de la ciudad de Santo Domingo*, sin pie de imprenta, p.32-33, Biblioteca Nacional República Dominicana.

<sup>39</sup> Rodríguez Demorizi, *España...*, p.86 y 90. La nota al pie de fotografía, dice: “N.S. de La Antigua, c. 1500”. Los argumentos en contra de la identificación con los monarcas citados se respaldan también en la observación de los retratos de estos monarcas. Para empezar en la pintura dominicana no hay señal de atributos de la realeza; la barba y el labio inferior grueso no forma parte de la fisonomía del rey Fernando; la configuración del rostro de Isabel parece tener algún eco de los rasgos del retrato hecho por Juan de Flandes (ca. 1500, El Prado, Madrid), ver Navascués, *op. cit.*, p.11, del prólogo. Peggy Liss, “Isabel I de Castilla. Reina de España”, en Navascués, *op. cit.*, p.15, ver lámina en p.24. Pintores de los Católicos fueron Juan de Flandes y Michel Sittow, ambos formados en los Países Bajos, ver Elisa Bermejo, “Pintura de la época de Isabel la Católica”, en Navascués, *op. cit.*, p.86. Por otra parte, al comparar con el retrato de Isabel de Felipe Vigarny de la Capilla Real de Granada, algo pudiera pertenecer al tratamiento de las cejas finas, las ojeras abultadas, la boca con el labio inferior carnoso, un poco de papada, el detalle del velo transparente sobrepuesto a los hombros y que cierra sobre el pecho mediante un pendiente de oro; ver Estatuas orantes de los católicos (1520-1522), Liss, *op. cit.*, p.20. En todo caso guarda más familiaridad a la obra de Juan de Flandes que a la de Michel Sittow.

<sup>40</sup> Rodríguez Demorizi, *España...*, p.87.

proporciona indicios del manejo adecuado y honroso a una imagen de culto. Por otra parte cabe tener presente que la mayoría de las obras del siglo XVI que pasaron a las Islas, procedieron de España y aunque las devociones isleñas aún no están estudiadas, tampoco habría que descartar a la Virgen de la Candelaria elogiada por González



Dávila, de quien señaló la gran devoción que le tenían los negros.

Hay aspectos plásticos respecto de los retratados, más los relativos a la historia devocional que orientan a plantear que se trata de un par de donantes particulares, cuya inserción es expresiva del importante culto a Nuestra Señora de la Antigua en los primeros

años de la colonización hispanoamericana, al mismo tiempo que al establecimiento formal, ya para esa época, de la devoción al Santísimo Rosario (éste portado por los donantes). Cabe recordar que a los Reyes católicos se les ha reconocido como los fundadores de la cofradía del santísimo Rosario en Granada, constituyéndose así las devociones de la Antigua y el Rosario en otro de los corolarios triunfales y memorativos de su desempeño monárquico.

En 1857 el presidente Santana, a cargo del gobierno de la República Dominicana, donó el óleo a Isabel II, Reina de España, fue restaurado en Madrid y la reina lo devolvió en 1862 “en tiempos de la Anexión a la antigua Metrópoli”.<sup>41</sup> En ese momento político fue cuando debió generarse con esta tabla de mayor antigüedad, la idea de que fue regalo de los Reyes católicos a Colón. A partir de este acontecimiento y ya en el siglo XX, Rodríguez acopió información orientada a respaldar la presencia de los Reyes Católicos, y comentó: “Por ser donativo de los Reyes Católicos al Descubridor y a su vez de Colón a la Isla, por su antigüedad, por su valor intrínseco y hasta por sus vicisitudes el óleo de La Antigua es la obra de arte de mayor valor

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.89. Sendas cartelas, a los lados de la imagen, describen estos datos.

histórico del Continente.”<sup>42</sup> Sin forzar una presencia plástica de la realeza, así como sus connotaciones políticas simbólicas del siglo XIX, esta tabla al óleo de Nuestra Señora de la Antigua es por su configuración plástica una de las de mayor antigüedad que se conservan en América Latina.

Es posible que la hechura de las cartelas, marcos y otros adornos estén relacionados con las noticias también aportadas por Rodríguez, quien señaló que a instancia de Monseñor Nouel, la capilla de la Antigua fue decorada a finales del primer cuarto del siglo XX, ya que el pintor español Enrique Tarazona a quien se encargó la obra, murió en Santo Domingo en 1925.<sup>43</sup> Si una constante ha tenido esta antigua obra pictórica, ha sido la de atravesar el Atlántico. Su segundo viaje en el siglo XIX, lo realizó en 1892, para ser exhibida en la Exposición Histórico Americana que se organizó en Madrid con motivo del cuarto Centenario del Descubrimiento.<sup>44</sup>



Un apartado singular de la composición de esta pintura, la constituye el tipo de marco arquitectónico con nichos de medio punto, en los que se encuentran representados seis santos. Cabe aclarar que estos no aparecen en la fotografía publicada por Rodríguez Demorizi. Los santos no tienen el mismo despliegue protagónico como lo hay en otras configuraciones de esta advocación, pero representan una tendencia iconográfica que puso de relieve su presencia con la finalidad de exaltar alguna creencia o virtudes en torno a la Virgen, santoral que flanquea a la mediadora mayor. Así, la

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.86, de la importancia de esta pintura se han vertido comentarios de diversa índole, los de carácter histórico fueron ponderados en 1908 por Pedro Henríquez Ureña y en 1933 por Alemar, quienes se refirieron a ella como la más prestigiosa de las que atesora la Catedral, ver, *Ibid.*, p.45, 88 y 95, aclaró el autor citado “aunque no se conoce al autor”.

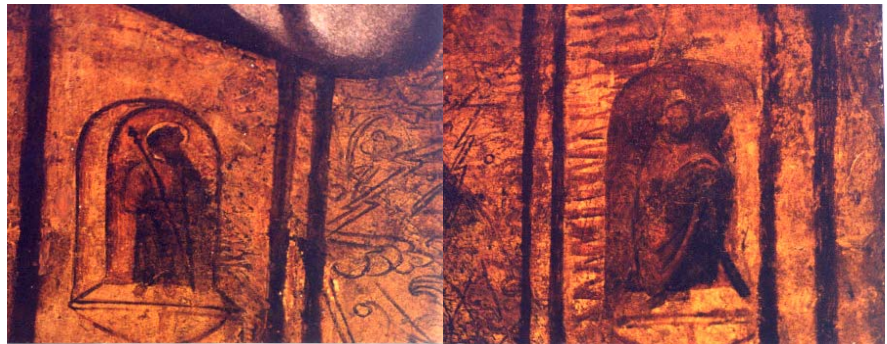
<sup>43</sup> *Ibid.*, p.90, Tarazona también realizó las pinturas de Colón, los Reyes Católicos y las armas reales. Otro momento conmemorativo en la historia de esta capilla en el último tercio del siglo XX, fue recabado en una inscripción en bronce, que dice: “El 11 de octubre del 1984 esta capilla de la Virgen de la Antigua fue reabierta por S.S. Juan Pablo II acompañado por el arzobispo metropolitano de Santo Domingo, Monseñor Nicolás de Jesús López Rodríguez en la conferencia del episcopado dominicano. Fue la segunda visita del romano pontífice a esta catedral primada de América.”

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.89, fue enviada por monseñor Meriño, se reportó que durante la travesía se deterioró mucho. El mal estado al que llegó al siglo XX se coteja con la fotografía publicada por Rodríguez Demorizi, que no estaba como actualmente se ve, es posible que haya sido restaurada también cuando esta capilla fue objeto de restauración como parte del Proyecto Camargo, que concluyó en 1988, Batlle, *op. cit.*, p.295, donde también se enlistó aparte “La tabla de la Virgen de la Antigua”, aunque sin proporcionar información.

composición central está encuadrada mediante el resalto de una suerte de jambas con nichos y ménsulas, dispuestos a la manera de las ricas capas bordadas de los obispos representados en la pintura gótica y del primer renacimiento en España. De estos modelos españoles elegí un par de casos, el primero, porque entre los santos representados se encuentra san Andrés con la cruz *decussata*, se trata de una pintura valenciana, *Santo Domingo de Silos* (1477, Museo del Prado), de Bartolomé Bermejo,<sup>45</sup> (ver la presencia del apóstol en configuraciones marianas, capítulo V, inciso 6.2). El segundo ejemplo, cuyo diseño de tipo renacentista está más cercano a la pintura de la Antigua que me ocupa, es el retrato del Cardenal Cisneros, de Juan de Borgoña<sup>46</sup> (1509-1511, Sede Capitular de la Catedral de Toledo). Aspectos formales e iconográficos que se suman a los otros elementos históricos y plásticos ya ponderados sobre esta interesante configuración.

Pero ¿quiénes son los santos varones esbozados en los nichos de la pintura de

la isla? Al parecer algunos son apóstoles y un par de franciscanos. A la derecha de la Virgen, el primero parece ser Santiago el Mayor; en



el lado opuesto, al centro san Andrés. Me parece interesante vincular esa presencia con una noticia acerca de las devociones de los Católicos y su colección de arte flamenco, entre los bienes de Isabel se mencionó específicamente un tapiz monumental, de 10 metros de largo en el que, “la Virgen con el Niño [están] acompañados por los santos de España”.<sup>47</sup> Desafortunadamente no se dice cuántos y quiénes son, pero sin duda uno

<sup>45</sup>Pintor activo entre 1470-1481, en *Reyes y Mecenas, op. cit.*, p.153 y 152 (Ximo Company). Ver capítulo I, los incisos de la Virgen del Rosario y san Andrés.

<sup>46</sup>Navascués, *op. cit.*, p.38, a la muerte de fray Hernando de Talavera, Cisneros lo sustituyó en 1499 en el arzobispado de Granada, Ezquerro, p.104.

<sup>47</sup>Ezquerro, *op. cit.*, p.219, el tapiz además de adorno fue un medio difusor de temas religiosos, moralizantes, mitológicos, en fin culturales y de otros usos prácticos. San Juan Evangelista está citado por la reina Isabel, en su testamento, como “su abogado especial” en espera del juicio de su ánima, santo a quien Dios reveló altos misterios.



de ellos, Santiago campeón de la reconquista; tampoco se detalló más acerca de la localización del tapiz. Se trata de una pintura de regulares cualidades artísticas. Las



figuras humanas y angelicales se recortan del fondo sobredorado tapizado de una suerte de follajes, flores y frutos que acusan una influencia decorativa renacentista, a la usanza de la pintura andaluza de la escuela de Alejo Fernández y otros coetáneos. Tanto en la composición como en la configuración de la Virgen hay cierta lejanía respecto del

modelo original sevillano, no obstante a través del modo abreviado, la Virgen muestra con orgullo el símbolo de su pureza. El Hijo solemne, indica con el signo de la bendición, su doble naturaleza, en tanto sostiene un ave de colores, sutilmente tocada por la abogada y Madre de misericordia, este sesgo conduce a interpretar que el ave de esta configuración implica un doble simbolismo, el de su humanidad y Pasión, y el otro, en relación con el alma sujeta del pecador, que será liberada por el redentor con ayuda de la corredentora. Mensaje acentuado en esta configuración plástica mediante la presencia de un instrumento de oración, de cuentas negras entre las manos de los donantes, contadores que revelan la extendida práctica del rezo reiterado, al avemaría, que honra y rememora el momento exacto de la Encarnación del Hijo de Dios,<sup>48</sup> y que también implica la fórmula mediante la cual se rogaba por los pecadores vivos y muertos.



En esta pintura se subrayó la fusión de dos creencias: la Encarnación y la obra de redención, devociones preferidas y respaldadas por los monarcas católicos desde finales del siglo XV y en el siglo XVI, la Antigua y el Rosario, mucho antes del gran respaldo otorgado por la monarquía española y la Iglesia a raíz de la victoria de Lepanto en 1571. Cabe recordar también que se aloja esta pintura en la primera y única catedral dedicada al Misterio de la Encarnación.

<sup>48</sup> Fermín Labarga García, "La devoción del rosario: datos para la historia", *Archivo Dominicano*, t.XXIV, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 2003, p.230-231.



La túnica del Niño es azul recubierta de estrellas y ribetes dorados en franca correspondencia a su origen divino; Ella es coronada por dos ángeles, cual soberana celestial y vestida con los colores consagrados por Alejo Fernández, para esta advocación, manto y túnica blancos con acabados y decoraciones en oro, en tanto el revés es rojo. La vestimenta de los donantes a la luz de la moda femenina y masculina en España en la década de 1550 a 1560 permite plantear otra cronología para esta pintura. Baste observar y confrontar el tipo de tocado y el cuello, específicamente la toca con papos, respecto del retrato de corte en la época de Felipe II, Bernis puntualizó que los “peinados, tocados y cuellos serán, pues, los elementos más significativos en la tarea de fechar un retrato de Corte.”<sup>49</sup> Algunos ejemplos ilustran para el caso de esta pintura en República Dominicana: respecto de la donante, a la manera de la estatua yacente de la condesa de Revilla (c.1550) que viste una toca con papos y con cabos que convergen sobre el pecho y el joyel pendiente; del mismo modo en los retratos de María de Austria (1551) hecho por Antonio Moro, en éste la toca con cabos es transparente (como en el caso que me ocupa), y el de Ana Sarmiento de Ulloa (ca.1550-1560); los retratos de María de Portugal (1550-1552) y Catalina de Austria (1552) quienes visten toca con papos; también observados en el retrato de Juana de Portugal (1557), aunque las orejas están descubiertas. Respecto del hombre, entre 1553-1554, el uso de gorguera con lechuguilla que para ese momento aún no roza las orejas.

En el caso de la dama, el prototipo se asimila a la representación femenina con una serie de rasgos plásticos italianizantes, tal es el su familiaridad con la Virgen de los Navegantes de Alejo Fernández en donde se denota la caída de la tela sobre los hombros y el pecho de la Virgen como se ve en el vestido de la mujer donante de la Catedral de Santo Domingo. Sigaut observó que los rasgos provenientes de Italia en la pintura dominicana, son de ascendencia leonardesca, a través del pincel de los Fernandos, de apellido Yañez y Llanos.

---

<sup>49</sup> Carmen Bernis, “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 65-111, especialmente p.87-90 y 68-69.



## Ficha 8

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*

(Sin imagen)

Autor y fecha: Anónimo, siglo XVI.

Técnica y medidas: o/t [¿?] 1.5 x .80 m.

Ubicación: Parroquia de Chiriví o Nuevo Colón (Boyacá).<sup>50</sup>

Observaciones: Esta imagen ha sido la más célebre entre las representaciones de tal advocación en Colombia. Su fama está vinculada a los dones taumatúrgicos que dieron pie a la construcción de un santuario para rendirle culto. Se la festeja con romería, el tercer domingo de enero. Por cierto, muy próxima a la festividad de san Ildefonso de Toledo. Vargas Ugarte consignó que “la devoción a esta imagen data de antiguo y su santuario es muy visitado. Los peregrinos le traen cera y otros presentes y es grande la confianza con que la invocan por haber experimentado muchas veces su protección.”<sup>51</sup>

La población de Nuevo Colón, vecina de Tunja, está emplazada “en una ladera hacia la banda norte del río Turmequé”, en el siglo XVI fue de los pueblos de encomienda del fundador, Gonzalo Suárez de Rendón. Debido a esta relación a él se atribuye la llegada de la copia mariana sevillana a esa población indígena.<sup>52</sup> Al morir éste la encomienda pasó a su mujer Mencía de Figueroa quien en 1584 obtuvo del cabildo de Tunja el permiso solicitado para ocupar sólo el terreno aledaño a los aposentos de la encomienda. Respecto de la custodia de la imagen sagrada reclamada por los indígenas del lugar, Felipe II falló a favor de éstos.<sup>53</sup>

Fue una doctrina inicialmente a cargo de la Orden de Predicadores, cuyos religiosos estuvieron presentes entre 1555-1558, después asignada a los franciscanos y

---

<sup>50</sup> Reyes, *op. cit.*, p.89-94. Nuevo Colón se encuentra cerca de Tunja rumbo a Bogotá por Venta Quemada. Reyes detalló que se encuentra a 32 km. al oriente de Tunja, a una altura de 2450 m. El cambio de nombre se debió al Consejo Municipal, acuerdo al que llegaron en 1860, pero que no fue acatado hasta una disposición emitida en 1915.

<sup>51</sup> Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.421 y 422. Reyes, *op. cit.*, p.94, su devoción en el siglo XX se debe a la promotoría del párroco José Alberto Bohórquez, y ha sido tal su desempeño a favor de ella que en 1976 “cerró una cárcel y en su lugar fundó el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, y ha multiplicado réplicas del lienzo original, con la contratación del afamado pintor Pablo Ávila.”

<sup>52</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.625.

<sup>53</sup> Reyes, *op. cit.*, p.92-93. Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.421, señaló que aún se conserva la casa del encomendero.

secularizada a finales del siglo XVI.<sup>54</sup> De modo que el establecimiento y respaldo de la devoción a Nuestra Señora de la Antigua se debió a ellos en los distintos momentos de su administración espiritual, además teniendo en consideración la historia de la difusión de esa imagen en el territorio neogranadino.

La pintura está integrada a un retablo localizado “en lugar preferente de la iglesia” parroquial. Vargas Ugarte señaló que “reproduce los rasgos de la imagen sevillana” y se trata de una pintura antigua dada la pátina que la recubre, sobre su calidad plástica dijo es “pintura de buena mano”. También se ha afirmado que por sus características, es una pintura de escuela flamenca: “delatando por el estilo, colorido y demás detalles que su pintor era un verdadero maestro.”<sup>55</sup> También observó que de acuerdo a la información de un inventario de 1695, la pintura ya se hallaba en 1681, así se consignó: ‘Una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en un retablo, con su corona imperial de plata sobredorada y el Niño la suya del mismo modo’.<sup>56</sup>

A reserva de conocerla y ofrecer mi opinión respecto de su estilo y cualidades artísticas, cito la descripción que Reyes Manosalva hizo:

En el lienzo aparece un arco que descansa en sus dos cornisas y bases de tableros rectangulares y ovalados. A la espalda se dibuja un gran tablero con rombos y estrellas [también en la copia de Guadalajara]. La imagen es alta, esbelta; amplia túnica descende hasta cubrirle los pies. El manto de variados colores y pliegues lo recoge bajo el brazo. En la mano izquierda sostiene al Niño Jesús, mientras en la derecha lleva una gran rosa. La cabeza está cubierta por un rebozo [¿?] que cae sobre los hombros. Dentro de un círculo a manera de aureola, se lee ‘gratia plena’; un ángel que aparece entre nubes lleva una cinta que dice: ‘Ave María’. Dos ángeles de rodillas sostienen una corona sobre la cabeza de María. La Virgen tiene ojos grandes, negros y penetrantes.<sup>57</sup>

Es una de las contadas copias, de ese territorio, que contiene la salutación que refuerza didácticamente lo que se representó en la plástica.

---

<sup>54</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.584. Reyes, p.90, se asignaron dominicos para la catequesis. Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.421; Mantilla, *op. cit.*, t.I, p.361, la doctrina franciscana fue secularizada a finales del siglo XVI, por disposición del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero.

<sup>55</sup> Reyes, *op. cit.*, p.93.

<sup>56</sup> Vargas Ugarte, *op. cit.*, t.I, p.421.

<sup>57</sup> Reyes, *op. cit.*, p.93.

## Ficha 9

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, finales del s. XVI, repintada.<sup>58</sup>

Técnica y medidas: o/t.<sup>59</sup>

Ubicación: Cubo del edificio de la Mitra, Morelia.

Observaciones: Es posible que en origen esta imagen sea la que se mandó hacer en 1572 para la catedral de Pátzcuaro, vinculada al altar del Perdón y posteriormente a las

---

<sup>58</sup>Estrada, "El tesoro...", p.137, afirmó "que bien pudiera ser la pintura muy retocada que hoy en día está colocada en el cubo de la escalera de la Mitra". Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid*, p. 287, *cfr.*, p.98, quien dijo "una antigua, aunque al parecer muy retocada pintura sobre tabla". Serrano, *op. cit.*, p.91, n.28, se aclaró que esta es la misma que registró Manuel González Galván, *La Catedral de Morelia*, y la dató como del siglo XVIII dado el evidente repinte.

<sup>59</sup> En la base de datos de la Dirección de Sitios y Monumentos se registró una imagen en la iglesia de San Salvador (¿?) Morelia, anónimo, o/l, 1.47 x 2.77 m., con una nota importante que indica "proviene de la antigua catedral de Pátzcuaro y estuvo puesta en el altar mayor del Perdón". Tanto las medidas como el dato de su Ubicación corresponden a la que ahora está resguardada en la Mitra moreliana.

ánimas. Es uno de los ejemplos de mayor antigüedad en una sede catedralicia novohispana, y pintada en este territorio, pero no así la única advocación relacionada con el citado altar. Cabe precisar para este caso, que “se comisionó” su hechura, no se aclaró dónde, pero tampoco se precisó que fuera una “copia” enviada desde Sevilla.

Los repintes o renovación pictórica de esta tabla, incluidos varios de los elementos iconográficos la señalan como una obra distinta a la que debió ser en el siglo XVI, en consecuencia más tardía y acorde a las configuraciones barrocas del siglo XVIII.

De acuerdo a las investigaciones de Estrada de Gerlero y Mazín, en la relación de los bienes muebles que de la diócesis de Pátzcuaro pasaron a la sede moreliana se consignó que en 1572 se aprestó o “aderezó un retablo dorado y se comisionó la hechura de la imagen de Nuestra Señora de la Antigua y se doró; también se pintaron sus puertas”.<sup>60</sup> De modo tal que esta primitiva imagen aunque repintada probablemente sea la que ahora está en el cubo de la escalera de la Mitra moreliana, y es la que estuvo vinculada a las Ánimas del Purgatorio.<sup>61</sup> De acuerdo a Mazín, el culto posiblemente fue fomentado por el obispo andaluz, Morales y Molina, de quien refirió: “Impresionado a su llegada a Pátzcuaro por la cortedad del aderezo de la iglesia catedral, decidió adornarla con algunos objetos de su propia casa”.<sup>62</sup> Estrada y Mazín expusieron una opinión similar acerca del establecimiento de la devoción y la participación directa del obispo andaluz. Actitud que recuerda el munificente mecenazgo de otros prelados que en los dominios hispanos europeos dejaron honda huella. Antonio Ruiz de Morales y Molina ostentó el cargo de chantre en Michoacán; en 1556 ocupó la misma dignidad en el “cabildo de la misma ciudad de Córdoba en Andalucía”.<sup>63</sup>

A raíz del traslado de la sede diocesana a Valladolid, en 1580, la Virgen de la Antigua fue colocada en el altar del Perdón de la primitiva catedral, sitio muy posiblemente asociado a la concesión de indulgencias, ahí más tarde presidió el

---

<sup>60</sup>Estrada, “El tesoro...”, p.133, el retablo fue pintado dos años después. La diócesis fue creada mediante la bula de erección, en 1536, la designación recayó en Vasco de Quiroga, consagrado por Zumárraga dos años después y al año siguiente solicitó el traslado de Tzintzuntzan a Pátzcuaro (lugar este último confirmado por el papa en 1547), el cambio al valle de Guayangareo ocurrió en 1580, ver p.132-133 de la obra citada.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p.137. Mazín, *El Cabildo...*, p. 287, *cfr.*, p.97 y 98.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.97.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p.98.

patronazgo de la cofradía de las Ánimas. La aclaración parcial de estas suposiciones y su cronología parte de la descripción de Yssasi, de 1649: el altar del perdón “lucía la vieja imagen proveniente de Pátzcuaro de Nuestra Señora de la Antigua [...] Por unos años este altar funcionó como Altar de Ánimas del Purgatorio.”<sup>64</sup> Más adelante, la creación de un altar específico de ánimas partió de la iniciativa del prelado Enríquez de Toledo, orientado en acrecentar una dirección espiritual contrarreformista mediante la celebración de misas por el bienestar y salvación de las ánimas. Al respecto Mazín explicó que, en 1625, al inicio de su administración, el obispo “urgió al cabildo para que hubiese altar *especial* de ánimas y se hiciese procesión por los difuntos todos los lunes. *Los capitulares replicaron que contaba ya la iglesia con privilegio amplio y perpetuo de Roma, y se acordó realizar dicha procesión por fuera de la iglesia. Sin embargo, la erección del altar aún no tenía lugar.*”<sup>65</sup>

Otros detalles proporcionados por el autor citado dan cuenta de la probable relación entre la imagen de la Antigua y el mencionado altar, de ello expuso que un

“documento fechado en Roma en 1634, concedió por quince años al altar de nuestra Señora del Perdón de la catedral de Michoacán, ‘que todas las misas que se dijeren los lunes y viernes del año, y el día de los difuntos y los ochos siguientes en el dicho altar, se saque ánima de purgatorio’. En el último año de esta concesión, es decir en 1649, el canónigo Yssasi describió la catedral. Tras el coro, nos dice, había un altar de nuestra Señora de la Antigua ‘en que se sacaba ánima los lunes y los viernes’. Por lo tanto era éste, muy posiblemente el altar del Perdón.”<sup>66</sup>

No obstante que éste no fue el altar de ánimas definitivo, la imagen que presidía el del Perdón era Nuestra Señora de la Antigua, como en el caso también del siglo XVI de la catedral de Oaxaca, a diferencia de la que presidió el de la metropolitana de México.

Posteriormente, en 1732 fue creada la colecturía de Ánimas, según la siguiente información documental:

“Altar de Nuestra Señora de la Antigua del Perdón (sic). Mediante la donación de la casa de su morada fundó el prebendado Antonio Medrano Rivera y Avendaño una memoria de misas y una colecturía, ‘en la forma en que están

<sup>64</sup>Estrada, “El tesoro...”, p.137.

<sup>65</sup>Mazín, “La catedral...”, p.27.

<sup>66</sup>*Ibid.*, p.27-28 y 40, hacia 1647 aún no había altar definitivo; el obispo Ramírez de Prado delegó en el cabildo la gracia y facultad del papa Inocencio X, “para librar de las penas del purgatorio por modo de sufragio un ánima, según su intención, diciendo misa de requiem en *cualquier altar* todos los lunes no impedidos, con oficio de nueve liciones, por 10 años”, por otra parte, el culto mariano en la catedral de Valladolid se debió a Ramírez de Prado.

fundadas las de México y Puebla, a espaldas del coro, en cuyo lugar he puesto un colateral grande muy lucido, todo a mi costa, más de una lámpara grande de plata, más 1,000 pesos para que arda el aceite al Santísimo Sacramento y a la Sra. de la Antigua'. Dejó asimismo labrado su sepulcro al pie de dicho altar."<sup>67</sup>

Cabe reiterar la importancia de haber señalado el precedente de las catedrales de México y Puebla, así como la trascendencia del culto a la imagen alojada en un suntuoso retablo, además encuentro relevante la denominación de "Señora de la Antigua del Perdón", inequívoca, se trata de una clara indicación de que así se la conocía y llamaba en esa época dado su nexo indisoluble con el Altar del Perdón, de donde le llegó su segundo nombre. Culto a cargo del clero secular como la mejor vía de mantener viva una devoción andaluza. De igual modo sucedió con la Virgen de la Merced o del Perdón, festejada en el día de las Nieves (Santa María la Mayor) vinculada a un altar de concesión de indulgencia en la catedral metropolitana de México.<sup>68</sup> Ambas provenientes del modelo iconográfico de dos de las más antiguas imágenes de la Virgen María procedentes de las primeras iglesias cristianas romanas dedicadas a la *Theótokos* ¿Fue ésta una medida tomada por el cabildo catedral ante la creciente fama de las advocaciones locales en la segunda mitad del siglo XVII? ¿Fue solamente la relevancia de una imagen tradicional europea, señalada por Roma y/o Sevilla con el fin de extender los beneficios de los tesoros de la iglesia? Sobre este punto ver el capítulo I de esta tesis.

La información comentada constituye una de las pruebas más añejas de que la imagen de Nuestra Señora de la Antigua tuvo un fuerte respaldo institucional, expresión de su asociación al culto de ánimas en el altar lógicamente llamado del Perdón, por extensión esa advocación sevillana también ha pasado a la historia hispanoamericana como la Virgen del Perdón, en función de su vínculo con las ánimas y su cofradía, a través del altar que está detrás del coro. De igual modo se localizan sendos ejemplares en las catedrales de Oaxaca y del Cuzco. La primera flanqueada de santos e identificada a la fecha mediante una cartela adjunta al retablo donde se aloja, con el nombre de Virgen del Perdón.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.17. Mazín, *El Cabildo...*, p.98, 287 y 282, n.40.

<sup>68</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "Altar del Perdón", en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986, p.495-514.

Cierto es que llama la atención que por las fechas documentadas, las copias de Puebla y Pátzcuaro antecedieron a la de la catedral de México ¿Qué sucedió en la sede arquidiocesana novohispana? Al ser sufragánea de la Sevilla, aunque fuera por un corto tiempo (1527/1530-1546),<sup>69</sup> sorprende que no hubiera habido una respuesta y un devoto promotor que extendiera su culto y los beneficios emanados de la concesión de gracias. De acuerdo al planteamiento en los capítulos antecedentes, desde los inicios de la colonización, la imagen de la Virgen de la Antigua pasó a Hispanoamérica a instancias de dos grandes personalidades: los eclesiásticos Matienzo y Fonseca, respaldados por las instituciones de gobierno creadas por los Reyes Católicos. Sin embargo, respecto del caso novohispano no hay referencias documentales tan tempranas que permitan corroborar si hubo una respuesta inmediata a la disposición del cabildo eclesiástico sevillano (1524) para que el arcediano y Pedro Pinelo se interesaran por difundir en el Nuevo Mundo la indulgencia de jubileo y otros beneficios concedidos a los cofrades de Nuestra Señora de la Antigua, que debieron ser acompañadas de copias pictóricas de la imagen. En otras regiones hispanoamericanas hay referencias y copias que anteceden y otros son contemporáneos a los ejemplos novohispanos documentados.

Hay así una serie de datos que no dejan de ser significativos para señalar que a diferencia de las pinturas pertenecientes a las arquidiócesis de Perú y México, la de Pátzcuaro fue la primera copia hecha en la Nueva España. Cabe preguntarse ¿Quién la pintó y de cuál modelo se sirvió? Llama la atención que hay ciertas similitudes con la obra de Pedro Ramírez de Contreras, hecha casi un siglo después y también repintada (ficha 19). Cabe señalar además la manera de sostener el angosto tallo con el índice y el pulgar que casi se tocan, en este caso son inusualmente dos rosas, por otra parte es muy claro que en ambas, el Niño no indica con claridad su doble naturaleza como en las otras copias, pues la impericia del pintor llevó a mostrar más bien la palma de su mano derecha como el de la Virgen de Rocamador, el Niño de la ya citada Virgen de la Rosa de un bordado del siglo XVI perteneciente al tesoro de la catedral de México,<sup>70</sup> así

---

<sup>69</sup> Toussaint, *La Catedral...*, p.5. Mazín, *Archivo...*, vol.I, p.14.

<sup>70</sup> Toussaint, *La Catedral...*, fig. 81.

como en un grabado español de 1778, en donde el Niño tampoco señala ya su doble naturaleza.<sup>71</sup>

Esta representación es todavía más libre respecto del original, diferente de las anteriormente catalogadas excepto la de Pedro Ramírez. Corresponde parcialmente a otro tipo de configuración, diferencia que más bien se puede deber a un repinte efectuado a mediados del siglo XVIII. Conserva la composición de figura monumental, acentuada por las facciones robustas de la Virgen y la confección del manto, como dije sostiene delicadamente un fino tallo con dos rosas y con su brazo izquierdo carga artificialmente a Jesús, éste sostiene una especie de pichón y muestra la palma abierta sobre las rosas, en actitud parecida a la pintura de Monterrey. Está implícito el señalamiento de san Ildefonso de Toledo acerca de una flor que se engendró en una virgen del linaje de David, sin corrupción, por virtud del Espíritu Santo.



Se mantuvo el típico fondo sobredorado, de diseños florales, los ángeles coronantes quienes ven de lleno al espectador, mientras el tercero con solemnidad mira a la Madre de Dios y quien sobre la corona y el halo despliega la salutación de la Encarnación del Verbo: *AVE MARÍA GRATIA PLENA*, de igual modo expresada en la copia de Lerma. Las secciones superior e inferior inusualmente presentan la peculiaridad compositiva de angelitos y querubines entre nubes, aspecto que denota un cambio formal y simbólico, si se compara con las copias hasta aquí revisadas. En este sentido cabe traer a la memoria el ejemplo de la iglesia de San Pablo Aznalcázar (Provincia de Sevilla) en cuya torre exenta hay un retablo de azulejos con la imagen de la Antigua (1764) rodeada de nubes y un par de querubines en la sección inferior, además de las tres figuras angélicas.<sup>72</sup> La fórmula celeste de la Reina de los cielos en

<sup>71</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.* p.39.

<sup>72</sup> Valdivieso, *Guía...*, p.258-259. Vargas, *Arte religioso...*, p.116, de similar tipología es una imagen procedente de Quito. El culto a la Virgen de la Antigua fue muy propagado en esa ciudad en donde se conserva uno de los ejemplares de finales del siglo XVI, posiblemente repintado en el siglo XVIII, pues la Virgen está rodeada de una serie de nubes y a manera de halo lleva una orla de querubines, entre otras peculiaridades su frente está marcada por una cruz griega, una estrella resalta en su manto y el Niño porta libro, como la copia de Alejo Fernández.



su advocación de la Antigua, está presente también en otra copia procedente de Morelia (ficha 30).



Ficha 10

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo español, siglo XVI.<sup>73</sup>

Técnica y medidas: o/t, 3 x 1.38 m.<sup>74</sup>

Ubicación: Sala del Cofre de la catedral de Puebla, actualmente denominada salón o sala de música (en el llamado claustro).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Merlo, *op.cit.*, p. 327.

<sup>74</sup> *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles*. Base de datos de la Dirección de Sitios y Monumentos, CONACULTA. *Catedral de Puebla*, está consignada con sus medidas, como un óleo sobre lienzo, del siglo XVII y que se encuentra en buen estado de conservación.

Observaciones: En la iglesia basilical sede de la primera catedral angelopolitana existió una capilla dedicada a la Virgen de la Antigua, esta referencia se sitúa en 1549.<sup>76</sup> El establecimiento de su devoción en esta temprana etapa no sólo es una clara repercusión de esta extendida devoción mariana en la península y en los territorios americanos a instancias del cabildo de Sevilla, tal como he planteado, sino además en este caso particular el respaldo de su devoción pudo deberse a uno de los canónigos que ocupó la dignidad de Chantre, durante la prelación del obispo franciscano Martín Sarmiento de Hojacastró. Cabe considerar también la extendida devoción a la Virgen de la Antigua entre los franciscanos por los milagros compartidos de esa advocación y fray Diego de Alcalá.

Por otra parte se afirmó también que la imagen actualmente conservada, motivo de esta ficha, “es la misma que trajo de Michoacán el Obispo Ruiz de Morales, en el siglo XVI.”<sup>77</sup> Conocido es el desempeño ejemplar de este obispo de origen cordobés, respecto a la implantación del culto a esta imagen en la diócesis de Pátzcuaro, pues durante su prelación se erigió un retablo en 1572 presidido por la Virgen de la Antigua, consolidándose así como el culto mariano más temprano en esa diócesis y cuya imagen estaba expuesta ya en 1574, ésta después pasó a la primitiva catedral de Valladolid a ocupar el altar del Perdón asociado a las ánimas del purgatorio.<sup>78</sup> A reserva de llevar a cabo una investigación más profunda sobre el ejemplar en Puebla, a través de los dos prelados citados se constata un impulso y respaldo a la advocación sevillana.

Acercas de la capilla que ocupó la Virgen de la Antigua en la nueva catedral poblana hay un par de opiniones. Para unos autores fue la sexta capilla del lado de la Epístola, para otros la séptima que ha tenido varios patronazgos. Las últimas investigaciones señalaron que primero se le asignó la séptima, que comunica con la Sacristía, acerca de lo que se afirmó “su lugar principal duró hasta 1675 en que se

---

<sup>75</sup> Merlo, *op. cit.*, p.326, la sala del cofre está orientada norte-sur.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.40, el autor precisó que en 1548 ya se mencionaba una capilla de Nuestra Señora (sin especificar advocación). Sobre Sarmiento de Hojacastró *cfr.* Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, crónica de la Puebla, México, Editorial Patria, 1945, p.50. Bravo Ugarte, *op. cit.*, p.47, el obispo fue confirmado por el papa en junio de 1548 y murió en Puebla en 1557.

<sup>77</sup> Merlo, *op. cit.*, p.228. Zerón, *op. cit.*, p.50. Bravo Ugarte, *op. cit.*, p.42 y 47, Antonio Ruiz de Morales y Molina se trasladó de Michoacán el 10 de diciembre de 1572 y murió el 17 de julio de 1576.

<sup>78</sup> Estrada de Gerlero, “El tesoro...”, p.137. Mazín, “Culto...”, p.314. Mazín Gómez, *El Cabildo...*, p. 287, *cfr.*, p.97 y 98; p.451, ocupó la prelación de 1568 a 1572.

decidió dedicar la capilla a la Inmaculada Concepción”, y luego ocupó la capilla de al lado,<sup>79</sup> de donde debió pasar al salón de música donde actualmente está (espacio así llamado porque ahí se reúne a los niños del coro de la catedral para llevar a cabo sus ensayos). Tamariz de Carmona afirmó en el siglo XVII que la primera capilla de la Epístola estaba dedicada a la Virgen de la Antigua, en tanto la segunda a san José.<sup>80</sup> En el siglo XIX se registró que la primera estaba ocupada por la Virgen de las Nieves y la segunda por la Virgen de la Antigua, acerca de la que precisó: “está en el estado que se dijo de la de Santiago, esperando que se le haga retablo. Sería de desear que se le hiciera, tanto porque está situada enfrente de la de San Pedro, como por estar inmediata al tabernáculo. En el lugar principal se colocó un lienzo de Nuestra Señora, a cuyo título está dedicada, y encima del altar está la custodia de plata que llaman torrecilla.”<sup>81</sup> Cabe recordar la estrecha relación que esta advocación tuvo en las ceremonias de la catedral de Sevilla y de México para mostrar el misterio de la Encarnación y Pascua de resurrección, entre otras.

Esta pintura tiene rasgos similares a otras copias elaboradas en Andalucía en el siglo XVI, aunque la mayoría de ellas tardías en relación a la fecha temprana de ésta (1549). Estas aclaraciones inclinan la balanza a su posible hechura en el último cuarto del siglo XVI. Para empezar el tipo de soporte en tabla, su altura y la configuración monumental de la Virgen. El



<sup>79</sup> Merlo, *op cit.*, p. 228, esa capilla llamada después de Nuestra Señora de las Nieves (1752) y Nuestra Señora de los Dolores (siglo XIX hasta la actualidad), también registraron que se la conoce, además de lo ya mencionado, como capilla de santa Rosa de Lima, de la Virgen de Ocotlán y san Juan María Vianey (cura de Ars), *cfr.* p.106. Sobre que ocupó la sexta capilla ver Zerón *op. cit.*, p.63, puntualizó: la séptima es de “Nuestra Señora de la Concepción de pintura”, esta especificación porque del lado del Evangelio había otra de la “Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora, de talla”. Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Editorial Porrúa, 1954, p.58-59, afirmó que estaba dedicada al Sagrado Corazón, pero que con anterioridad era la de la Virgen de la Antigua, en tanto que la del vestíbulo de la sacristía estaba dedicada a la Virgen de las Nieves y a san Juan Vianey.

<sup>80</sup> Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del Templo Real de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 1991 (Biblioteca Angelopolitana, VII), p.32.

<sup>81</sup> José Manzo, *La Catedral de Puebla*, Puebla, Talleres de Imprenta “El Escritorio” (publicada en “El Liceo Mexicano” el año de 1844), 1911, p.26-27; p.22, sobre la situación de la capilla de Santiago precisó: “por la ancianidad de su retablo se desembarazó el año de 1819, y se pintó al temple, interinamente, conservándose la estatua del santo en un repisón, el que espera se le haga retablo nuevo.”

brocado de la túnica parecido al de Monreal; las franjas sencillas del revés del manto igual que la del Pozo Santo (Sevilla); la presencia de los ángeles que la coronan (como en la de Monreal) y el tipo de halo de la Virgen similar a la de Pedro de Campaña y a la posterior del círculo de Pedro de Villegas, de estas mismas la caída mixta del manto, en ángulo y un par de roleos a su derecha y un roleo a la izquierda, rasgo también presente en la copia del Museo de Arte Colonial de Bogotá. Configuración derivada quizá de las copias y estampas que debió proveer el cabildo catedral de Sevilla para difundir su devoción.

El nimbo crucífero del Niño estrecha más la relación con la pintura de Monreal y la del Pozo; en tanto que otros detalles evidencian su similitud con la copia del círculo de Villegas, por el modo de recoger el manto debajo del brazo derecho de la Virgen, su mano izquierda en la que se acentúan dos de sus dedos y el discreto diseño del pie calzado. El marco arquitectónico está menos desarrollado respecto de la mayoría de las pinturas posteriores, pero ya denota el tipo de soporte preferido, un par de pilastras cajeadas y el sutil arranque de la curva del arco de medio punto, que dignifica a la Puerta del cielo. Los ángeles aún tienen un marcado estilo gótico, como en la de Badajoz no integró al ángel que sostiene la filacteria, modelo que se siguió en varias copias que llegaron y se hicieron en Hispanoamérica.



Singular es también el diseño de guías de follaje del manto, el fondo tapizado de diseños naturalistas, en contraste a los fondos geométricos o lisos. La decoración de la túnica del Niño, así como las cenefas doradas que bordean los vestidos de ambos, se encuentran con mayor elaboración en copias posteriores, tal es el ejemplo de colección particular, que aquí se inserta, que presume una serie de detalles derivados, no obstante lo muy repintada que está. Ésta, ha sido catalogada de escuela mexicana de finales del siglo XVII.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Agradezco al Lic. Ignacio Hernández García, la fotografía y las referencias.

Quizá la copia de la catedral de Puebla proceda de la segunda mitad del siglo XVI, de buena factura española. La representación está concentrada en mostrar la creencia de la Encarnación del Verbo, mediante los atributos y gestos de ambos, de modo particular la diagonal formada por la mirada del Niño, el señalamiento de su doble naturaleza y la rosa.



Ficha 11

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: círculo de Pedro de Villegas, ca. 1575.

Técnica y medidas: o/t.

Ubicación: Parroquia de Santa María, Écija (Sevilla).<sup>83</sup>

Observaciones: Se localiza en el presbiterio, entre “el espacio posterior al tabernáculo” y la sillería del coro, ubicación simbólica en relación a las alabanzas al Hijo

<sup>83</sup> Valdivieso, *Guía...*, p.397 y 398, fig.400; Valdivieso, *Historia...*, p.91. La fotografía está tomada de la página Web de Écija.

sacramentado y a la Madre del Divino Verbo. Dada la relevante presencia de dos ángeles músicos al pie de la virgen majestuosa, quizá fue patrona de cantores y músicos. Esta configuración tampoco incluyó al ángel de la filacteria como en varias de las copias del siglo XVI ya citadas (Badajoz, Puebla y Dominicana).

El tapiz sobredorado del fondo de diseño fitomorfo sobrecarga visualmente la composición, aunque tiene un sentido pasionario por la presencia de racimos de vid. No obstante apretadamente dispuestos en el primer plano los ángeles tocan sus instrumentos para alabar a los protagonistas de la Encarnación que miran fijamente al feligrés. Los gestos y los atributos se suman a esa mirada y postura frontal determinante de ambos que no se había planteado en los ejemplos anteriores –aquí citados- y que acaso por esta vía o por otras copias tuvo su expresión en algunas del siglo XVIII.



Debajo de la larga túnica apenas se asoma uno de los finos zapatos, como en la copia de Puebla. A semejanza de la pintura de Campaña, se reprodujo el plegamiento agudo del manto además del curvilíneo lateral en forma de roleos, fórmula también presente en la copia de Bogotá y la catedral de Puebla.



## Ficha 12

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con san Agustín y san Francisco*

(sin imagen).

Autor y fecha: Angelino Medoro, 1587 ¿?.

Técnica y medidas: t/m ¿?, 3 m.

Ubicación: Catedral de Tunja (Boyacá).

Observaciones: Después de una primera estancia en Sevilla, en 1587, Angelino Medoro viajó a la Nueva Granada, en donde se estableció en Tunja y Bogotá, hacia 1592 en Quito, luego en Lima y regresó a Sevilla.<sup>84</sup> Santiago Sebastián señaló del pintor manierista, que fue “formado en la escuela romana sabemos que llegó a España en 1585, trabajó en Sevilla, y en 1587 viajó por la Nueva Granada, estableciéndose en Tunja, y luego se trasladó a Bogotá, donde casó con Luisa Pimentel”.<sup>85</sup> Entre su vasta producción en la Nueva Granada, en Tunja hay tres obras que fueron encargo del capitán Antonio Ruiz Mancipe: la Oración en el huerto (1587), el Descendimiento y la Virgen de la Antigua, así como otras obras menores de pintura y dorado en la capilla que el capitán tenía fundada en la parroquia de ese entonces; una Anunciación (1588) en el convento de Santa Clara.<sup>86</sup> En Bogotá pintó una serie de obras para la iglesia conventual de los dominicos a solicitud del prior Francisco de Villacinda. Se ha registrado que lamentablemente todas se perdieron en el incendio del 8 de diciembre de 1761.<sup>87</sup> En la misma ciudad se encuentra una pintura, de colección particular, la excelente obra de la Coronación de la Virgen del Rosario.

---

<sup>84</sup>Ver catálogo de Chiquinquirá, ficha 1. Santiago Sebastián, “Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm.1, Madrid, 1986, p.105, en Bogotá contrajo matrimonio con Luisa Pimentel. Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, Bogotá, Ediciones Sol y Luna, 1968, p.148.

<sup>85</sup>Sebastián, “Nueva...”, p.105.

<sup>86</sup>Rueda y Gil Tovar, *op. cit.*, t.4, p.795-796. Giraldo, *op. cit.*, p. 39, dejó obra en Cali y en Buga retocó una imagen. Antonio Joaquín Martínez Zulaica, *Arte religioso boyacense de los siglos coloniales XVI-XVII-XVIII*, Tunja, Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, 1977, *op. cit.*, p.42 y 56. Gómez Hurtado y Francisco Gil Tovar, *Arte virreinal en Bogotá*, Bogotá, Villegas Editores, 1987, p.102, registraron que Medoro (c. 1565-c.1613) llegó con el arzobispo Bartolomé Lobo y Guerrero. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.408, de la misma opinión *apud.* en Zamora.

<sup>87</sup>Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, México, F.C.E., 1948 (Colección Tierra Firme, 36), p.38. Jorge Rueda y Francisco Gil Tovar, “Reflejos del siglo XVI”, en *Historia del Arte Colombiano*, Salvat, t.4, p.796. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.408, 432-433.

En la escritura de donación de la capilla hecha por don Antonio Ruiz Mancipe, se registró sobre la Virgen de la Antigua: 'Item. pagué a Angelino Romano pintor por la hechura de una imagen del puñal de Nuestra Señora de la Antigua, guarnecida de madera y dorada, que él hizo en esta ciudad de Tunja, ciento cincuenta pesos de oro de veinte quilates'<sup>88</sup> Esta advocación quizá esté relacionada con una cofradía sevillana llamada de la Antigua y siete dolores, la imagen era la patrona de esa corporación establecida en la época de Felipe II, pero que posteriormente se extinguió.<sup>89</sup>

A reserva de poder cotejar la pintura *in situ* transcribo la descripción de la pintura hecha por Rueda y Gil Tovar

El cuadro tan generosamente pagado tiene tres metros de altura y culmina en arco semicircular. Reproduce tal vez de memoria, la venerada imagen hecha por Alejo Fernández Alemán que figura en el retablo de Mosén [Maese] Rodrigo de la catedral de Sevilla y que sin duda habría visto el pintor romano durante su estancia allí. Obedece, pues, al tipo iconográfico de la Virgen en pie que sostiene en sus brazos al Niño y con la rosa mística en una mano, mientras es coronada por dos ángeles; tipo éste característico de finales del periodo gótico y de principios del renacentista en la zona del Rin y en el norte de Italia, que Fernández interpretara e introdujera en Andalucía un siglo antes de la pintura de Medoro. En lugar del donante arrodillado que figura en la obra original, Angelino pintó, seguramente por encargo, las imágenes de San Agustín y San Francisco flanqueantes, arrodilladas a la de la Virgen, y amplió notablemente las de los ángeles. La manera del pintor romano se percibe sobre todo aún después de la restauración del cuadro, hecha en 1971, en el rostro del Niño.<sup>90</sup>

Todo parece indicar que en cuanto a composición siguió una vertiente en la que sólo aparecen los ángeles coronantes, distinta al original sevillano, y que precisamente en Tunja tuvo su repercusión en al menos cinco copias más que conozco y que aquí comento, provenientes de las iglesias de Santo Domingo y Santa Clara, sin contar otras tres. Todas ellas expresión del arraigado culto a la Virgen de la Antigua entre los residentes, al amparo de su patronazgo respaldado por casi todas las comunidades clericales masculinas y femeninas.

---

<sup>88</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.38.

<sup>89</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.42. Solís, *op. cit.*, f.268, sobre este punto describió: "Conduce en la Procesión una devotísima Imagen de la Sagrada Virgen, también llamada de la Antigua; pero no Retrato de la nuestra, sino Estatua de talla, con las demostraciones de Dolorosa, y siete espadas que lleva sobre el pecho, señalando de sus 7 mayores penas en la acerba Pasión de su Divino Hijo".

<sup>90</sup> Rueda y Gil Tovar, *op.cit.*, t.IV., p.795-796.

### Ficha 13

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con los santos Santiago y Francisco, don Diego Hernández Hervallo y doña Polonia de Roa*



Autor y fecha: Angelino Medoro, 1587.

Técnica y medidas: t/m (cinco tablones verticales), 2.50 x 2 m.<sup>91</sup>

Ubicación: Iglesia de Santo Domingo, Tunja (Boyacá)

Observaciones: Se encuentra actualmente en la nave lateral derecha, colocada sobre un pilar que da frente a los lienzos de los mártires. Es un espléndido testimonio plástico de la gratitud a la patrona de los navegantes, a la protectora de la empresa de conquista y colonización, así como del mecenazgo de un matrimonio ejemplar residente en la ciudad señorial de Tunja, quienes fundaron capilla y entierro en la iglesia de Santo Domingo.

<sup>91</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.626.

Los comitentes y los datos de la fundación están en la tabla y en la leyenda escrita en el borde inferior: “Esta capilla y enterramiento es de Diego Hernández Hervallo y de Doña Polonia de Roa su mujer, hija de Cristóbal de Roa uno de los primeros descubridores y conquistadores de este reino, y de sus herederos. Está dotada. Acabose año de 1587”.<sup>92</sup> Además de los datos puntuales es ineludible tomar nota de los espléndidos retratos que dejó Medoro.

La construcción de la primera capilla dedicada a la Virgen de la Antigua en la iglesia de los dominicos, fue empezada en 1595. En la distribución inicial de dicha iglesia (que no es la actual) la capilla se localizaba en el lado norte con su retablo y pintura. La fundación se hizo con derecho a “sepultura y sufragios perpetuos (51 misas rezadas y 3 cantadas cada año)”, para sufragar ese piadoso fin los consortes donaron “tres casas en la plazuela de san Agustín, esquina frente al Convento, y medio solar y media estancia”.<sup>93</sup>

Esta fue una de las capillas cuyos arcos se destruyeron a raíz del temblor del 23 de abril de 1643, y que al parecer fueron reparados muy tardíamente.<sup>94</sup> A mediados del siglo XVIII “la capilla empezó a llamarse del Tránsito, y la imagen de Nuestra Señora la Antigua pasó a la capilla sur”. Ariza comentó que no hay documentación que justifique el cambio –en contra de la voluntad del fundador-, por ello opinó que tanto la imagen como la advocación “deben reponerse en su lugar primitivo.”<sup>95</sup>



<sup>92</sup> Cfr. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.626 y 649. Cabe recordar acerca del fundador y distinguido vecino tunjano, que fue uno de los españoles que se empeñaron, mediante el respaldo del arzobispo Zapata de Cárdenas, en consolidar el culto a la taumaturga advocación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Hernández de Hervallo fue designado su mayordomo por el cabildo de la ciudad y a instancias del cura Juan de Figueredo adquirió un libro para que a título de depositario de los bienes de la imagen llevara el registro de las promesas, mandas, limosnas, ajuar litúrgico de oro y plata que numerosos miembros de la sociedad tunjana le donaron a la Virgen para la construcción de su capilla, adorno y celebración decorosa de los oficios, ver Ariza, *Hagiografía...*, p.59.

<sup>93</sup> *Ibid.*, t.I, p.625 y 626.

<sup>94</sup> *Ibid.*, t.I, p.589-590, 593-594, registró a los enterrados cerca de y en la capilla de la Antigua: en el templo y bajo el arco de entrada a la capilla de la Antigua: Catalina de Barajas y hermana, así como dos familiares de la viuda de Arias Maldonado; los citados benefactores Hernández Hervallo y Polonia de Roa, muerta en 1586 ¿?.

<sup>95</sup> *Ibid.*, t.I, p.626.

Es innegable el valor histórico y artístico de esta pintura en la que devota y orgullosamente los fundadores, como sus santos intercesores aparecen piadosamente ante Nuestra Señora de la Antigua. Medoro expuso mediante la monumentalidad del cuerpo de la Virgen su relevancia como Madre del Verbo encarnado, más allá del estereotipo revelador también de su configuración manierista. La representación está organizada sobre cinco tablones, fue recortada con la finalidad de integrarla a un marco de acodos, operación que si bien le quitó sendos y largos fragmentos afortunadamente no afectó más la representación de “la Virgen majestuosa y digna, con su Hijo en el brazo izquierdo, y una flor en la mano derecha”,<sup>96</sup> que en opinión de Ariza es un trasunto de la del sevillano Alejo Fernández Alemán. Aunque sin duda este ejemplar constituye uno de los tipos consagrados en Tunja por el prestigiado pintor romano, como el que también hizo a solicitud de Antonio Ruiz Mancipe. Figuras angelicales que coronan a la Virgen y que reprodujo en la obra manierista de la Virgen del Rosario del Museo de Arte Colonial de Bogotá.



Ésta última ha sido considerada un hallazgo del repertorio pictórico atribuido a Medoro, pero no menos reveladora es su iconografía mariana trasladada al Nuevo Reino. A mi modo de ver, esta pintura es una síntesis de al menos tres de las devociones marianas preferidas por los monarcas españoles según dejé dicho atrás: la Virgen de la Antigua, la Tota Pulchra, y la Virgen del Rosario. En opinión de Santiago Sebastián, esta pintura representa la Coronación de la Virgen y acorde a la afirmación de la restauradora Forero, hay un estrecho parentesco con la tabla de Nuestra Señora de la Antigua de la iglesia de los dominicos de Tunja. De ésta y de su comparación dijo: “obra firmada por Medoro en 1587 [...] Repárese sobre todo en las figuras de los ángeles coronando a la Virgen para ver que la atribución va por seguro.”<sup>97</sup>

<sup>96</sup> *Ibid.*, t.I, p.625.

<sup>97</sup> Sebastián, *op. cit.*, p.105, afirmó que “como en 1592 el pintor se hallaba en Quito, la pieza bogotana debió ser realizada hacia 1590”, mide 61 x 51 cms., está pintada al temple sobre madera de cedro. *Cfr.*

Efectivamente, la postura escalonada de los ángeles, sus detalles corporales, los pliegues de las túnicas, los peinados así como la corona son similares, entre otros detalles. Sin duda ambas pinturas son de gran calidad plástica dentro de la corriente del manierismo romano, la del Rosario –posiblemente de 1590- es de una versión más libre y moderna respecto del grabado de Martín Schongauer,<sup>98</sup> pues la mandorla de rayos ha sido difuminada por una gran luminosidad y la Virgen está orgullosamente sentada sobre uno de los títulos que alaba a la llena de gracia *pulcra ut luna*, simbología determinante plasmada en un círculo y en una exquisita concepción fría y acartonada del arte manierista italiano.

La copia de la Virgen de la Antigua es de formato un poco menor a la que Medoro hizo para la capilla de los Mancipe. El modelo original, así como la interpretación de puerta del cielo característica en otras copias de este catálogo, no fue adoptada por el pintor romano. La composición fue ajustada para plasmar magistralmente a quien amparó a los viajeros por mar en sus empresas de conquista y colonización. De modo tal que es presentada en tres planos: al pie los mecenas, en seguida los santos con la Virgen en la playa, y finalmente el anchuroso mar, el horizonte y el cielo. Este fondo es mucho más libre que el de las primeras copias españolas, pues se puso de relieve la benéfica presencia de la Reina del cielo que preside triunfalmente



en la tierra firme y el mar sobre el tormentoso cielo.

La rosa sin espinas con el Hijo de Dios se yergue monumental sobre la playa, costa a la que se integraron de hinojos el apóstol Santiago a su vera y san Francisco a su izquierda, de gran tamaño y simétricamente dispuestos, quienes con despliegue de admiración y veneración a través de sus gestos arrobados rinden adoración a la Divinidad, a la Madre del Verbo Encarnado y al Redentor. Ambos con los

Fajardo de Rueda, *op. cit.*, vol. 6, p.76, medidas 59 x 51 cms; consignó además otra pintura de la Virgen de la Antigua en la iglesia del Colegio Jesuita de Tunja.

<sup>98</sup> Ver la Virgen sobre la luna creciente, coronada por dos ángeles, Martín Schongauer (Colmar ca.1430-Breisach 1491) *Late...*, *op. cit.*, lámina 365.



característicos elementos de la rosa, el jilguero y la bendición que marca la doble naturaleza. Cabe observar que ya no se reprodujeron las aureolas de tipo medieval que se recrearon en casi todas las copias, sólo el Niño fue remarcado por un fino ribete dorado en torno a su cabeza. El reverso del manto de la Virgen es rayado, aunque no con la doble disposición que existe en el original.

En los extremos inferiores y en devota actitud, se encuentran los donantes con las manos en oración y vestidos con suma elegancia, a la moda con gorguera alta, don Diego Hernández Hervallo que observa fijamente a su esposa, doña Polonia de Roa para entonces ya muerta. Con su presencia edifican sobre el valor del culto a los santos intercesores y a la gran mediadora –la Madre del Verbo encarnado-. Los retratos sobra decir son de muy buena calidad, ambos reveladores

de su personalidad y condición social, él un hombre un poco mayor que ella, la mujer de gran distinción, nariz grande y boca fruncida, ataviada con suntuosidad.



La pintura que debió estar en un retablo es todo un homenaje a Nuestra Señora de la Antigua, que como patrona presidió la capilla fundada por los herederos de uno de los primeros descubridores y conquistadores del Nuevo Reino de Granada, don Cristóbal de Roa. Constituye junto a las iniciativas de Matienzo y Rodríguez de Fonseca otra de las pruebas fehacientes de la trascendencia de este culto mariano durante el siglo XVI en este lado del Atlántico.

La presencia de dos santos que flanquean a la Virgen, junto con los donantes es otra variante de representación de las múltiples copias de la Virgen de la Antigua, que no se volvió a repetir así conjuntamente, o hay algún donante o un par de santos, tales son los ejemplos anteriores de Badajoz, Dominicana, la de la Asunción (Sevilla), y de la otra modalidad, los de Juan Correa y Oaxaca.

## Ficha 14

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, finales del siglo XVI ¿?.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de Santa Clara, Tunja (Boyacá).

Observaciones: Actualmente el óleo está insertado en un pequeño retablo que se localiza en el lado derecho del sotocoro. Con anterioridad estaba colocado –al parecer de modo provisorio- en el nicho central del retablo principal de la parroquia de Santa Bárbara (debajo de la imagen escultórica de san Sebastián).<sup>99</sup> Es posible que esta sea la imagen a la que Reyes Manosalva se refirió en 1987, relacionada con información

<sup>99</sup> Según se colige en las fotografías publicadas en *Herencia Colonial IV Tunja*, Bogotá, Fondo Cultural del Banco Cafetero, 1974, láminas 82 y 95, la iglesia fue erigida por clérigos seculares en 1599. En las fotografías de la parroquia, publicadas en *Tesoros de Tunja*, Bogotá, El Sello Editorial, 1990, p.108, ya no aparece la copia de referencia.



documental existente en el archivo de esa parroquia, pues agregó “hay constancia de la donación que una señora hizo de una finca para levantar allí un altar a la Antigua de Sevilla,<sup>100</sup> aunque no especificó temporalidad, este es uno más de los ejemplos de mecenazgo particular que se suma a los similares de la propia Tunja y de otros casos hispanoamericanos aquí revisados.

Por otra parte Martínez Zulaica se refirió a un “Lienzo de Angelino Medoro”<sup>101</sup> en la iglesia de Santa Clara. De las tres que se encuentran en este conjunto, ésta es la que parece más antigua, aunque parece que no fue configurada de medio cuerpo, si no que está recortada. Su relación con el pintor romano o a su taller puede establecerse por el buen dibujo y tipo de Niño, especialmente su cabeza, peinado y expresión facial; por otra parte las típicas cabelleras sueltas de los ángeles que han perdido aquí la forma escalonada. Integra toda la serie de elementos simbólicos de la joven



madre, con una pequeña rosa y el ave de largas alas extendidas sostenida por el Niño. Éste luce unas potencias de factura delicada. Debido al regular estado de conservación se ha perdido la mano derecha del Niño. En algunos detalles de su composición y acabados se la puede relacionar con otra copia existente en santa Clara (siguiente ficha), por ejemplo el halo de doble línea, interrumpido por la corona de bella factura que plásticamente en esta copia cobra mayor relevancia.

La ligera inclinación corporal de la Virgen está relacionada con la soltura de los ángeles que la coronan, cuyo vuelo se acentuó mediante los largos y encrespados cabellos, aunado a los brazos descubiertos, así como los pliegues de las mangas y el ropaje de las dichas figuras angélicas. Se denota una muy buena calidad en el dibujo, aunque con un sobre delineado en el contorno de las manos. La disposición del manto sobre la cabeza de la Virgen, así como los varios dobleces de éste, recogidos bajo el

<sup>100</sup> Reyes, *op. cit.*, p.92.

<sup>101</sup> Martínez Zulaica, *op. cit.*, p.56.

antebrazo derecho y los que debieron caer a todo lo largo, son un eco hasta cierto punto del original, pero guardan distancia de éste, al representarlos en forma vertical. El interior del manto deja ver el diseño de doble raya, evocación del modelo sevillano.

Ficha 15

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo español, siglo XVI ¿?.

Técnica y medidas: t/m, 2 x .90 m. aproximadamente.

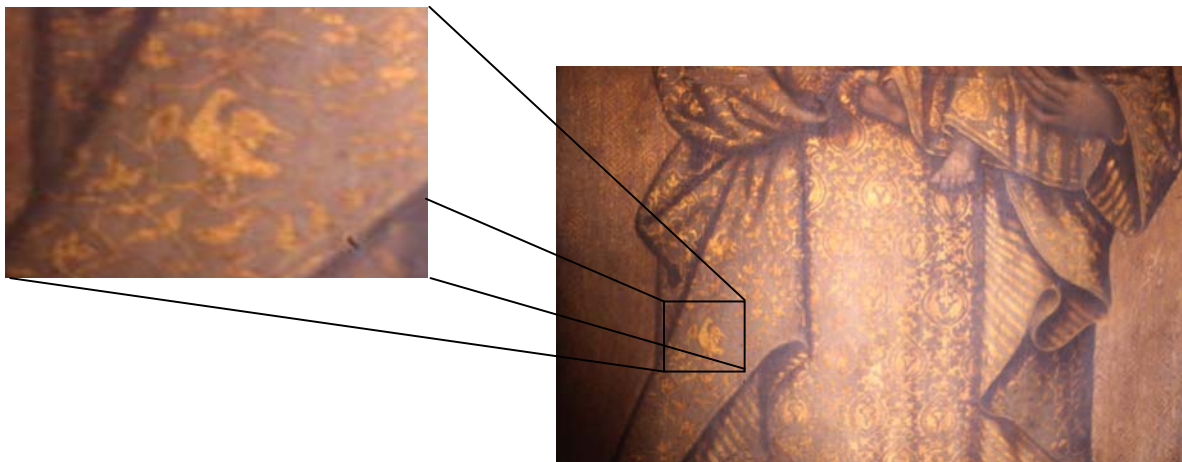
Ubicación: Museo ex-convento de Santa Clara, Tunja (Boyacá).

Observaciones: Esta pintura se encuentra en una de las secciones de lo que fue el convento y que funciona actualmente como Museo. Es una imagen de buen dibujo. Singulares son los rostros alargados, especialmente el de ella, con grandes ojos. En su frente la Virgen lleva un diseño que no se alcanza a distinguir, quizá como en otros ejemplos sudamericanos y a imitación de Santa María Mayor lleva una cruz de brazos iguales, o quizá sea una estrella.

La Virgen es coronada por dos ángeles de cabello largo (como el Niño), cuyas posiciones y largas túnicas los acerca en lo general a la configuración del original

sevillano. Tanto la madre como el Hijo llevan halo, este último con tres finas potencias color rojo; él sostiene un ave pequeña, posiblemente un jilguero.

El reverso del manto de la Virgen es de rayas sencillas, como en las copias de la catedral de Puebla, la de Medoro y la de Córdoba. Su anverso está adornado con follaje y un tipo de ave grande, encerrada en un diseño de estrella mudéjar, Pedro de Campaña en su copia adornó la vestimenta con el ave fénix. El fondo dorado lleva diseño de rombos parecidos a la copia de Badajoz.



Ficha 16

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, siglo XVII ¿?

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Catedral de Córdoba, capilla colateral (cercana al altar Mayor).

Observaciones: La relación compositiva con la copia de la catedral metropolitana de México está referida por la disposición en un solo plano: una ancha franja oscura que hace las veces de piso, donde la Madre del verbo encarnado posa sus pies.

Acerca del diseño del manto, tiene cierta familiaridad con la copia de la catedral metropolitana de México, aunque en este último ejemplo, más menudo. En ambas se observa un elemento geométrico romboidal, alternado con el fitomorfo.



La aureola de la Virgen lleva la inscripción AVE GRATIA [PLE]NA DNS[DOMINUS] TECUM, leyenda apegada a la que tuvo el original, excepto por la omisión de María (en la de Badajoz faltó la palabra *tecum*).



Ficha 17

Título: *Nuestra Señora de la Antigua entre fray Gaspar de Ruinovis y fray Antonio de Velasco*



Autor y fecha: anónimo, primer tercio del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Convento de la Asunción (Santiago de la Espada), Sevilla.

Observaciones: El óleo se encuentra en la Sala de Labor. Una inscripción en la pintura informa sobre la identidad de los personajes retratados: los religiosos Ruinovis y Velasco quienes fundaron en 1568 el convento de monjas mercedarias de la Asunción.<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Enrique Valdivieso y Alfredo J. Morales, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, p.227-228 y 230. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.38.

Mediante un recurso similar al de Alejo Fernández, el pintor dispuso a la Virgen en un escenario arquitectónico sobrio, con hincapié en la profundidad de campo, mediante un recurso distinto al de Medoro. En el primer plano fuera del nicho están los retratos de los fundadores en actitud devota, el que está a la derecha de la Virgen



arrobado por la presencia sagrada; en el segundo plano y nivel se yergue la dorada figura ampulosa de la Madre del redentor –ya despegada de ese volumen aplastante de algunas de las copias del siglo precedente-; en un tercer plano, apenas perceptible no obstante los recursos utilizados por el pintor, sobresalen las figuras angelicales, un par de ellas coronan

y miran al espectador, la central emerge de una nube, concentra su mirada en la Virgen y sostiene la filacteria con la inscripción: *GLORIA IN ECCELSIS* [... ilegible]. Mediante ellas se aclamó la oportunidad de regeneración del hombre a través del par sin igual: la Madre virginal y el Salvador.

La configuración de otros detalles como el halo con inscripción y la disposición de los ángeles guardan más similitud con el original. En esta copia del siglo XVII, como en otras representaciones precedentes hay cierta ruptura compositiva respecto del original, muestra del desarrollo artístico y quizá más a solicitud de los comitentes, de acuerdo a un propósito específico y no como una sola copia del original, pues ya no se reprodujo el fondo dorado.



Ficha 18

Título: *San Diego de Alcalá en oración frente a Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, mediados del siglo XVII ¿?

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de San Mateo Xoloc (estado de México).

Observaciones: La pintura forma parte del programa iconográfico del retablo principal de San Mateo Xoloc. Ésta se localiza en el primer cuerpo del retablo –del lado de la Epístola de la calle central- en tanto que del lado contrario está la Estigmatización de San Francisco, en ambas pinturas hay un donante “vestido a la usanza de la corte de

Felipe IV”,<sup>103</sup> corroborado en la golilla puesta a la moda en la época de su reinado. Se trata de una de las primeras pinturas de la Virgen de la Antigua, hechas en México en el siglo XVII.

Diego de Alcalá fue lego franciscano (siglo XV), de origen andaluz, reconocido por sus dones taumatúrgicos.<sup>104</sup> Dado su desempeño relevante en relación a la extensión del culto a la Virgen sevillana, Solís lo consideró, uno de los tres representantes de la difusión a la imagen, a saber: de tipo seglar a cargo de san Fernando; a título de comunidad religiosa, san Diego de Alcalá, y de carácter eclesiástico, el prelado y el Cabildo catedral de Sevilla. El franciscano “veneraba en este su Majestuoso Simulacro” a la Virgen María. El aumento de la devoción se debió a que los milagros de este santo varón fueron obrados por la Virgen en esa advocación, tal fue el caso de haber librado a un niño de las llamas del horno, que está representado en la presente pintura en una escena simultánea.<sup>105</sup>

El tema de la oración de san Diego de Alcalá ante la Virgen de la Antigua está apoyado en la descripción del siguiente pasaje de su vida. En 1448, Diego de Alcalá regresaba de Canaria, cuando sucedió el episodio conocido como el horno llamado de las Brujas: un niño de siete años había sido castigado por su madre, por lo que se fue a esconder al horno apagado y se quedó dormido. Después que el horno fuera encendido, al contacto del humo y al calor del fuego el niño dio señales del peligro en el que se hallaba. Su madre salió a la calle a pedir ayuda cuando pasaba el santo varón, quien la persuadió de que fuera a la iglesia próxima –la catedral- y le rogase a la Virgen de la Antigua por la vida de su hijo. Mientras tanto Diego de Alcalá sacaba de las brasas al infante, lo tomó de la mano y lo llevó a la Capilla de la Antigua. El cabildo mandó que el niño fuera vestido de blanco “para manifestar, que la poderosa intercesión de NUESTRA SEÑORA de la ANTIGUA fue la blanca Nieve, que lo preservó de tanto

---

<sup>103</sup> Tovar de Teresa, *op. cit.*, p.378 y 379, la iglesia es del siglo XVI; consignó a este retablo dentro del clasicismo novohispano producido entre 1630-1640, aunque, comentó más adelante, que el retablo le recuerda al túmulo de Felipe IV, construido en 1666. Asimismo detalló que en las pinturas citadas hay un par de donantes: una dama y un caballero, otra pareja de retratos corresponde a una pareja de indígenas.

<sup>104</sup> Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, p.86-87.

<sup>105</sup> Solís, *op. cit.*, f. 209-210, 315 y 321, refirió que en la Catedral de Sevilla se conserva una pintura con este tema, uno de los dos lienzos sobre los milagros de Nuestra Señora de la Antigua, y que también es registrado como el milagro de san Diego de Alcalá, *Cfr. Ceán, op. cit.*, p.87.

incendio [...] Este prodigio es el que añadió gran copia de devotos a Nuestra Señora de la Antigua [...] y este el celebrado de cuantos han escrito, así de San Diego de Alcalá, como de esta Sacro-Sta. Imagen.”<sup>106</sup>

La imagen de Nuestra Señora de la Antigua está planteada como un cuadro dentro del cuadro, preside el altar, ante el cual Diego de Alcalá de hinojos ruega a la Virgen. La composición sigue en términos generales a las copias que reprodujeron un marco compuesto de medio punto y pilastras; el fondo donde se recorta la ampulosa figura materna es dorado. Ella está distinguida por un halo de rayos, en tanto que el del Niño es de la tipología de las potencias marcadas. Él viste túnica verde. Un rasgo formal de tipo renacentista, es el doble tablero de casetones de la sección lateral de la mesa de altar, diseño geométrico contrapuesto al diseño fitomorfo del frontal.



En el tercio superior derecho se describe el milagro, en donde preside otra pequeña imagen de la advocación mariana de la Antigua. En la pintura, se observa una buena calidad plástica y un manejo de planos mediante la presencia de las figuras, los elementos arquitectónicos y la inclusión de elementos de paisaje natural. Sobre este último punto, hay un mayor alarde en la pintura de la Estigmatización, acerca de la que Tovar de Teresa comentó, que los dos ángeles “acusar la influencia de Echave “El Viejo”.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Solís, *op. cit.*, f.210, 211, 233-234 y 315, con el aceite de las lámparas que alumbraban a la sagrada imagen sanó a varios enfermos, acción mediante la que excitó la devoción a esta imagen sagrada.

<sup>107</sup> Tovar de Teresa, *op. cit.*, p.378. Por ahora no fue posible confrontar las pinturas, ya que el retablo se encuentra tapado, por obras en la bóveda del templo.

Ficha 19

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con símbolos de la letanía*



Autor y fecha: Pedro Ramírez de Contreras, entre 1662-1666 y antes de 1673, repintada.

Técnica y medidas: o/tela y tabla, aprox. 2.50 x 1.80 m. (en la sección superior una reducción de .08).

Ubicación: Parroquia de Santa Clara, Lerma, Estado de México.

Observaciones: Se localiza actualmente en la denominada "sala del viático" (anexa al templo). Su estado de conservación es regular. Dadas las características de su soporte y composición, la pintura debió ocupar el lugar central de una estructura de retablo correspondiente a un altar y quizá capilla propia. Es posible que el establecimiento del culto a Nuestra Señora de la Antigua en Lerma se haya debido al cabildo metropolitano, pues en la arquidiócesis, hacia 1661, ya existía además de la Hermandad, una cofradía.

Este planteamiento basado en el entendido de los estrechos lazos entre la sede de la archidiócesis y su jurisdicción, de acuerdo a lo planteado por Mazín respecto del caso del Cabildo de Valladolid: “las inspecciones capitulares del ámbito geográfico son, pues, una constante. Orientan los criterios de la recaudación del diezmo, muestran el aumento de contribuyentes”.<sup>108</sup> Así, en el libro sobre la recaudación de los diezmos de los indios de la metropolitana, correspondiente a los años 1690-1691 la población de Lerma fue citada entre otras de la jurisdicción eclesiástica.<sup>109</sup> La importancia de la población mencionada, la trascendencia del culto a la imagen en la catedral, así como la presencia del pintor en la ciudad de México estrechan el camino para afirmar la hechura de la pintura antes del último tercio del siglo XVII.



La firma del “maestro en el arte de la pintura”<sup>110</sup> se localiza en la sección inferior izquierda, donde se lee: “Pe.º Ramírez fa.t.”. Pedro Ramírez fue hijo del escultor, entallador y arquitecto andaluz del mismo nombre; nació en México, fue bautizado el 23 de septiembre de 1638 y murió el 2 de junio de 1679. De acuerdo a lo consignado por Ruiz Gomar acerca del bautizo de su quinto hijo, en 1666 ya se le encontraba viviendo en la ciudad de México.<sup>111</sup> No descarto que la hechura de esta pintura haya formado parte de un retablo, posiblemente contratado por el padre del pintor –acaso de igual modo que las obras convenidas para la iglesia del convento de las Clarisas en la ciudad

<sup>108</sup> Mazín, “El Cabildo...”, p.132-133.

<sup>109</sup> Mazín, *Archiv...*, vol. I, p.261, documento de 1690-1691. Durante la administración (1612-1621) del virrey Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar y Duque de Lerma, se fundó la población de Lerma, Hanke, *op. cit.*, t.III, p.39. *Diccionario Porrúa*, p.821.

<sup>110</sup> Ver el minucioso y documentado artículo de Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII”, *Anales del IIE*, núm.77, 2000, p.68.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.77 y 83, otorgó testamento el 28 de abril; p. 78, 82 y 83, páginas en las que plantea una presencia anterior, en 1662.



de México entre 1660 y 1661-, en las que en opinión del autor citado, las pinturas pudieron ser hechas por Pedro Ramírez, el joven.<sup>112</sup>

Esta pintura pudiera ser una de las primeras obras del joven Pedro Ramírez, en ella hay notables diferencias respecto de la calidad de la *Liberación de San Pedro*.

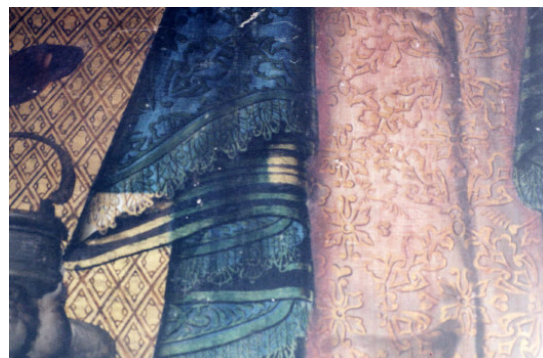


Presenta falta de habilidad en el tratamiento de las figuras y ausencia del uso de la perspectiva, en parte quizá debido al apego que tuvo al copiar, en términos generales ¿a la copia de la catedral metropolitana? Así, en la de Lerma las figuras centrales son rígidas y están dispuestas en un plano, la Virgen a la que no se ven los pies parece flotar no obstante su volumetría; los ángeles portadores de atributos marianos también se caracterizan por una pesadez corporal pese a la postura rebuscada de sus piernitas, muestran además

una falta de volumen y detalle anatómico respecto de otras configuraciones corporales hechas por el pintor, dureza a su vez reflejada en el tratamiento de algunos de los paños que les protege pudorosamente.

En apoyo a la posible cronología de esta pintura, no pasa desapercibido el comentario de Ruiz Gomar, quien señaló que podría ser quizá la más temprana representación del original sevillano en la Nueva España.<sup>113</sup> Obviamente posterior a la pintura de Pátzcuaro (aunque está repintada) y a la de San Mateo Xoloc.

Los repintes se observan básicamente en la túnica y el manto, en los que aún se advierte a simple vista el sobredorado, el manto y la túnica debieron ser de color blanco, de tal modo que la coloración azul y rosa de la vestimenta es posterior. Anchas y pesadas son las flocaduras de la túnica, las cuales le dieron un sello distintivo a esta copia hecha por Ramírez,



<sup>112</sup> *Ibid.*, p.107-109, pormenores de los contratos de obra y de la plausible participación de su hijo pintor.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.102.

procedimiento que retomó con delicadeza Juan Correa en la pintura que se resguarda en Zacatecas, y en la copia de la colección Soumaya.

El diseño de rombos del fondo sobredorado se derivó del modelo original novohispano, el de la catedral de México, aunque en un artificio claroscuro mediante la reiterada figura geométrica, como en otros ejemplos cumple la finalidad de mostrar a la elegida.



Esta representación de la Madre del Verbo encarnado está orientada a señalar con abundancia su pureza virginal a través de los atributos marianos sostenidos por ángeles, tomados del repertorio que canta a las virtudes de la Tota Pulchra: a la derecha de la Virgen y de abajo hacia arriba, el pozo de aguas vivas (Cantares 4, 15), azucenas de castidad, la torre de David (Cantares 4, 4); a su izquierda, espejo sin mancha (Sabiduría 7, 26), rosas y como lirio entre las espinas (Cantares 2,2).<sup>114</sup> Al centro, la rememoración del momento de la Encarnación: *AVE MARIA GRATIA PLENA*.

Por otra parte, el Niño además de indicar su doble naturaleza, aprisiona una pequeña ave blanca con las alas extendidas, tal como se pintó en la tabla de Pátzcuaro (Mitra moreliana). De acuerdo a la polisemia de este atributo, según los modos de cómo ha sido representado, sostenido con fuerza por el Niño, y por su color, en esta copia encuentro que el ave es más parecida a una paloma pequeña, corolario no sólo de la pureza de su vestidura de carne, sino además de la participación de la divinidad en ella. De acuerdo a lo señalado por



<sup>114</sup> Trens, *op. cit.*, p.149-164. Tota Pulchra, *op. cit.*, p.26-32.

Trens, una de las acepciones es la identificación del ave con la paloma del Espíritu Santo, que se posa en las manos de la Virgen o del Niño, acción mediante la cual se revela el origen humano del Salvador.<sup>115</sup> Sobre este punto ver la ficha de la catedral de Oaxaca.

---

<sup>115</sup>Trens, *op. cit.*, p.547, “el grupo de la Virgen, el Niño y la paloma del Espíritu Santo sería un grupo pregnante, que englobaría los misterios de la Anunciación y el de la cumplida maternidad divina de María. Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, p.300-301.



Ficha 20

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con san José y santa Teresa*



Autor y fecha: Juan Correa, finales del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/t, 2.90 x 2.14 x m.

Ubicación: Museo (Iglesia de San Agustín), Zacatecas.<sup>116</sup>

Observaciones: Vargaslugo y Victoria señalaron que Correa elaboró una representación más suelta respecto de la copia novohispana de la catedral metropolitana de México, la que debió conocer ampliamente; también se apegó al original sevillano, en los halos de tipo medieval. No obstante las referencias formales, Correa “se sirvió de una expresión más suelta, influida del espíritu barroco de su tiempo”.<sup>117</sup> Ésta se denota de modo

<sup>116</sup> Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.219 y 221, pertenece a la Universidad Autónoma de Zacatecas.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.219 y 220, la firma dice Juan Correa y se encuentra a la derecha debajo de la capa de santa Teresa.

dominante en la sección angélica, particularmente en la postura y arreos del par de angelitos que con una mano coronan a la Virgen, acentuado por sus piernas que tienen una disposición horizontal con los pies elevados. Postura que armoniza con el apaisado rompimiento de gloria. En la otra mano llevan la vara de azucenas y la palma, respectivamente. La primera, atributo de pureza y la segunda, de triunfo que exalta la virginidad y castidad; la palma es representación de la que el ángel llevó a María en premio de su castidad, modelo virtuoso de exhortación a las monjas. En tanto que la figura angelical que sostiene la cartela está concebida frontalmente como en el original sevillano y varias de las copias que lo reprodujeron.

Se puso el acento en la salutación como principio de la Encarnación, con una disposición diferente a otras configuraciones. Así en el nimbo de la Virgen se lee *AVE MARIA*, mientras que en la filacteria sostenida por un ángel, se complementa con el *GRATIA PLENA*.<sup>118</sup> En la reproducción del halo siguió la tradición de Antonio Monreal y Alejo Fernández, incluso mediante una parte abreviada de la típica salutación, que efectivamente la de la catedral de México no tiene. De los pintores citados también se evocó la representación de las tres potencias del Niño en un halo similar al de Pedro Ramírez (el de Correa más ancho). Asimismo la corona es muy parecida a este precedente, más que al de México.

Conforme al señalamiento de Vargaslugo y Victoria, uno de los cambios sustanciales de la recreación de Correa, respecto de la iconografía original y de otras copias novohispanas, es que integró un “rompimiento de gloria que sirve de marco a la paloma del Espíritu Santo, así como los grandes cortinajes que enmarcan el conjunto y que lo colocan dentro de una atmósfera terrena; cosa que se acentúa con la presencia de los santos y por el tratamiento del primer plano que imita un piso de azulejos.”<sup>119</sup> Esta composición abre completamente la manifestación sagrada en el plano terrenal y exhibe la participación de Dios en la concepción de la Madre y el Hijo. Como se ha expuesto los cortinajes son una evocación de aquellos que cubrían a la imagen sagrada de culto, y éste es el segundo de los ejemplos aquí analizados, con la reproducción de dichos velos.

---

<sup>118</sup>Serrano, *op. cit.*, p.92, registró con este ejemplo el cambio en la disposición de la leyenda.

<sup>119</sup>Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera parte, p.221.

Respecto de la tipología de la Virgen de la Antigua flanqueada por dos santos, Correa se constituyó en la Nueva España en un destacado continuador de esta fórmula que, con otra disposición corporal, repitió en otra copia (siguiente ficha). Composición que también se reprodujo en la pintura anónima de la catedral de Oaxaca. Por lo demás, ejemplos representantes de la pintura de las últimas dos décadas del siglo XVII y, en el tercer ejemplo mencionado, quizá del primer tercio del siguiente.

La Virgen es flanqueada por san José y santa Teresa. De su presencia, Serrano expuso: “quienes posiblemente deban su lugar a las eventuales devociones particulares del comitente de la obra.”<sup>120</sup> Esta opinión cobra sentido al vincularla con la sugerente observación del Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, quien señaló con mesura que quizá esta pintura de Correa pudo haber pertenecido a la iglesia de Santa Teresa la Antigua. Propuesta afortunada, en tanto la iconografía comprende a la tutelar perpetua de la nueva iglesia de las carmelitas descalzas del convento de San José. Aunque esta pintura no fue a la que se refirieron en 1684, Felipe de Santoyo y el padre Francisco de Florencia. A juzgar por las siguientes noticias.

En 1684 se registró que una imagen suntuosa de la Virgen de la Antigua preside el sotocoro del nuevo templo, según se asentó en la *Mística Diana*. Título abreviado del panegírico que Santoyo escribió sobre el mecenas de la iglesia, Esteban de Molina Mosquera. La localización de la imagen es breve:

“Después está el coro bajo,  
Trono de una imagen rica,  
De la ‘Antigua’ titular  
De este admirable edificio.”<sup>121</sup>

La dedicación de la iglesia tuvo lugar el 10 de septiembre de 1684. En torno a este evento hubo lugar a una serie de celebraciones encabezadas por el arzobispo Aguiar y Seijas, vestido de pontifical y bajo palio en la procesión solemne del Santísimo Sacramento y al día siguiente se empezó un octavario.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>121</sup> Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, México, IIE, UNAM, Imprenta Universitaria, 1956 (Estudios y Fuentes del Arte en México, VI), p.37 y 38. Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, IIE-UNAM, 2002, (Monografías de Arte, 2), p.251 y 589.

<sup>122</sup> María Concepción Amerlinck de Corsi, “El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos”, en Manuel Ramos Medina (coord.) *El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*,

Desde principios del año 1678 se iniciaron los preparativos formales para la construcción, así como la fundación y aceptación del patronato por parte del mercader de plata, el capitán Molina Mosquera, su esposa Manuela de la Barreda, y si tuviesen hijos o sucesores. De lo contrario, “el patronato perpetuo pasaría a Nuestra Señora de la Antigua, para que intercediera por ellos a la hora de su muerte. Ambos [patronos] recibirían el cirio encendido el día de la festividad anual de esa advocación mariana, misma que se celebraría, con toda solemnidad y aparato, el día de la Natividad de Nuestra Señora de cada año [...] desde el momento en que se firmara la escritura”.<sup>123</sup> Acerca de este punto en otra fuente se puntualizó: “posteriormente ha de quedar perpetuamente a la Reina de los Ángeles Nuestra Señora de la Antigua, a quien desde luego lo dedican, para que como patrona perpetua el día de su festividad, ocho de septiembre de cada año, se le ponga la vela de patrona”.<sup>124</sup> El 7 de marzo de 1678, las monjas aceptaron las condiciones del patronato.<sup>125</sup>

El deán y cabildo catedral dieron fe el 27 de febrero de 1685 de que Cristóbal de Medina maestreó el “templo nuevo de Nuestra Señora de la Antigua de el convento de religiosas carmelitas descalzas”, entre los capitulares firmantes se encontraba don Matías de Santillán.<sup>126</sup> Él fue uno de los mecenas de la citada advocación en la capilla catedralicia.

Es posible que la orientación sobre la elección de la Virgen de la Antigua como patrona perpetua de la fundación piadosa haya provenido del arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera (andaluz de nacimiento), quien a través de esa acción favoreciera el culto catedralicio más allá de sus muros. Objetivo concretado mediante el acaudalado mecenas sevillano devoto del mayor tesoro de su tierra de origen: la Virgen de la Antigua de Sevilla.

---

Memoria del II Congreso Internacional, México, CONDUMEX, 1995, p.486. Ignacio Hernández García, *El Cristo renovado de Santa Teresa de la ciudad de México en los avatares del tiempo*, México, 1999 (tesis de Licenciatura en Historia, FFyL, UNAM), p.29-33; Fernández, *Cristóbal...*, p.247.

<sup>123</sup> Amerlinck, *op. cit.*, p.484.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.247-249, autor de la planta de la iglesia y su maestro de obra fue Cristóbal de Medina Vargas Machuca. Se recordará que en la catedral la festividad de esta advocación se llevaba a efecto el 9 de septiembre.

<sup>125</sup> Amerlinck, *op. cit.*, p.484.

<sup>126</sup> Fernández, *Cristóbal...*, p.513.

Francisco de Florencia S.J., fue uno de los ocho religiosos que predicaron sermón durante el octavario.<sup>127</sup> A él le correspondió el día séptimo (17 de septiembre).<sup>128</sup> En el Sermón de referencia hay una serie de datos importantes sobre el mecenaz, el origen de la pintura, y ante todo, una aclamación a la Madre de Dios, como el “Arca” que debía ocupar el Altar mayor del nuevo templo de las carmelitas. Asimismo, en las anotaciones marginales se leen clara y directamente los puntos importantes: la “Imagen de N. S. de la Antigua Patrona del Templo”; que “Hubo repugnancia de parte del Convento para que la imagen de la Antigua presidiese en el Altar mayor”; y que “De la dote Paterna y Materna de la Madre Teresa de Jesús se costeó este Templo”.<sup>129</sup> Esto explica el discurso de Florencia, quien debió decir su sermón con vehemencia y arrojo:

“Yo me voy al Altar mayor del Templo de Salomón, donde, si no me engaño, he de hallar la sagrada Imagen de la Antigua, Patrona y Titular de este magnífico Templo, no sólo delineada, sino historiada [...] Colocaron el Arca (que era, como repetidamente habéis aquí oído, la Imagen Antigua de María, porque es imagen suya desde Moisés acá) en el Santa Sanctorum, que era el Altar mayor, siendo el Arca su titular, y Patrona, en otro Altar, no estaría bien! Asístenla al uno, y otro lado unos querubines {como están en aquella Imagen}<sup>130</sup> que le acompañan, y hacen sombra con sus alas [...] que estos dos querubines, uno era varón, otro hembra: el varón, que asistía al Arca Imagen de MARÍA, era José, varón de MARÍA [...] la mujer querubín, Teresa de Jesús, porque si querubín quiere decir plenitud de ciencia, maestro y doctor; que mujer que de ser querubín en la Iglesia, sino Teresa de Jesús, en quien estuvo la plenitud de la ciencia mística. La que la Maestra y Doctora mística de la Iglesia. Hasta aquí bien asimilado lo dicho de los dos ángeles colaterales. Pero aquel Ángel tercero [don Esteban de Molina], que parece, que le ofrece, y pende el Arca mística, la corona de oro, que sustentan los dos querubines, quien es, que ni lo han reparado, ni dicho las grandes Órdenes, y Maestros más, que aquí han precedido. Yo digo Valga, lo que valiere que es un Ángel del Cielo de este Convento, que está ofreciendo a Nuestra Señora de la Antigua, por corona de su Cabeza, este Templo; de oro por

<sup>127</sup> Hernández, *op. cit.*, p.33, los otros oradores fueron: don Bernabé Díez de Córdoba y Murillo; los frailes Juan Pimentel, dominico; Juan de Mendoza, franciscano; Bartolomé Guerrero, agustino; Juan Crisóstomo, carmelita; Francisco Pareja, mercedario y el bachiller Alonso Coronado.

<sup>128</sup> Francisco de Florencia, *Sermón que predicó el padre [...] de la Compañía de Jesús en el concurso del Octavario de la Dedicación del suntuoso Templo de la gloriosa Madre Santa Teresa, que con el título y advocación de N. Señora de la Antigua, fabricó, y dedicó el Capitán Estevan de Molina Moxquera*. México, 1684.

<sup>129</sup> *Ibid.*, f.2 rev., la ortografía está corregida.

<sup>130</sup> Los corchetes son del texto original. Es posible que Florencia hiciera referencia al óleo que estaba en el sotocoro como lo describió Santoyo, pues en su opinión la Virgen de la Antigua debía ocupar el Altar mayor por ser Arca o Virgen de la Antigua con toda la connotación del calificativo. Supongo que los “querubines” que describió Florencia hayan sido las imágenes de los santos Teresa y José que formaron parte del traslado del Cristo de Santa Teresa (7 de septiembre). De ellos Santoyo escribió: “Con esta pompa y grandeza/ para el nuevo Templo sacro/ iban llenos de riqueza/ con la imagen de Teresa/ de Joseph el simulacro”.

lo que ha costado, con un oro, por su hermosura: y se lo ofrece a la Antigua Titular de esta Iglesia; porque con su Religioso Padre, no quiere para sí, sino para su Señora la Antigua, la gloria de haber labrado este Templo, tampoco quiere su Religiosa hija para sí, sino para su Señora, la Corona, y honra que de el resulta; y como el Ángel, que hoy se la ofrece, no quiso para sí, sino para Dios, el oro como se labró esta Iglesia; para su Madre quiere, y no para sí, la gloria de tan lucida obra!”<sup>131</sup>

Conmovedora, fue sin duda, esta prédica. Florencia no podía menos que reconocer el gran beneficio que el capitán –a través de la dote de su hija- hacía a la Iglesia novohispana, a través de la concesión del patronazgo a la Virgen de la Antigua. La hija y la advocación sevillana fueron consideradas por el citado jesuita, como los tesoros de la iglesia de las carmelitas descalzas. Al margen escribió: “La Imagen de la Antigua, y su devoción, como hereditaria en su casa y familia [...] nuestro Fundador, quien tuvo valor para dar a Dios, y dedicar con esta Religiosa Casa una hija única que tenía [...] Tiene en este Templo [otro tesoro] que es aquella Soberana Imagen, que es el mayor tesoro de Sevilla su Patria; tesoro de opulentas riquezas de sus Padres, y tesoro hereditario suyo.”<sup>132</sup>

Sobre la descripción de la pintura de la Virgen de la Antigua, explicó al margen: “La Imagen de la Antigua tiene tres ángeles, dos a los lados teniendo una corona sobre su cabeza, otro superior que saludándola parece que se la ofrece”. En seguida la comparó con lo representado en el Altar mayor:

“Y es que no parece, que consuena<sup>133</sup> el Arca figurada con figura; porque los querubines de el Arca, en el Altar de aquel templo, fueron solo dos, sin multiplicarse: los de aquella Sagrada Imagen son tres: los de este Altar son tantos cuantos Ángeles representa la hermosa arquitectura de su retablo: los de este Templo, cuantas Vírgenes asisten a Dios, y a su Madre, como Ángeles aquel Coro! No, no es disonancia, sino armonía [la virtud esencial de los ángeles es la virginidad]<sup>134</sup> el Patrono San Joseph hizo sombra a la virginidad de MARÍA su esposa; y desde que tomó a su cargo hacer sombra a la virginidad de su encomendada Teresa, una y otra virginidad fue milagrosamente segunda, la de MARÍA para darnos a Dios, y en el hijo de Dios; la de Teresa para multiplicar en la tierra Ángeles Esposas de Dios”.<sup>135</sup>

Afirmó que la pintura es copia de la de Sevilla, posiblemente traída de España por el fundador del Colegio de San Pedro y San Pablo, o bien por alguno de los primeros

<sup>131</sup> Florencia, f.2rev-3.

<sup>132</sup> *Ibid.*, f.4-4rev.

<sup>133</sup> ¿De consonar? Estar en consonancia.

<sup>134</sup> La interpretación que aquí cito entre corchetes, es el cierre de una larga explicación sobre la virginidad y los ángeles, quienes mejor representan esa virtud.

<sup>135</sup> Florencia, *op. cit.*, f.3 y 3rev.

jesuitas –quizá el padre Diego López, andaluz-; y que de ella el capitán Esteban de Molina la llevó a su casa y la copió, ésta quedó en el citado Colegio y el original es el que llevó a la iglesia de Santa Teresa para rendirle culto. Transcribo la versión textual:

“Volvamos al Arca, que nos han divertido, no extraviado, sus querubines. Fue Imagen de MARÍA; y perfectísima copia de su Imagen de la Antigua [...]”<sup>136</sup> Y esta imagen de la Antigua que celebramos la trajeron de Sevilla, a lo que se entiende ó el ilustre Fundador de nuestro Colegio Máximo (como también trajo aquella milagrosa Imagen de Cristo Crucificado que se adora en su Capilla, y algún día se publicarán sus prodigios)<sup>137</sup> ó los primeros Padres Fundadores de la Provincia, en especial el V. Diego López, que como de la Provincia de Andalucía y que vino nombrado por Rector de dicho Colegio, la traería para propagar en las Indias la devoción de Su Sevillana patrona: que la colocaron en su primer Colegio, y Heredad de Jesuitas por antonomasia, por ser la primera posesión, que tuvo la Compañía de Jesús en este Reino: la casa del Sol en México, no sólo por ser Casa de Estudios dedicados en la antigüedad del sol, sino por ser Colegio de San Pedro y San Pablo [...] parece historia de esta Imagen, que el Fundador de esta Iglesia, paisano suyo, porque ambos son de Sevilla, con beneplácito de los Superiores la llevó del Colegio a su casa, dejando en él, como en trueque, una copia de ella, muy bien sacada en el suntuoso Altar que le hizo: y en su casa la ha tenido, hasta que llegó el tiempo de colocarla en este maravilloso Templo, que labró para su culto”.<sup>138</sup>



¿Cuándo y quién encargó la pintura a Juan Correa? Debido a la información puntual sobre la pintura que presidía el sotocoro, la del pintor novohispano es posterior a septiembre de 1684. Además, de acuerdo a los términos del patronato, una vez muertos -doña Manuela de la Barreda en 1681 y el capitán Molina en 1693-<sup>139</sup> y la hija en clausura, la Virgen de la Antigua pasaría a ser la patrona perpetua.

La magnífica pintura de Correa representa el homenaje a la Madre de Dios, que Florencia imaginó encontrar en el Altar Mayor, por ser el Arca tutelar del templo.

<sup>136</sup> Explicó que la de Sevilla fue cautiva de moros en su Mezquita, 635 años, salió triunfante con Fernando y quedó libre de su cautiverio.

<sup>137</sup> Al margen: Alonso de Villaseca trajo de España la imagen referida de Cristo. Fue el fundador del Colegio de San Pedro y San Pablo, Hernández, *op. cit.*, p.2 y 34.

<sup>138</sup> Florencia, *op. cit.*, f.3rev.-4.

<sup>139</sup> Amerlinck, *op. cit.*, p.185 y 486.

Ficha 21

Título: *Nuestra Señora de la Antigua entre san Juan Bautista y san José*



Autor y fecha: Juan Correa, finales del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.50 x 80 m.

Ubicación: Ciudad de México.<sup>140</sup>

Observaciones: Esta pintura es portadora de una gran calidad plástica y de un sentido simbólico de exaltación a la Virgen María. El dinamismo fue generado mediante la postura artificial de los santos, al tener una pierna flexionada y una rodilla hincada, más allá de la fórmula de Medoro en Tunja (1587). Un par de diagonales marcan la postura adelantada del precursor en correspondencia al cordero de Dios, y la otra respecto a la madre y al padre putativo.

Las virtudes de la Virgen son enunciadas mediante la salutación escrita en el halo: AVE MARIA GRATIA PLENA, y la correspondiente a la cartela: TOTA PULCRA ES AMICA MEA ET MACULA NON ES [...], que traducida dice: “Toda hermosa eres amiga mía y

<sup>140</sup> Hjar, *op. cit.*, p.222, número de catálogo 200.





sin mancha”.<sup>141</sup> Las flores portadas por los ángeles que la coronan con la otra mano, acentúan su exención del pecado, así como su pureza y castidad: un tallo con una Rosa sin espinas y una vara de

azucenas.

El diseño dorado del fondo es de rombos apaisados como en el ejemplo de Guadalajara y en el anterior de Correa, también como en éste se recorta mediante el vano carpanel –acorde a la anchura necesaria para albergar a los santos- y las características pilastras entableradas que junto con las enjutas están exornadas mediante un tupido follaje.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.222.

Ficha 22

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: Juan Correa, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII

Técnica y medidas: o/lámina de cobre, 16.6 x 12.7 cm.

Ubicación: Museo Soumaya.<sup>142</sup>

Observaciones: La firma inusualmente abreviada *Ju. Corr* se localiza en la cara frontal del plinto de la pilastra al lado izquierdo de la Virgen. Se trata de una pequeña composición ajustada a un suntuoso marco arquitectónico de fuerte acento barroco, similar al anterior. El ancho espacio y la configuración de la Virgen están remarcados por la airosa caída del manto, éste a la manera de la versión de Correa, en Zacatecas, tiene orla de encaje antecedida por un filete dorado, aunado a los curvilíneos diseños fitomorfos de la túnica, contribuyeron a darle una soltura mayor comparada con su obra

<sup>142</sup> La fotografía proviene del catálogo de la misma, *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004, p.49, ficha de catálogo 564, p.342, incluidas las medidas, la firma y datada como de principios del siglo XVIII.

zacatecana. El desapego a la configuración corpulenta y rígida de las versiones apegadas al original sevillano, el de la catedral de México, los modelos de Guadalajara y de Lerma, así como el uso de la línea curva, es el rasgo formal determinante en esta configuración que el pintor Juan Correa plasmó hábilmente en varias de sus obras. Así, el resultado pictórico más libre, bien pudo obedecer al formato menudo y al destino de la lámina a un ámbito más íntimo, familiar.



Al modo tradicional las cabezas de la madre y el Hijo están exornadas por un halo, el primero con la característica leyenda memorativa del Misterio de la Encarnación *AVE MARIA GRATIA PL*, y el segundo con las potencias como en las copias de Zacatecas, Lerma y Guadalajara. La corona que sostienen los ángeles es similar a las citadas, con piedras preciosas. El tercer ángel dispuesto apretadamente sobre la corona, porta una larga filacteria con la exaltación a la pureza virginal de la Madre del Hijo de Dios, incorrectamente escrita "*TOTA PULCRA ET MARIA ET MACA*". Virtud y mensaje acentuados por el breve capullo de rosa hacia el que Jesús acerca su mano abierta, mientras que con la otra sostiene el jilguero símbolo de su encarnación, las miradas de tristeza y

angustia anuncian ya el dolor de la Pasión.

El fondo sobredorado de diseño geométrico, de grandes rombos espaciados y exornados por flores armoniza con los elementos fitomorfos; la concepción del piso de losetas sobre el que se desplanta la figura de la Virgen, es familiar al hecho por Correa en la copia que se conserva en Zacatecas.

Ficha 23

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, principios del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Museo Regional de Guadalajara, Jal.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup>Sigaut, "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua", p.300 y 301, la sitúa como una obra de finales del siglo XVII y principios del XVIII, también se refirió a la información sobre el envío a México de varias copias flamencas, y comentó con acierto "ninguna de las tablas conocidas parece tener ese origen". Serrano, *op. cit.*, p.92, "absurdamente catalogada como patrona de la ciudad de la Antigua en Guatemala".



Observaciones: ¿Habrá sido esta imagen del acervo devocional de la Catedral de Guadalajara? No he encontrado información que lo respalde, sólo la inferencia generada por la existencia de una copia en la mayoría de las sedes diocesanas del siglo XVI. No obstante, el culto a la Virgen de la Antigua sí se detecta en la catedral de Guadalajara a través de una escultura, generalmente denominada Virgen de la Rosa, pero que tiene la iconografía típica de la advocación andaluza en su versión de bulto como la patrona de Carmona y la Virgen de Guanajuato.

Esta pintura anónima tiene un aire familiar con la copia de la metropolitana: la figura alargada de la Virgen que llega a la altura del arranque del arco de medio punto; el modo en que ésta sostiene la rosa, así como la posición del ave en la pierna del Niño, elementos distintos respecto del original sevillano y de otras de sus copias. Cabe señalar la observación de una posible relación tanto en el aspecto físico de la Virgen –la mano con la rosa, las facciones femeninas en especial la nariz– así como en las facciones de los ángeles. Si en la catedral metropolitana intervino el maestro Juan Rodríguez Juárez, ¿por qué no suponer que esta obra se pueda atribuir al mismo pincel?



En un encuadre arquitectónico de pilastras con doble tablero y arco de medio punto en cuyas enjutas hay un tipo de follaje característico del siglo XVII, entre efectos de claroscuro se yergue la alta figura de Santa María de la Antigua. El lienzo es más ancho que el de México y menos que el de Lerma. Las proporciones alargadas de las pilastras recuerdan las del marco de la obra de Alejo Fernández; de este mismo, las miradas dulcificadas de ambos hacia sus devotos. Cada uno ostenta sus emblemas. La rosa sin espinas es de tallo alto. La Virgen viste túnica blanca revestida de brocados y su nimbo lleva una inscripción (de difícil lectura) cuya configuración es familiar a la copia

temprana de la catedral de Badajoz.

El Niño Jesús que se apoya en su madre de modo inusual al tradicional, indica su doble naturaleza; del mismo modo sus tres potencias de color rojo, de mayor tamaño al usual, remarcan con el jilguero su humanidad y su pasión por la salvación de los hombres; el ave de regular tamaño está apoyada en la pierna del Niño.

El fondo luminosamente dorado con diseño de rombos apaisados lleva estrellas y flores. De acuerdo a san Bernardo, la Virgen es la estrella del mar quien trajo al mundo la verdadera luz, y además de ser atributo de su nombre, lo es de su pureza virginal, así como de la gracia que descendió sobre Ella.<sup>144</sup> En el fondo se recortan las figuras de ángeles, los que la coronan están de hinojos como en el original sevillano. El tercero, de media figura sobre una nube, despliega una larga cartela con la salutación correspondiente a la Encarnación: *AVE MARÍA GRATIA PLENA*, exaltación vinculada además al simbolismo de la configuración arquitectónica, la decoración del fondo y de los emblemas que cantan las virtudes de la llena de gracia y completamente hermosa:



la vara de azucenas, el ciprés, la palma y el lirio, provenientes de la iconografía de la Tota Pulchra codificados en la letanía lauretana,<sup>145</sup> que denotan las cualidades de la condición humana del Hijo de Dios.

Ella es la Puerta de la casa de Dios, puerta al oriente y siempre cerrada: “De la casa del vientre de la madre salió el Señor Dios de Israel, por la puerta de la castidad virginal; no sintió la su entreguedat tañimiento de corrupción antes del parto, ni después del parto; más siempre fue aquesta puerta cerrada, porque la cerradura de la de su virginidad siempre fue guardada”.<sup>146</sup> Ideología magistralmente expuesta en esta

copia, demostración del uso del vehículo sensible de las formas plástica, para hacer llegar una creencia al iletrado pero no por ello menos piadoso devoto. Asimismo vehículo de reflexión del clérigo quien con su prédica debía traducir al feligrés.

<sup>144</sup> Trens, *op. cit.*, p.578-579. Brenske, *op. cit.*, p.67-68, la interpretación más generalizada es que simboliza la virginidad de la Madre de Dios, en el arte bizantino de los siglos IX al XIII, cuando son tres se las relaciona con la Trinidad.

<sup>145</sup> Trens, *op. cit.*, p.149-164. *Tota Pulchra. Exposición de la Inmaculada*, Bogotá, Museo de Arte Colonial-Ministerio de Cultura, 1999, ficha p.11 y 26-32.

<sup>146</sup> Madoz, *op. cit.*, p.131, Ezequiel, citado por san Ildefonso.

Ficha 24

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII ¿?.<sup>147</sup>

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de Santa Clara, Tunja (Boyacá).

Observaciones: Se localiza en el muro de la Epístola (después de la capilla mayor en la primera sección de la nave). Esta es una de las más singulares configuraciones tunjanas, parece que fue repintada de modo tal que el fondo dorado se perdió; por otra parte no deja de sorprender el cabello castaño de todas las figuras y la particular rigidez del Niño de grandes ojos como si se hubiera inspirado en una escultura. La Virgen sostiene una rosa pequeña, en tanto que el Niño extiende su mano hacia la flor y con la otra sujeta con firmeza el ave roja símbolo de su humanidad y pasión. El interior del manto de la Virgen lleva el típico diseño de rayas dobles similar al original sevillano.

La postura y policromía de los ángeles que la coronan dista de lo hecho hasta ese momento, pero todavía no llegan al dinamismo de los del siglo XVIII. Ambos portan

---

<sup>147</sup> Gustavo Mateus Cortés, *Tunja, guía histórica del arte y la arquitectura*, Tunja, Academia Boyacense de la Historia, 1995, p.44, el autor señaló que la Virgen de la Antigua y la del Pilar fueron nombradas patronas de Tunja.

una palma, en una doble remembranza: por aquella que el ángel llevó a María como premio a su virginidad y castidad, a su vez en alabanza a la virginidad y castidad de Jesucristo; este sentido bien pudo constituir un recordatorio a las integrantes de la comunidad femenina de clarisas. Ver ficha de las Monjas de Morelia.



## Ficha 25

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, finales del siglo XVII-principios del XVIII.<sup>148</sup>

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de Santo Domingo, Tunja (Boyacá).

Observaciones: Esta pequeña pintura ocupa el remate del retablo dedicado a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (nave lateral izquierda, enseguida de la Capilla del Rosario), ver ficha 19 del capítulo VI. En la descripción del estado del templo en 1870 se registró tal como hoy se ve, una pequeña pintura de la Virgen de la Antigua en el remate del retablo.

Es de las representaciones tradicionales con el fondo dorado y configuración de puerta del cielo. Sólo se reprodujeron los ángeles que coronan a la Madre de Dios Hijo, de acuerdo al modelo consagrado por Angelino Medoro en el Nuevo Reino de Granada. El modo anguloso de los plegamientos del manto es muy familiar a una de las copias de la iglesia de Santa Clara de Tunja. Su observación se hace muy difícil porque está justo debajo de una ventana.

---

<sup>148</sup> Acerca de su posible época de factura, ver la ficha de catálogo correspondiente a la Virgen de Chiquinquirá de la capilla en la iglesia de Santo Domingo de Tunja.

Ficha 26

Título: *La Virgen de la Antigua entre san José y san ¿Ildefonso o san Eligio?*



Autor y fecha: anónimo, principios del siglo XVIII

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Catedral de Oaxaca, Oax.

Observaciones: Esta magnífica pintura al óleo preside el retablo del altar del Perdón, localizado en el trascoro. La pintura está recubierta por un vidrio. A un lado del retablo una cartela moderna la identifica como Virgen del Perdón. Comparte el espléndido retablo neoclásico con otra pintura que representa a su Hijo y al padre putativo. En la cúspide, el Espíritu Santo en medio de un haz de rayos de fina labor de orfebrería desciende para indicar su participación en la Encarnación del Verbo: el Hijo de Dios fue hecho hombre por la participación y compañía de la humanidad recibida de su madre, al respecto san Ildefonso de Toledo aseveró: “este fijo de la Virgen Dios e omne es,

palabra e carne, divinidad e humanidad”.<sup>149</sup> Es todo un canto simbólico y estético a la Virgen intacta, a su virginal pureza, digna portadora del Redentor. No obstante la distinta procedencia estilística del óleo de la Virgen, el de san José y la Paloma del Espíritu santo, los canónigos de esta catedral le dieron, o le conservaron un homogéneo sentido simbólico.

Al menos ya desde la existencia de la segunda catedral,<sup>150</sup> una buena imagen de Nuestra Señora ocupaba el altar del trascoro que da a la puerta del Perdón. Así se anotó en un documento elaborado entre 1597-1598, intitulado *Estado e inventario de las iglesias y sus enseres y ornamentos que hay en el obispado de Antequera*, que a la letra dice: “A la entrada de la puerta del Perdón en el respaldo del coro está otro altar de ara con una imagen de Nuestra Señora pintada al óleo y bien acabada.”<sup>151</sup> Esta descripción es contundente en cuanto a la antigüedad de la localización de una imagen mariana de culto en ese sitio ¿Habría sido de la advocación de la Antigua? La presencia de esta copia en ese mismo sitio, al parecer más tardía, aunque en un retablo neoclásico, así como su identificación hasta la fecha como Virgen del Perdón, inclina la balanza, toda vez que he expuesto muy puntualmente fragmentos de la historia de su extensión devocional y asociación al mencionado altar en algunas sedes diocesanas Hispanoamericanas, por ejemplo Pátzcuaro, Lima y Cuzco.

Las referencias puntuales del desempeño espiritual del experimentado obispo y consumado teólogo Bartolomé de Ledesma OP, reflejan una celosa observancia propia de su Orden reformada y de la política contrarreformista de la casa de Austria.<sup>152</sup> Su gestión en la mitra antequerense, entre 1583 y 1604, se sumó a la de su antecesor, también hermano de su Orden, fray Bernardo de Alburquerque, que a juzgar por el

---

<sup>149</sup> Madoz, *op. cit.*, p. 118, cap. III.

<sup>150</sup> José R. Benítez, *Las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934, p.11-12 y 13, el autor señaló que la segunda catedral estaba en construcción en 1560 y en culto quizá después de 1581 cuando inició su gestión el obispo fray Bartolomé de Ledesma OP; este edificio fue afectado en buena parte por los temblores de finales del siglo XVII, de modo tal que para construir la nueva se mandó demoler casi en su totalidad; la tercera inició con el obispo fray Ángel Maldonado en 1702 (a cargo hasta 1728) se inauguró en 1730, tres años más tarde fue consagrada.

<sup>151</sup> Magdalena Vences Vidal, “Iglesias y bienes del Obispado de Antequera, 1597-1598”, en *Archivo Dominicano*, t.XX, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1999, p.225 y 231, se precisó que para entonces no estaba hecha “una de las puertas principales que es la del Perdón”.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.216-218, se recordará que además de sus prendas intelectuales tuvo un desempeño nodal en la administración eclesiástica y civil, fue socio del arzobispo fray Alonso de Montúfar y confesor del virrey Enríquez de Almanza, a quien acompañó al Perú.

nutrido fondo de plata y ornamentos citados en el inventario, a los dos se debió el enriquecimiento del culto, mediante la provisión de nueve misales tridentinos (uno de ellos sevillano), dos manuales mexicanos y dos pasioneros, el decoro y la decencia de los seis altares y retablos levantados hasta ese momento en la catedral: el mayor y seis colaterales que para su lucimiento y distinción en las ocasiones especiales tenían velos y doseles del modo siguiente: “un velo grande de tafetán azul de la China que cubre todo el retablo del altar mayor [...] Los doseles de tafetán de colores de la China con sus varas de fierro que cubren a seis retablos de los altares colaterales, del Crucifijo, Nuestra Señora, San José, San Miguel, San Sebastián y San Marcial, con cinco cielos de seda de colores.”<sup>153</sup> Advocaciones reveladoras de una estrecha vinculación con la metropolitana y los altares destinados a rogar por las ánimas, excepto el santo patrono de Antequera.

Hay que tener presente que la actual catedral, es la tercera, iniciada y concluida en el transcurso del primer tercio del siglo XVIII. No dispongo de los pormenores de la destrucción provocada por el “horrible terremoto” del 23 de agosto de 1696, pero junto con otros templos de la ciudad se mencionó la catedral como arruinada casi por completo.<sup>154</sup> Situación que motivó la sustitución de la mayor parte del segundo edificio.

Tampoco sé qué tanto se destruyó del patrimonio devocional, al menos quedó una pintura del siglo XVI –la de san Miguel- posiblemente de Andrés de Concha. No se sabe si la imagen de Nuestra Señora de este altar se salvó, pero de haber sido así sería un óleo sobre tabla, también del pintor andaluz, acorde al encargo de siete retablos y un sagrario que el chantre de Oaxaca, Francisco de Zárate hizo en 1582,<sup>155</sup> y que son los citados en el inventario de 1597-1598. Por lo anterior planteo una hipótesis, apoyada en la iniciativa que otros canónigos tuvieron en su calidad de chantre y que impulsaron el

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.225, 229 y 230. El uso de manuales y liturgia sevillana fue señalado también por Brill, *op. cit.*, p.23, quien asentó: “La liturgia en la catedral de Oaxaca y en las iglesias de la región reflejaba la práctica sevillana. Hasta el Concilio de Trento, los libros litúrgicos utilizados en las iglesias oaxaqueñas eran los mismos de aquella catedral andaluza”.

<sup>154</sup> Magdalena Vences Vidal, “Tiempo y movimiento en la Mixteca Alta. La preservación de un Monumento Nacional 1933-1993”, en Leopoldo Zea y Mario Magallón (comp.), *Latinoamérica cultura de culturas*, México, Instituto Panamericano de geografía e Historia. Fondo de Cultura Económica, 1989, p.135, a esos daños se sumaron los provocados por otro fuerte temblor ocurrido el 21 de diciembre de 1701.

<sup>155</sup> María de los Ángeles Romero Frizzi, “Mas ha de tener este retablo...”, Oaxaca, Centro Regional INAH Oaxaca, 1978 (Estudios de Antropología e Historia n° 9), p.12.

culto a la Virgen de la Antigua en España y en Hispanoamérica, planteamiento que da lugar a la posibilidad de que desde entonces hubiera una imagen de esta advocación en el altar del Perdón.

Tal parece que la pintura de la Antigua que se conserva es un óleo sobre lienzo ¿Será ésta la que sustituyó a la pintada por Andrés de Concha? Es posible que la primera obra con temática mariana se hubiera dañado a raíz de los dos fatídicos movimientos telúricos –de 1696 y 1701- y que el segundo lienzo se haya encargado entre esos años o después, quizá con la finalidad de que el altar de Perdón estuviera a la altura del estreno de la nueva catedral en el primer tercio del siglo XVIII. Pintura que además posteriormente fue repintada.



Un elemento clave es la presencia de un par de santos de hinojos en entregada devoción a la Virgen, así como la rica capa del obispo, todavía como parte de la tradición pictórica gótica de los últimos treinta años del siglo XV seguida en algunas obras del siglo XVI (Sánchez de Castro, Bermejo, Juan de Borgoña, Alejo Fernández, Berruguete, Sánchez Coello, el Greco). Tal como se coteja en la capa de la pintura de la catedral oaxaqueña, sobre la tela verde se destaca el ancho diseño de follajes del bordado, y más aún, los marcos arquitectónicos de los santos son propiamente renacentistas, ya que en la zona de enjutas hay tres puntas de diamante; es singular el acabado posterior de la capa, a manera de escudo

en cuyo campo hay un diseño pero por el reflejo y la suciedad del vidrio no se puede ver más. No pasa desapercibida la información del inventario de finales del siglo XVI, en el que entre los muchos ornamentos se registró una casulla de damasco verde, de imaginería,<sup>156</sup> que quizá sirviera como modelo para el autor de la obra analizada.

Otro elemento distintivo de esta pintura es la túnica blanca con brocado (el manto debió ser similar), en apego al original sevillano de Nuestra Señora de la Antigua y a las copias que antes de ésta he reseñado. Por otra parte, una fórmula plástica anterior al

<sup>156</sup> Vences, “Iglesias...”, p.227.



siglo XVI es el uso de una tela transparente que revela la humanidad de Jesucristo, tal es el caso del Niño de Nuestra Señora de los Remedios del trascoro de la Catedral de Sevilla y la pintura de la Virgen de la Rosa de los reinos de Aragón y Castilla, así como muchos otros comentados en los capítulos II y V. En el caso oaxaqueño el Niño está vestido completamente mediante una túnica transparente que le cubre hasta las pantorrillas, en tanto la madre lleva sobre su cabeza un velo transparente delineado sobre su cuello. Ese recurso encontró eco en la pintura novohispana desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII.



La postura de los dos ángeles que coronan a la Virgen es distinta a las demás copias; asimismo el modelo de la corona, que es más ancha, familiar a la de Alejo Fernández y la sobrepuesta en el original sevillano.

¿Cuáles son las características del siglo XVII y principios del XVIII? El reto de fechar con justicia esta hermosa pintura, es la presencia de una serie de fórmulas pictóricas que orientan a plantear que su autor conoció muy bien varias pinturas del siglo XVII, como las de los Echave, Juan Correa y Pedro Ramírez.

En opinión de Sigaut, el Niño es del tipo de los pintados por Juan Correa. Por otra parte, la delicada orla de encaje del manto, se asemeja a la vestidura de la Virgen en la Purísima de Echave Ibía<sup>157</sup> y en la Virgen de la Antigua de Correa. Además, el Niño excepcionalmente porta una cruz, atributo novedoso en la iconografía de la Antigua, que reemplaza a la tradicional ave, evocación de su carne y su Pasión.



<sup>157</sup> Sobre la autoría a Ibía, ver Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello, *et al*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, MUNAL-IIE, 2004, p.208.

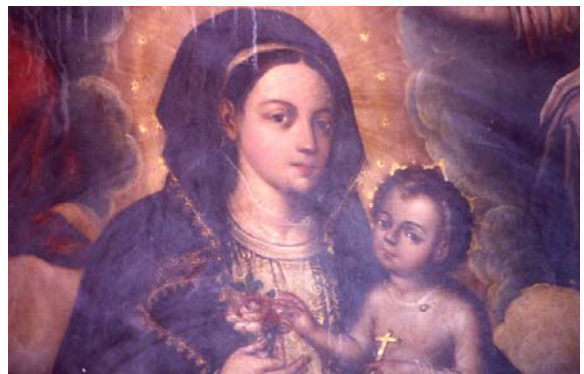
¿Cómo una metáfora pasionaria? Sí, aunque también este Niño toca la rosa y porta la cruz a la altura de sus genitales, la revelación de su naturaleza humana está indicada por la sutil tela transparente que no cubre u oculta sino que revela. Como lo planteó Leo Steinberg, es la representación del Cristo humanizado, en todo verdadero hombre.<sup>158</sup>



La presencia de repintes y agregados en las imágenes de culto ha sido una constante, de acuerdo a lo que ya comenté del original sevillano y denoté en las pinturas de la metropolitana de México, Lerma y en dos de Morelia. Asimismo en ésta de la catedral de Oaxaca, a reserva de un análisis especializado, observo que se recubrió con pigmento azul el manto brocado posiblemente con la finalidad de remarcar con el blanco de la túnica los colores establecidos

en las configuraciones de la Inmaculada. Se puede ver que el color mencionado no envolvió completamente las flocaduras y diseños dorados, por ello planteo su carácter de agregado quizá del siglo XVIII, al igual que en la pintura de Lerma.

En la constreñida composición de las nubes que rodean la cabeza de la Virgen envolviéndola de luz, destaca el halo de doce estrellas, otro de los emblemas marianos asociados a la Virgen apocalíptica y por supuesto consagrado en la iconografía de la Inmaculada Concepción desde el siglo XVII como otro



símbolo alusivo a la pureza de su origen. Trens señaló de su significado: “Las doce estrellas son las doce tribus de Israel.”<sup>159</sup> En tanto Stratton interpretó que las doce estrellas que coronan a la Virgen es parte de la iconografía de la Purísima, ya presente en algunas pinturas de tema mariano de procedencia española del siglo XVII,

<sup>158</sup> Steinberg, *op cit.*, p.28.

<sup>159</sup> Trens, *op. cit.*, p.64 y 171, las estrellas también identificadas con los 12 apóstoles. Otro de los ejemplos tempranos de este atributo, es la pintura de la Inmaculada Concepción de 1641, del pintor neogranadino Antonio Acero de la Cruz, a la que integró un halo de 13 estrellas, la séptima más grande que las restantes.



especialmente con mayor reproducción en la segunda mitad del siglo citado.<sup>160</sup> El halo de estrellas también se reprodujo en la imagen de la Antigua de la catedral de La Vega (siglo XVIII) en República Dominicana (ficha 33).



San José y un obispo de hinojos en actitud orante y expresión contundente en la mirada rinden culto de hiperdulía a la Madre virginal del Salvador, y son una buena muestra de la calidad plástica del pintor anónimo. Ambos personajes visten de color verde. A un costado y por encima de san José se encumbra la vara florida sobre la que se posa el Espíritu Santo, en franca alusión a la *Virga Jesse floruit* (Ez 7, 10). También identificada como la “Vara de Aarón florida” referida a la ascendencia del esposo de María, atributo de su castidad y de “la victoria que obtuvo sobre los demás pretendientes de la Virgen.”<sup>161</sup>

La representación está estrechamente vinculada al argumento expuesto por san Ildefonso de Toledo sobre la pureza de María, pues señaló que de la vara de la raíz de Jesé, “la virgen del linaje de David, engendraría flor, conviene a saber, fijo criado sin alguna corrupción, e engendrado por sola virtud del Espíritu Santo, e por el su rocío e infusión”.<sup>162</sup>



<sup>160</sup> Stratton, *La Inmaculada...*, p.97, 98-109, los significados del *stellarium* como otro tipo de rosario: doce privilegios o prerrogativas, secretos, gozos o virtudes de la Virgen. Respecto de la continuidad de ofrecer una corona espiritual a la Virgen, un ejemplo es el impreso *Vida de Nuestra Señora*, de Juan Antonio de Oviedo, *Vida de Nuestra Señora, repartida en quince principales misterios, meditados en los quince primeros días de agosto, para disponerlos a celebrar con devoción y fruto su triunfante Assumpción en cuerpo y alma a los cielos y su gloriosa coronación de reina del universo*, Impreso en México, y por su original en Sevilla, Imprenta de las Siete revueltas, 1739.

<sup>161</sup> Trens, *op. cit.*, p.154, 164, 551-557, planteó otra interpretación como emblema de la Virgen y la identificación con ella, a partir de la trascendencia de la literatura patristica de los siglos XII y XIII. El obispo Fulberto afirmó “La Virgen, Madre de Dios, es la vara; la flor es su fijo”. Milagros Pichardo, *et. al.*, “El patrono de la Nueva España”, en Vargaslugo y Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Repertorio Pictórico, t.IV, Segunda Parte, México, IIE-UNAM, 1994, p.355. Stratton, *La Inmaculada...*, p.36, sobre la referencia a Ezequiel.

Así, se estableció simbólicamente la estirpe humana de Jesús y la gracia del Espíritu Santo, exaltación triunfal de la perdurable pureza virginal de la intacta Virgen María: “Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y temor de Yavé” (Is 11:1-2).

Para cerrar con broche de oro esta lectura, el obispo representado tendría que ser el defensor de la triple virginidad de María. Aunque podría ser san Marcial obispo de Limoges, designado patrono de Antequera desde el siglo XVI. Los santos Ildefonso y Marcial, como san José, patrono general del arzobispado de México (declarado en el primer Concilio Mexicano),<sup>163</sup> contaban ya desde el siglo XVI con un sitio significativo en la catedral dedicada a la Asunción de la Virgen María, expresión de una gran devoción en la sede episcopal antequerense.

Entre los retablos registrados al final del siglo XVI se consignó uno en la nave del Evangelio dedicado a san Marcial; otro en la Epístola, a san José, y en la sacristía uno de los cuatro que estaban por asentar, a san Ildefonso.<sup>164</sup> Este reconocimiento lo encuentro respaldado mediante dos canales de la extensión de la devoción al santo de Toledo, uno a través de los prelados dominicos que se sumó a la previa fundación conventual de la Villa Alta (Oaxaca) aceptada en 1558 y cuyo santo titular elegido fue San Ildefonso.<sup>165</sup> La otra vía, más temprana y difundida en la Nueva España, es la presencia de un grabado con la imagen de la imposición de la casulla a san Ildefonso por la Virgen María, inserto en la contraportada de la Doctrina Cristiana o Tripartito de Juan Gerson (1544, a costa del arzobispo Juan de Zumárraga).<sup>166</sup> Grabado del que no sobra reiterar que incluye la característica frase asociada a Nuestra Señora de la Antigua y que evoca a la distinguida por Dios: *Ave María gratia plena dominus tecum*. De modo tal que por los tres medios aludidos se plantea una vigente y extendida

---

<sup>162</sup> Madoz, *op. cit.*, p.131, Cap. IV.

<sup>163</sup> Pichardo, *op. cit.*, p.355.

<sup>164</sup> Vences, “Iglesias...”, p.225 y 226, los otros retablos se consiguieron dedicados a las santas Magdalena, Lucía y Catalina de Alejandría, y Ana.

<sup>165</sup> Magdalena Vences Vidal, “Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominicana de Santiago de México. Siglo XVI”, en *Archivo Dominicano*, t.XI, Salamanca España, 1990, p.163.

<sup>166</sup> Estrada, “La plumaria...”, p.108 y 110, esta ficha fue elaborada por Marita Martínez del Río de Redo; datos también citados por Estrada de Gerlero, p.110. Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, edición por A. Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p.65.

devoción, institucional del clero secular y de la comunidad dominicana, al defensor de la triple virginidad de la Madre de Dios.

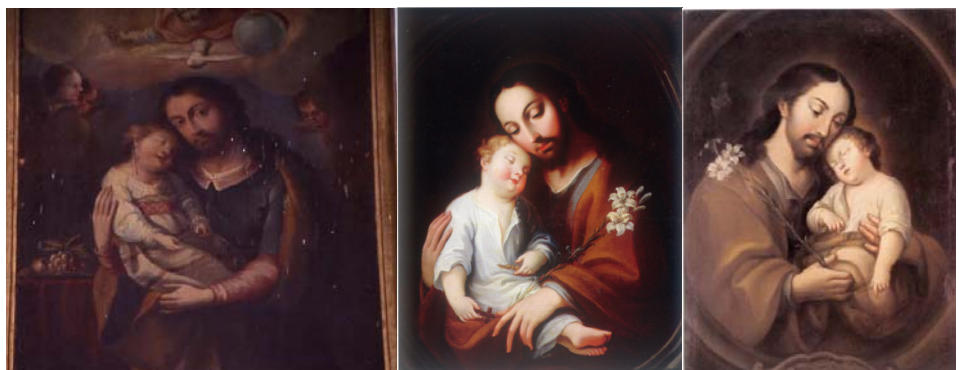
Una obra anónima de plumaria, del siglo XVII, con el tema de la Imposición de la casulla a san Ildefonso,<sup>167</sup> arroja luz sobre la representación barbada del santo, mitra y báculo dispuestos a sus pies, a diferencia de la configuración del grabado del Tripartito. Sin embargo, la representación tradicional de los santos Ildefonso y Marcial es distinta. Pero, sin duda se trata de la representación de un apasionado defensor de la Virgen María, de su pureza virginal y de la exaltación de su concepción sin mancha, creencia arraigada entre los canónigos de la diócesis antequerense,



de quien o quienes encargaron la pintura y captada magistralmente por quien la ejecutó. Fue a su vez Ildefonso en vida episcopal, el servidor de la Virgen, por ello humilde y reverencial se ha despojado de su mitra, y se la ha colocado a un lado ¿quién si no, el llamado con justicia por el arcipreste de Talavera Alfonso Martínez de Toledo, el capellán de la Virgen?

El señalamiento de pureza y castidad se complementó en el retablo neoclásico con el óleo dedicado a san José, esposo de la Virgen y padre putativo de Jesús,<sup>168</sup> en

cuyos brazos acuna al Redentor que duerme plácidamente. Esta iconografía tuvo una importante difusión en el siglo XVIII, a juzgar por



los ejemplos que aquí se insertan de Miguel Cabrera y de Ignacio Berben.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Marita Martínez del Río de Redo, en Estrada de Gerlero, "La plumaria...", p.108, obra posiblemente de región poblana.

<sup>168</sup> Esta fórmula iconográfica es contrarreformista, Pichardo, *op. cit.*, p.355.

Ficha 27

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: firma AERO/ AT, 1718.<sup>170</sup>

Técnica y medidas: estampa.

Ubicación: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX.<sup>171</sup>

Observaciones: Se trata de la portada de las *INDULGENCIAS DE LA VENERABLE CONGREGACION de nuestra Señora la Sacratissima Virgen MARIA DE LA ANTIGUA, fundada Canonicamente en su Capilla en esta Santa Iglesia Cathedral*

<sup>169</sup> Hajar, *op. cit.*, p.48 y 220, San José y el Niño, de Miguel Cabrera, mediados del siglo XVIII (85 x 64 cm.); San José y el Niño Dios, de Ignacio Berben (activo en los Altos de Jalisco en la segunda mitad del siglo XVIII).

<sup>170</sup> Bazarte y García, *op. cit.*, p.170, textualmente señalaron "La estampa se encuentra firmada con las siglas AERO (a la izquierda) y AT (a la derecha).

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.170-171, hay una breve descripción de la estampa.

*Metropolitana de México. CON LAS REGLAS, Y Ordenaciones comunes, que han de guardar sus Congregantes./CON LICENCIA, En Mexico por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderon en el Empedradillo. Año de 1718.*

Podría pensarse que los dibujos elaborados con el fin de grabarlos para acciones propagandísticas devocionales, o en este caso para ilustrar la imagen mariana privilegiada en la catedral de México -para la obtención de indulgencias- debían ser copia del original o apegarse en lo más posible a ella. Sin embargo, en este caso de la Virgen de la Antigua, incluso el de Chiquinquirá y la Virgen del Perdón, se observa que tienen una expresión más libre en los detalles pero no así en los motivos iconográficos, aunque guarden un aspecto formal más apegado a otras copias pictóricas.

De formato compositivo más ancho que la pintura de la catedral metropolitana, en la estampa está señalada la parte superior mediante puntas de diamante alojadas en las enjutas del típico arco de medio punto. La estampa pudiera proceder de un grabado anterior (aspecto que también se corrobora en otros grabados del siglo XIX, citados adelante). El encuadre señala a la puerta del cielo, a la habitante del palacio de Dios, mediante el que se subraya uno de los títulos de exaltación de la pureza virginal de la Madre del Hijo de Dios. La salutación AVE MARIA contenida en la cartela que despliega la figura angélica central mantiene su correspondencia con la significación de la Virgen de la Antigua, representativa de la Encarnación del Verbo. Ella es la reina del cielo y de los ángeles, el tamaño de la corona lo marca (como en los ejemplos pictóricos españoles de Badajoz y Santiago de la Espada). Si bien en el aspecto formal tiene un dibujo de poca calidad, en el contenido es donde se concentró su trascendencia, pues había que rendir culto a la Madre de Dios, acogerse a su amparo y a disfrutar de las indulgencias que redimen de las penas temporales.

Las peculiaridades de la imagen que debían llevar las patentes o sumarios de indulgencias, se sabe que “correspondía a los lineamientos especificados por las pragmáticas venidas de España, que indicaban cómo debían plasmarlas en el papel los impresores, puesto que se pretendía que inspiraran la fe y el culto”.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.47 y 122.



Ficha 28

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, siglo XVIII.

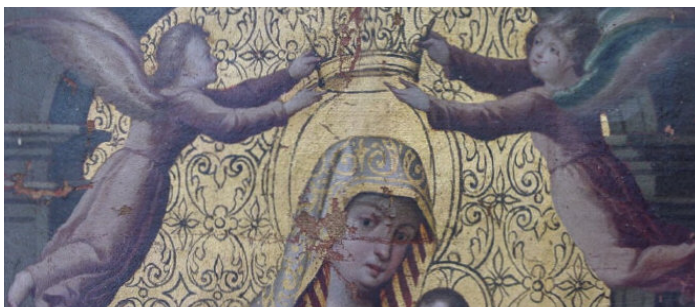
Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Colección particular Monterrey.

Observaciones: Es una representación tan menuda y graciosa como la estampa anterior, de una delicada y bien lograda representación barroca. Todavía es de las copias que presentan a la Virgen flanqueada por sendas pilastras entableradas, como el ejemplo de Guadalajara, en ambos casos de pie en el quicio de una puerta –ella misma reiterada mediante su título, puerta del cielo y del edificio de la iglesia.

La joven figura de la Virgen con el Niño está presentada en una posición de tres cuartos, la caída larga del manto sobre su costado derecho –a la manera de Alejo Fernández- más suavizada que la de Guadalajara por el recurso de la línea curva que la

libra de la rigidez característica de las copias anteriores y apegadas al original. Los dos llevan nimbos y sólo aparecen los ángeles coronando a la Virgen, uno de ellos deja ver sus pies como los reproducidos en el siglo XVIII. El Niño sostiene con su mano izquierda un bello jilguero, y mediante la palma de su mano derecha, como en otros ejemplos, establece su relación carnal con la rosa que sostiene su Madre. El tapiz dorado contiene diseños fitomorfos que recuerdan las copias del siglo XVI de Campaña y Villegas.



Esta imagen es representativa de un apego al aspecto formal característico del manto que cae sobre la cabeza y la frente, a diferencia de la configuración que les dio Juan Correa.



Ficha 29

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*<sup>173</sup>



Autor y fecha: anónimo novohispano, siglo XVIII.<sup>174</sup>

Técnica y medidas: o/l, 2.40 x 1.30 m.

Ubicación: Museo Regional de Querétaro (Ex-convento de San Francisco), Qro.<sup>175</sup>

<sup>173</sup> Agradezco muy puntualmente la gentileza de la directora del Museo Regional de Querétaro, Rosa Estela Reyes, por haberme permitido fotografiar la pintura. Asimismo a la Srita. Sandra Zdeinert, quien con suma generosidad abrevió el camino para llegar a la imagen.

<sup>174</sup> Sigaut, "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua", p.300 y 301, aunque la registró como una obra del siglo XVII, su opinión actual es que pertenece al siglo XVIII; en el texto indicó la información sobre el envío a México de varias copias flamencas y comentó con acierto "ninguna de las tablas conocidas parece tener ese origen".

<sup>175</sup> *Guía del Museo Regional de Querétaro*, Querétaro, Editorial Libros de México, 1976, p.46, se consignó escuetamente como parte de las obras expuestas en la Sala Número 7. Actualmente se localiza en la oficina de la Dirección del Museo.

Observaciones: En los expedientes del Museo se registró que la imagen llegó a ese lugar en abril de 1987, que la tela estaba adosada a una puerta de la que fue desprendida para llevar a cabo el proceso de restauración (ca.1999). También se explicó escuetamente, que el lienzo posiblemente esté mutilado en la parte superior.<sup>176</sup>



Efectivamente no se observa el característico medio punto superior ni los marcos laterales, aunque cabe recordar el ejemplo de la catedral de Oaxaca y varios más del siglo XVIII que ya no reprodujeron estos elementos, tal como se puede cotejar en las siguientes fichas. Recreaciones éstas en las que incluso ya no se incluyó la salutación angélica o alguna

otra inscripción, y que en la mayoría de los ejemplos sólo se integró al par de ángeles que coronan a la Virgen. Además de la variante citada esta pintura tiene dos elementos distintos: la cruz que sostiene el Niño (que la emparenta con la de Oaxaca) y que la Virgen muestra los pies inusualmente desnudos, aunque una huella debajo de su pie derecho ofrece indicios de que tenía algún tipo de calzado.

Sigue en cierta medida el formato y planimetría del piso oscuro y el fondo dorado con rombos de la copia de la catedral metropolitana, fusionado con el diseño de la pintura de Lerma, ya que se repitió la figura geométrica que en su interior fue enriquecido con ornamentación. Los halos son iguales en ambos personajes, como un vago eco de aquellas copias que evocaron el nimbo crucífero.

La postura inclinada de la Madre hacia el Hijo (menos rígida que las precedentes), su volumen ancho acentuado



<sup>176</sup> Museo Regional de Querétaro, Expedientes de la Virgen de la Antigua, número 055806 y 10-055806, en ellos se encuentran varios documentos en los que se registraron los datos mencionados, así también las medidas (la de la altura varía en centímetros, catalogada entre 2.38 a 2.41 y de ancho 1.31), y la data del siglo XVI, XVII y XVIII, esta última corresponde a una ficha técnica con membrete del INAH.

por las reiteradas ondulaciones del manto, las figuras dinámicas de los ángeles vestidos con ligeras telas policromadas, así como la configuración de rostros y manos revelan sin duda la paleta de un pintor adscrito a las fórmulas de la pintura barroca, antes de mediar el siglo. Por otra parte, las rayas del interior del manto son muy anchas –pero no sencillas como en la copia de Monterrey–. Tanto el diseño de flores y follajes



de la túnica y el manto son excepcionales en cuanto a diseño y acabado, el manto tiene aves de buen tamaño (las copias de Campaña y una de Santa Clara de Tunja, son los otros casos con

aves).



Ficha 30

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, siglo XVIII, repintada

Técnica y medidas: o/l, 2.09 x 1.26 m.

Ubicación: Santa Catalina de Siena (las Monjas) Morelia, Michoacán.<sup>177</sup>

Observaciones: Se encuentra en la Notaría parroquial, anexa al templo que actualmente es Sagrario.<sup>178</sup> El lienzo tiene repintes en la zona de nubes oscuras; es posible que las

<sup>177</sup> Base de datos de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Nacional, en la ficha correspondiente se indicó que es una obra posiblemente del siglo XVI, óleo en lienzo de lino, medidas 1.28 x 2.07 m., en buen estado de conservación, tiene dos ángeles que custodian a la Virgen además de los tres en la sección superior. El estado actual de conservación es regular y equívocamente la leyenda se registró en una ficha de otra imagen sita en el templo de San Salvador (¿?) en Morelia. Cfr. segunda nota de la pintura del Cubo de la Mitra.

<sup>178</sup> Agradezco muy puntualmente las facilidades proporcionadas por el padre José Guadalupe Franco, para fotografiar la imagen, asimismo a la Dra. Sigaut por facilitarme el vínculo con la notaría. A la Srita.

figuras de ángeles portadores de la palma sean posteriores, lo que se puede cotejar al observar que por debajo de las muñecas de los ángeles mencionados, se ve la línea continua del manto de la Virgen.

En la parte inferior y detrás del lienzo hay una tabla de 27 cm. que sirve de mayor soporte a la escritura que narra un origen de la advocación de la Antigua, su lucha contra el mal y su relación con una comunidad femenina:

Salió la santísima señora con el sagrado Evangelista San Juan de la ciudad de Jerusalén, y se embarcaron para la ciudad de Éfeso para pelear las batallas del Sr. contra la serpiente antigua lucifer de siete cabezas, y aposentaronse en dicha ciudad en casa de unas buenas mujeres virtuosas, y recoxs [recogidas], la que convirtió la Sra. en un monasterio y santuario amenísimo de 73 vírgenes con quienes vivió dos años y medio, dejando en el mundo la forma de los conventos de religiosas. Y estando en dicha ciudad, aquel suntuoso convento de vírge[ne]s necias y fatuas, que estaban dando adoraciones a lucifer en el ídolo execrable de Diana a quien adoraban por diosas todas las perversas amazonas que en ella idolatraban a lucifer, mandó la Sma. Sra. a uno de sus ángeles que destruyesen dicho templo de Diana reduciéndolo a pavesas con todas sus amazonas idólatras, reservando sólo 9. predestinadas, que abrazaron la fe de Jesucristo y vivieron juntamente con todas las demás vírgenes, del dicho nuevo y primero convento de la Sma. Sra., en donde tuvo fuertes batallas contra lucifer quebrantándole la cabeza y a todos sus seguidores quedando victoriosa, invencible, mas que m. exerc.os y esquada,s y dejando dicha casa de dichas buenas mujeres de las cuales la mayor se llamaba María, a quien la señora dejó por prelada, siendo nombrada María la Antigua por la mayor de todas en dicho santuario, en donde fue adorada la Sma. Sra. por lo cual fue nombrada de la Antigua su imagen Santísima, ante la cual no puede aparecer demonio alguno por haberles quebrantado la cabeza a todos victoriosa, se despidió de dichas sus 73 religiosas, y se embarcó para volver a Jerusalén, y en el mar fue su segunda batalla contra el dragón infernal quien con todos sus secuaces alborotaron los mares levantando el navío hasta las nubes y soterrándolo hasta el profundo, sin lesión alguna, ni mínima perturbación de la Sma. Sra. estando siempre invicta, y victoriosa peleando las batallas del altísimo, y sus santos ángeles, defendiendo su navío, quedando libre de tan terribles borrascas, y los enemigos vencidos, y quebrantados, con cuya victoria llegó al puerto de Jerusalén, donde se desembarcó para el gobierno de la iglesia y consuelo de todos los católicos, y así en presencia de esta santísima imagen intitulada de Ntra. Sra. de la Antigua no puede aparecer ningún enemigo infernal habiendo quedado vencidos y quebrantados en dichas victoriosas batallas.

Es doctrina de la venerable M. E. María de Jesús abadesa en el convento de la Concepción de la Villa de Agreda.

Se recordará brevemente que entre las pinturas costeadas por el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, pintadas por Domingo Martínez para la capilla de Nuestra Señora de

---

Magdalena Rojas Vences, muchas gracias por su gran colaboración in situ: toma de fotografías, cotejo de la leyenda y las observaciones al lienzo con ojos de estudiante de Restauración.

la Antigua de la Catedral de Sevilla, entre 1734-1738, además de las cuatro correspondientes a la advocación mariana, figuró una de la madre Ágreda junto con las de los cuatro doctores de la iglesia, Duns Scoto y un milagro de san Diego de Alcalá.<sup>179</sup> La presencia relevante de esta monja visionaria entre los teólogos y uno de los difusores de la devoción a la Antigua, se deba quizá a la leyenda referida en la pintura. Investigación que queda abierta.

Esta es una copia que parece derivada de la que actualmente se encuentra en la Mitra (del siglo XVI y muy posiblemente renovada en el siglo XVIII) por la presencia de algunos de sus elementos formales, aunque con un mayor acento barroco respecto de la disposición y rica vestidura de los



ángeles entre nubes. Asimismo en la configuración del manto y túnica de la Virgen, que presenta una suerte de brocado de diseños fitomorfos, más las estrellas. Es similar también al modo de portar la rosa con botón, así como la configuración del pichón blanco con grandes alas extendidas que guarda su relación con el origen divino y



humano. Ella con la mirada al frente y el Salvador ¿hacia la madre? Del mismo modo los ángeles que la coronan y el que sostiene la filacteria con el referido saludo a la mujer pura que posibilitó la vestidura de carne: *AVE MARÍA GRATIA PLENA*. La corona con pedrería de esmeraldas y rubí,

también como en las copias antecedentes de Guadalajara, Lerma y Zacatecas.

Los ángeles de pie que flanquean a la Virgen parecen ser posteriores. La palma portada por ellos señalan la virginidad y castidad de la Madre de Dios, exhortación para las dominicas y remembranza de su profesión. De acuerdo a lo afirmado atrás, en el día de su profesión las monjas portaban además de un cirio, una palma en relación a la castidad y al sacrificio. El atributo también es evocador del emblema que el ángel llevó

<sup>179</sup> Ceán, *op. cit.*, p.87. Ver ficha de San Mateo Xoloc en este catálogo.

a María como premio a su vida casta y virginal, conforme a lo enunciado en el evangelio apócrifo de san Juan.<sup>180</sup>

Mediante los artificios del arte barroco, bajo un rompimiento de gloria en el cielo se exaltó la pureza virginal de la Madre del Verbo Encarnado, en armonía simbólica con las estrellas que exornan su túnica.



---

<sup>180</sup>Punzo, *op. cit.*, *loc. cit.*, *apud*. Santiago de la Vorágine.



Ficha 31

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l, 1.54 x 0.90 m.

Ubicación: Convento de San Francisco, Morelia, Mich.<sup>181</sup>

Observaciones: Actualmente está resguardada en una de las salas que habita la comunidad franciscana.<sup>182</sup> Serrano se refirió a que en esta iglesia se “conserva un lienzo de similares características en cuanto a autor y época [al del Museo Regional de Guadalajara], conocido por la comunidad franciscana como la Virgen de la Rosa.”<sup>183</sup> Si

<sup>181</sup> Base de datos de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Nacional, se la registró como del siglo XVII, repintada y con regular estado de conservación, sita en el sotocoro de la iglesia. Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural, Templo de San Francisco de Morelia, Estado de Michoacán, cédulas 35-54.

<sup>182</sup> Agradezco al padre Pascual su gentil disposición y permiso para fotografíarla.

<sup>183</sup> Serrano, *op. cit.*, p.92.

bien se apega un poco a la caída pesada y abultada de la túnica, en todo lo demás guarda una buena distancia respecto de la copia de Guadalajara.

Esta hermosa representación se ajustó a otro modelo reproducido en España y en otras regiones hispanoamericanas, en la que sólo se pintaron los ángeles que coronan a la Virgen. Por otro lado y a diferencia de otras de esta centuria, ya no se reprodujo el fondo dorado sino que se cambió por tonos oscuros como en las copias del siglo XVIII de República Dominicana. Asimismo, aunque todavía la imagen de maternidad en este ejemplo se presentó parada sobre un piso como en la pintura de la Colección Soumaya, pero ya sin el marco arquitectónico.

El halo es muy familiar a la copia de Pedro Villegas Marmolejo, incluso el Niño con el rulo en la frente. Está



vestida con los colores de la inmaculada, el manto cerúleo revestido de diseños dorados, la túnica blanca exornada con estrellas –la estrella del mar que trajo la luz al mundo- detalle que la relaciona con la pintura de Las Monjas. Sostiene una rosa sobre la que el Salvador posa la señal de la bendición con la indicación de la doble naturaleza, mientras que con la otra sostiene el atributo de su humanidad, el jilguero. Los ángeles con sendas cabelleras de corte borbónico.

Los repintes del manto azul de que fueron objeto las copias de Lerma y Oaxaca, y la concreción en esta hermosa recreación, además con las estrellas constituyen un corolario de la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen, defensa de esa creencia por la dinastía de los Habsburgo –que de acuerdo a Stratton- tuvo su continuidad Real mediante la dinastía de los Borbones, a través de Felipe V de España y Carlos III. A instancias del franciscano Díaz de San Buenaventura se obtuvo de Roma la promulgación de la festividad en 1708; posteriormente Clemente XIII declaró a la Virgen Inmaculada como patrona de España, en 1760.<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, U.S.A., Cambridge University Press, 1994, p.140.

Ficha 32

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, siglo XVIII, repintada.

Técnica y medidas: o/l. Aproximadamente 2.80 x 1.80.

Ubicación: Iglesia de San Francisco Tlaxcala (actual catedral).

Observaciones: Ocupa el lugar central de un pequeño retablo que se localiza en el sotocoro, entrando a mano izquierda. El retablo manierista es de un solo cuerpo y ha perdido su remate. La pintura está insertada en un elaborado marco de madera sobredorada con incisiones geométricas y diseños fitomorfos en negro, muestra una factura posterior al retablo.

La composición y policromía de esta imagen de Nuestra Señora de la Antigua es un tanto atípica. Ella en primer plano, parece haberse desplazado del pórtico de pilastras marmóreas que la enmarca para acercarse a sus fieles devotos, como

mediadora ante su Hijo y éste ante su Padre; muestra su condición materna intacta y virginal. A la rosa característica en otro momento le fue agregada una blanca azucena posiblemente con la finalidad de remarcar sus virtudes.



La configuración plana del vestido y el vuelo singular del manto subraya el acartonamiento de la figura de María. La ornamentación de sus vestiduras, exornadas de follajes y estrellas como en los dos ejemplos anteriores de Morelia, se separa del modelo sevillano. El Niño sostiene un ave con las alas extendidas y ve al frente; su peinado guarda una cierta similitud con algunas de las obras citadas.

Es posible que la azucena, los ángeles que la coronan, así como la orla de cinco querubines dispuestos asimétricamente, sean parte de un repinte, de igual modo el fondo amarillo y celeste que sin duda aclaman a la llena de gracia.



Ficha 33

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, s. XVIII.

Técnica y medidas: o/l, 1.62 x 1 m.

Ubicación: Catedral de La Vega, República Dominicana.

Observaciones: Se resguarda en una pequeña sala de exhibición de la catedral mencionada. Esta es otra de las imágenes asociadas al mecenazgo de los Reyes Católicos. En el pie de fotografía publicada por Rodríguez Demorizi se la fecha erróneamente en el año 1500. En ese orden de ideas, esta representación en lienzo está vinculada a una de las primeras poblaciones en la Isla, la Villa de Concepción de la Vega, fundada en época de Colón y destruida por el terremoto de 1562.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Cipriano de Utrera, *Santo Domingo. Dilucidaciones históricas*, edición facsimilar, Santo Domingo, R.D., Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1978, p.16, ocurrió el 2 de diciembre y echó al suelo la iglesia mayor de la Vega.

Se dice que los pobladores, entre otras pertenencias, se llevaron el regalo de Colón a la nueva ciudad asentada a orillas del Camú, por tradición se sabe que es “la pintura llegada al Continente en más remotos años”.<sup>186</sup> Esta inferencia está apoyada además en la interpretación que se hizo de las noticias de los objetos localizados después del desastre, entre los que se encontró una campana con las iniciales de Fernando e Isabel (“F. e I”) con las armas reales, y la referencia al rescate del “retablo de Nuestra Señora de la Antigua que trajo de España Cristóbal Colón”; junto a esas pruebas también se buscó una explicación al nombre de la Antigua, acerca del que se afirmó una tradición distinta a la original. Según unos versos, el nombre de la imagen depende de haber sido trasladada desde la destruida ciudad: “De la antigua Vega fuiste, trasladada a esta ciudad”.<sup>187</sup> Rodríguez abundó en la investigación y se sabe que los versos forman parte de los *Gozos* a la Virgen de Chiquinquirá, a su vez pertenecientes a la *Salve* de la Virgen de la Antigua, composición que ha sido atribuida al Licenciado Cristóbal José de Moya Padrón (nacido a finales del siglo XVIII), años después el Pbro. Andrés Requena le puso música.<sup>188</sup> Esta es una buena muestra del patrimonio literario mariano compartido por las dos advocaciones de esta tesis, cuya devoción en la isla tuvo también algún lienzo ya perdido.

A principios del siglo XIX, el dominicano Antonio del Monte y Tejada afirmó: “la Iglesia parroquial, en que se conserva el cuadro nombrado Nuestra Señora la Antigua de Sevilla, que trajo en su primer viaje el Almirante, es de regular elevación.”<sup>189</sup> Su valor y medidas fueron registradas en el inventario de la iglesia de la Vega, levantado en 1862: “al óleo y en su cuadro de seis pies de largo [alto] y tres de ancho en ochenta

---

<sup>186</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.68.

<sup>187</sup>*Ibid.*, p.69, n.11, *apud.* Manuel Ubaldo Gómez, *Recuerdos*, la Vega, 1907.

<sup>188</sup>*Ibid.*, p.70, *apud.* En la nota 12 de la obra citada, se aclaró que los Elogios aparecen en el impreso *Novena de la Sacratísima Virgen de la Antigua que se venera en la Concepción, de la Vega*. Santiago de los Caballeros, Imp. de J. M. Vila Morel, 1896”.

<sup>189</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.68, n.8, aclaró que debió referirse al segundo viaje en 1493, además la iglesia o capilla de La Vega inició su construcción en 1546. *Ibid.*, p.72, “Falta ahora que en un examen concienzudo se determinen con toda precisión los pormenores de su grande antigüedad y de su mérito artístico, como lo sugiere el notable pintor y escritor vegano Darío Suro”. El pintor opinó: “Nos ofrece en primer lugar la mezcla de lo primitivo italiano con lo flamenco -ver el rostro- Esta obra está realizada al óleo y en segundo término es visible una seguridad de dibujo y una austera armonía, comparables a las mejores obras de cualquier museo europeo de segunda clase.”

duros.”<sup>190</sup> Como se habrá advertido de todas estas informaciones y el lienzo que se conserva en la catedral de La Vega, hay ciertas diferencias. Si se tratara de una obra de época tan remota e integrada a un retablo, al menos debía estar pintada sobre tabla – como las de la catedral- y poseer una altura mayor a un metro –no obstante que parece que está recortada-, y también tener una serie de características formales de los primeros años del siglo XVI. Por los aspectos ya anotados, esta pintura poco tiene que ver con una posible donación de los Reyes católicos, a través del descubridor, en opinión contraria a las fuentes del siglo XIX y principios del XX.

Las medidas proporcionadas en el siglo XIX son un tanto diferentes de lo que a simple vista pude calcular y corroborar en una ficha impresa, especialmente respecto de la altura ¿habrá sido otra pintura o su altura fue mal calculada?. En lo que estoy de acuerdo es que se trata de un lienzo del siglo XVIII, como bien observó Palm. El mismo Rodríguez Demorizi planteó la duda sobre su remoto origen, posiblemente al contar con otras referencias, como esta, pues citó que en la descripción realizada por Palm, en la *Historia del arte colonial*, se lee: ‘Siglo XVIII. Pintura al óleo sobre tela; ms. 1.62 x 1.00, México [¿?]. Pintura sobre fondo negro. Interesante variante de la famosa imagen sevillana. El manto de la Virgen de un gris verdoso forrado de rojo, está cubierto de lises. El Niño lleva una paloma en la mano izquierda.’<sup>191</sup> Indudablemente que la ficha corresponde al lienzo que me ocupa.



Se trata de una buena pintura, la imagen de maternidad es coronada por dos ángeles audazmente desnudos apenas cubiertos por un lienzo. Como en la de Oaxaca, cobra relieve la inclusión del halo de estrellas, pero en esta copia son once ¿faltó una? Es posible que la doceava sea el mismo Jesús –la luz del mundo- en

alusión a su linaje perteneciente a la Casa de David; también en correspondencia a la interpretación de Trens, acerca de que simbolizan a las doce tribus de Israel. El

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.69. La imagen de la Concepción y otras de santos fueron valuadas en 100 duros.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.72, n.13.



hermoso resplandor del Niño, así lo corrobora. De modo similar a la pintura del siglo XVIII de la catedral dominicana, el ave es una paloma cuya relación triangulada con la señal de la doble naturaleza y la rosa, inequívocamente resumen el acto de la Encarnación del Hijo de Dios.

### Ficha 34

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con “Nuestro Católico Monarca Fernando V” y “La Reina Doña Isabel [...]”*



Autor y fecha: Anónimo, ¿tabla del siglo XVI y repintada en 1778?

Técnica y medidas: o/tabla (constituida de cuatro tablones).

Ubicación: Catedral de Santo Domingo.

Observaciones: La pintura está integrada al Retablo del altar dedicado a Nuestra Señora de la Antigua, localizado en la cabecera de la nave procesional sur (al lado de la capilla de los Bastidas). No descarto la posibilidad de que en origen fuera un óleo sobre tabla del siglo XVI, ya que conserva ese formato monumental, aunque modernizado a la usanza artística del siglo XVIII y colocado en una estructura de similares características, en la que se registró la fecha de 1778. Las referencias a esta pintura también han sido estrechamente vinculadas al patronazgo de los Reyes católicos y por lo tanto a una

obra de su tiempo, de las que llevó Colón a sus descubrimientos. Aspecto sobre el que ya he aclarado varios puntos.

En 1878 Antonio López Prieto en su informe sobre los restos de Colón inclinó la balanza para reafirmar la antigüedad de este óleo sobre tabla, describió la capilla en donde se encuentran los sepulcros del adelantado Bastidas y el obispo del mismo apellido, y en seguida refirió: “magnífico retablo de Nuestra Señora de la Antigua, riquísima joya regalada por los Reyes Católicos cuyos retratos se ven al pie de la imagen en acto de adoración”. Con la finalidad de indicar la antigüedad y su relación con Fernando e Isabel, afirmó que es “una obra de mérito, hecho sin duda por Antonio del Rincón, pintor de aquellos reyes, muy señalado en el dorado y estofado”.<sup>192</sup> Afirmación esta última tan alejada temporal como plásticamente. Cabe aclarar que Rodríguez insertó esta cita en el discurso descriptivo de la pintura que está alojada en la capilla de la Virgen de la Antigua, pero sin duda la información del siglo XIX describió la pintura que está en el retablo cerca de la inamovible capilla de los Bastidas. Párrafos adelante el mismo Rodríguez puntualizó, que “en la nave derecha de la Basílica, cerca del Presbiterio, hay otra antiquísima pintura de La Antigua, en la que se ven dos figuras de orantes”<sup>193</sup> y opinó que esa es, a la que debió referirse Oviedo (ver ficha 7).



<sup>192</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.87. Agradezco a la Dra. Consuelo Maquívar por haberme proporcionado unas fotografías a color, cuando yo sólo contaba con las de blanco y negro.

<sup>193</sup>*Ibid.*, p.90.

Tanto la pintura como el retablo muestran una serie de elementos característicos de la moda francesa citada, aunque tratados de una manera singular que después comentaré. El autor citado del siglo XIX agregó la observación de lo bien conservada que estaba la pintura, y transcribo su opinión: “es digno de tenerse en cuenta, que no obstante los años transcurridos y la incuria en que se tienen las obras de arte, esta hermosa pintura sobre madera, ha resistido la devastadora acción del tiempo y el abandono, conservándose en perfecto estado y constituyendo así una de las principales prendas valiosas de la Catedral.”<sup>194</sup>

Datos contundentes sobre la época en que pudo haber sido “renovada” o repintada y ajustada al retablo, son las leyendas que hay en éste. En la parte inferior de cada una de las figuras orantes hay una inscripción que dice “Nuestro Católico, Monarca, Fernando, V, y la Reina, Doña Isabel consorta” ¿?: “Nº, CAº, MOca, FERNº, V” y “La Ra, Da YSABEL CONa,”<sup>195</sup>



La cartela al pie de la pintura: “NUESTRA. SEa. DELA ANTIGUA”



<sup>194</sup> *Ibid.*, p.87, apud. Antonio López Prieto, Informe que sobre los restos de Colón presenta..., Habana, 1878, p.27-28; la nota al pie de fotografía dice “N.S. de La Antigua, c.1520.”

<sup>195</sup> Fernando V de Castilla y II de Aragón.



La cartela en el banco del retablo: "EL Y.mo S. Di YMo. Dr. YSIDORO RODRIGUES. DG^MO./ ARZOBpo DE ESTA METROpti, PRIMda DE LAS YNDs ATODOS LOS q./ AL PASAR Pr. DEL. DESTA SAGda. YMAñ ALABEN LOS NOMBs. DE JESUS I MARIA/ Ô DIGAN AVE MARIA PVma. EN GRACi. CONCEBda Ô REZEN UNA SALVE Ô UN AVE/ MARIA, POR CADA UNA DE ESTAS COSAS qe HAGAN, SEPARADAMte, Y POR/ CADA VEZ qe LO DIGAN, CONCEDE 80 DIAS DE YNDULGENCIA/ Sto. DOMINGO, I ENERO DE 1778". El par de "retratos" están vestidos a la usanza borbónica, por ejemplo la capa de armiño y la casaca de Fernando.

Aunque no deja de llamar la atención la peculiaridad de las abreviaturas de las largas leyendas arriba transcritas que no terminan de convencer que sean del siglo

XVIII, parecen ser elementos de una renovación de pintura y retablo más bien posteriores.



No obstante que se señaló su familiaridad con otros retablos dominicanos, mi opinión es que se trata de un retablo en buena parte rehecho a la manera del rococó, posiblemente del último cuarto del siglo XIX o aún posterior. Aunque el remate del copete es muy parecido al del retablo de la capilla mayor de la propia sede catedralicia, las columnas no son las típicas salomónicas de los retablos dieciochescos que hay en otras iglesias de la ciudad de Santo Domingo.

Respecto de la composición de la pintura de la Virgen de la Antigua, sigue en términos generales al original al conservar las tres figuras angelicales, aunque ya no el típico fondo dorado, el que se observa está más bien asociado a las configuraciones dieciochescas. La característica filacteria relativa a la Encarnación del Verbo, apenas contiene el comienzo de la oración "AVE MARIA", que es sostenida por un querubín graciosamente posado sobre una nube. Salutación angélica que tiene la copia de la metropolitana de México.

Un elemento novedoso es el pedestal sobre el que se yergue la corpulenta imagen materna, cuya túnica ceñida y manto de múltiples ondulaciones permiten tender un puente con un



grabado español de la misma fecha cuya inscripción dice: “Verdadera efigie de Nuestra Señora de la Antigua, sita en su capilla de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla. A costa de un su devoto. Lo grabó Francisco Gordillo Hispal 1778.”<sup>196</sup> Por ahora así lo dejo anotado, a reserva de una mayor información de la concesión de indulgencias en la diócesis dominicana y su relación con esta advocación sevillana, para respaldar la inscripción de la cartela del retablo. El fondo de la composición es oscuro como la de Alejo Fernández y varias del siglo XVIII, en él se recortan las figuras acartonadas de los ángeles de pesados plumajes de oro, dos la coronan como a emperatriz; el diseño decorativo del vestido parece estar inspirado en una escultura estofada dieciochesca, sobresale de manera singular el diseño de flores.



La composición de los halos es distinta a todos los anteriores. Respecto del ave, es una de las que siguió la representación del pichón como emblema del Espíritu Santo, con una expresión plástica tal por la colocación de la mano izquierda del Niño, que no hay duda sobre la franca alusión de la participación de la divinidad y la rosa sin espinas en el Misterio de la Encarnación. Creencia refrendada y compartida hacia los fieles mediante la concesión de indulgencias. Llamo la atención sobre el color de la rosa, es el único caso de los aquí comentados acorde a la descripción que Antonio de Solís hizo en 1739: “también encarnada, ó de color purpúreo; porque la Rosa teñida de este color, dice Ricardo de San Lorenzo, viste aquel que es propio de los Reyes; y se ajusta así bien a dignificar a Nuestra Señora; porque hermosas flores son símbolo de Santas Mujeres; mas la Rosa purpúrea lo es de María, que es por excelencia la Reina de las Vírgenes, y la honra de todas las mujeres”.<sup>197</sup>



<sup>196</sup> Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.39.

<sup>197</sup> Solís, *op. cit.*, f.73-74.

Ficha 35

Título: *Nuestra Señora de la Antigua*



Autor y fecha: anónimo, ca.1782.

Técnica y medidas: estampa.

Ubicación: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.<sup>198</sup>

Observaciones: portada de las *INDULGENCIAS DE LA VENERABLE CONGREGACION de Nra. Sra. La Santisima Virgen MARIA DE LA ANTIGUA; fundada Canonicamente en su Capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México. CON LAS REGLAS, Y ORDENACIONES COMUNES, QUE han de guardar los Congregantes.*/Reimpresa en México en la Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jauregui, Calle de Bernardo. Año de 1782.

<sup>198</sup> Nelly Sigaut, "Inventario fotográfico", en Oscar Mazín (dirección), *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-CONDUMEX, 1999, t.II, p.967, ACCM, Edictos, exp. 3, caja 6, rollo 29, reimpresso de 1782.



Versión abreviada de las indulgencias como el grabado en análisis. Se trata de un dibujo presentado en un plano y de factura tosca en los detalles, pero que con los elementos esenciales plasmó a la Virgen de la Antigua fuera de su nicho. La ampulosa figura está centrada en un marco arquitectónico sentido que junto con el piso fueron sombreadas a base de líneas; un par de ángeles en actitud de adoración y correctamente cubiertos por una túnica talar; bajo la breve corona se desplegó un halo curioso (reproducido en la pintura de Pedro Ramírez, en Lerma). Tanto la Virgen como el Niño con grandes ojos miran al espectador.

Ficha 36

Título: *Nuestra Señora de la Antigua con ánimas del Purgatorio*



Autor y fecha: anónimo, ca. 1829.

Técnica y medidas: estampa (machote de citatorio).<sup>199</sup>

Ubicación: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

Observaciones: Similar a la anterior, con cuatro ánimas purgantes flanqueándola fuera de su diseño original. Debió sacarse de la misma matriz, aunque en el diseño del formato para convocar a los congregantes a los actos de sufragios por los difuntos de su hermandad, se dispuso el agregado simétrico de cuatro figuras de ánimas –tres eclesiásticos y un seglar- reveladoras de que a la hora de purgar no hay distinciones.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.948, ACCM, CNA, exp. 13, caja 4.

Ficha 37

Título: *Nuestra Señora de la Antigua Patrona de ánimas del Purgatorio*



Autor y fecha: anónimo, ca. 1830-1831.

Técnica y medidas: estampa (machote de citatorio).<sup>200</sup>

Ubicación: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Observaciones: La configuración es distinta a la precedente, la Virgen de la Antigua está ya integrada plásticamente como patrona de ánimas del purgatorio, en esa calidad preside los formatos de citas al rezo por el alma de algún congregante que por obligación debían de cumplir los asociados, práctica que junto con otras estaba en cierto abandono a juzgar por los reiterados comentarios en los documentos de la Congregación. Es evidente el abandono del marco arquitectónico, adelantado ya en las representaciones plásticas.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.947, ACCM, CNA, exp. 6, caja 1.



Escudo mariano, Catedral de Sevilla  
(Cortesía del Mtro. José Vadillo)

#### IV NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE CHIQUINQUIRÁ (NUEVO REINO DE GRANADA)

##### Los historiadores de la Virgen de Chiquinquirá.

Esta breve presentación tiene por objetivo el de situar cronológicamente las fuentes y autores utilizados en el primer apartado de este capítulo. Las fuentes primarias y las obras publicadas acerca de la historia de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, abarcan de finales del siglo XVI hasta el siglo XX. Algunos de los textos fueron resultado de aclaraciones con investigación documental en las épocas en que se escribieron.

##### 1 “El proceso Eclesiástico” o “Informaciones de los milagros de Nuestra Señora de Chiquinquirá”:



1. Foja de “El proceso  
eclesiástico”

El manuscrito del siglo XVI que se conoce abreviadamente como el “Proceso Eclesiástico”, integra una sección narrativa estereotipada o modelo conceptual sobre las manifestaciones sobrenaturales ocurridas, en el lienzo de devoción, entre el 26 de diciembre de 1586 y 1589; contiene además las declaraciones de una larga lista de favores concedidos a sus devotos después de haber llegado en romerías y realizado novenas. El corpus de leyendas y averiguaciones fue resguardado desde 1589 en la arquidiócesis de Santafé del

Nuevo Reino de Granada, por el arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas, OFM. De acuerdo a lo expuesto por el dominico fray Pedro de Tobar y Buendía, y posteriormente documentado por Octavio Arizmendi Posada,<sup>1</sup> el expediente documental fue localizado en 1682 por el canónigo Agustín de Tobar y Buendía, quien lo turnó a su hermano Pedro de Tobar y Buendía, autor de la única historia sobre la Virgen publicada en los siglos XVII y XVIII.

<sup>1</sup>Octavio Arizmendi Posada, “Historicidad de los hechos extraordinarios ocurridos en Chiquinquirá en 1585”, en *Chiquinquirá 400 años*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero/Federación Nacional de Cafeteros, 1986, p.16; y Arizmendi, “Relatos de testigos presenciales sobre los milagros de Nuestra Señora de Chiquinquirá tomados del Proceso Eclesiástico”, en *Chiquinquirá 400 años, op. cit.*, p.41-43, el arzobispo solicitó el envío del expediente notariado “para que por nos vistas proveamos lo que más convenga”.

Fray Alberto Ariza OP fue quien elaboró la primera transcripción en el mismo orden que en el original y “sin alteración alguna”.<sup>2</sup> Ésta fue publicada en 1950 y se trata de un expediente de 67 fojas que lleva por título “Informaciones de los milagros de Nuestra Señora de Chiquinquirá”, que contienen la “explicación de hechos” declarados en diversos momentos, las primeras en enero y septiembre de 1587 recabadas a quince días de sucedido el primer prodigio en la imagen; las correcciones y adiciones de septiembre del mismo año, así como la explicación de otros dos prodigios manifestados en 1588 y en 1589, y los correspondientes a los milagros o favores hechos a particulares en la ciudad de Tunja.

Las segundas declaraciones fueron resultado del Decreto del Arzobispo Zapata de Cárdenas,<sup>3</sup> quien ordenó que se integrara una Comisión investigadora “para virificación de una cosa de tanto mérito y que tanto nos importa y conviene”. La Comisión fue encabezada por el Lic. Juan Rodríguez Adalid y por los dos curas a cargo de la Iglesia parroquial de Tunja: el beneficiado Juan de Castellanos y el vicario Juan de Cañada.<sup>4</sup>

## 2 *Fray Juan de Pereira, prior de Chiquinquirá (1651-1654):*

Se trata de un manuscrito de mediados del siglo XVII, escrito por el cartagenero Juan de Pereira OP. Durante su prelación integró informaciones juramentadas acerca de la historia de la Virgen taumaturga de Chiquinquirá,<sup>5</sup> de los frailes Esteban Santos, Diego

---

<sup>2</sup>Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá, Editorial Iqueima, 1950, p.14, n.1. Arizmendi, “Historicidad...”, p.14-15 y 16. Andrés Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá y monografía histórica de esta Villa*, Imprenta Eléctrica, 1913, p.33.

<sup>3</sup> A casi un año de las primeras declaraciones de 1587, se publicó el “Decreto del Arzobispo de Bogotá, Fray Luis Zapata de Cárdenas, en que ordena la investigación Eclesiástica sobre los milagros ocurridos en Chiquinquirá. Enero 6 de 1588”, Ariza, *Hagiografía...*, p.28 y 29. Arizmendi, “Relatos...”, p.42, ordenó averiguar “cómo estaba el lienzo en que está Nuestra Señora figurada antes que hiciera los tales milagros, y quién la llevó a la iglesia de Chiquinquirá y cómo está ahora al presente y si han aderezado alguna cosa de la imagen; si estaba el dicho lienzo roto y por dónde y qué tanto y cómo está ahora”.

<sup>4</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.29 y 30, que hagan comparecer “a todas aquellas personas que supieren o hubieren visto y entendido los milagros que la Reina de los Ángeles del Rosario de Chiquinquirá haya fecho e fuere haciendo”, los testigos rindieron su testimonio el 15 de enero de 1588 ante Juan de Ortigón, escribano de su Majestad y receptor de número de la Real Audiencia del Nuevo Reino. Arizmendi, “Relatos...”, p.41-42.

<sup>5</sup>Ariza, “Apostillas a la historia de Nuestra Señora de Chiquinquirá” en *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, vol.LVI, n° 651a 653, enero-marzo 1969, p.89.

Verdugo, así como otros declarantes.<sup>6</sup> La información levantada dio lugar a una obra que lleva por título *Memoria de los sucesos raros que ha obrado Nuestro Señor por intercesión de Nuestra Señora de Chiquinquirá*, con dos secciones, una referida al proceso de la renovación, firmada el 28 de junio de 1651 por Pereira en calidad de Notario Apostólico; y la otra de los milagros, con fecha 21 de mayo de 1654, en total 154 folios.<sup>7</sup> Fue utilizada por Pedro de Tobar para escribir su historia sobre la Virgen. Cabe denotar que los dominicos Verdugo y Santos tuvieron un desempeño esencial en la difusión del culto, el primero fue superior en Chiquinquirá y en Vélez, en Girón y en Guane, solicitó limosnas para la construcción de la iglesia; el segundo llegó a desempeñar cargos muy importantes dentro de su Provincia, con una buena repercusión para el culto a la imagen taumaturga en Perú.<sup>8</sup>

### 3 Fray Pedro de Tobar y Buendía OP, prior de Chiquinquirá (1681-1690):

Autor de la *Verdadera histórica relación del origen, manifestación, y prodigiosa renovación por sí misma, y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María, Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, que está en el Nuevo Reino de Granada de las Indias, a cuidado de los Religiosos de la Orden de Predicadores*. Concluida su obra fue sometida a las rigurosas aprobaciones para su publicación, la primera del 8 de noviembre de 1691 en Santafé y la última el 11 de junio de 1694 en Madrid.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup>Arizmendi, "Historicidad...", p.15, tomó testimonios de "personas de la siguiente generación a la de los testigos de 1586". Luis Téllez, *Una luz en el camino. Santuario de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 3ª ed. del folleto *La Virgen de Chiquinquirá en los anales de Colombia* (Chiquinquirá 1986), Chiquinquirá, 2000¿?, s.p.i., p.29. Pereyra murió en 1682 en el convento de Santo Ecce-Homo, Ariza, "Apostillas...", p.89.

<sup>7</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.757. Cfr. Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, p.34 y 37.

<sup>8</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.757 y 758, el primero le dio el hábito a María Ramos, en 1623, a quien se adjudicó el augurio de que Chiquinquirá sería convento de la Orden; del segundo, profesó en Santafé, fue Predicador General, Provincial, Vicario General, prior, entre otros.

<sup>9</sup>Tobar, *op. cit.*, p. Arizmendi, "Historicidad...", p.14, 16 y 84. Una reimpresión tuvo lugar en Madrid, año de 1735, al cuidado y solicitud del maestro fray Pedro Masústegui OP (definidor y procurador general en ambas curias, por su Provincia del Nuevo Reino de Granada); está dedicada a doña Gerónima Spínola de la Cerda, marquesa de Priego y duquesa de Medina Coeli a quien le hizo "un Don preciosísimo" (donación de una joya en gratitud de haberle sanado milagrosamente al segundo de sus Hijos, don Juan de Mata Córdova Spínola de la Cerda) demostración de la devoción a esa advocación en remotas tierras. Contiene las licencias de la primera impresión, más la de don Miguel Fernández Munilla (3 de abril de 1734).



En las 331 páginas el autor describió pormenores de los sucesos ocurridos desde diciembre de 1586. En los textos de las aprobaciones, se indicó de Tobar, su calidad como Presentado, prior del convento de Chiquinquirá (entre otros), Visitador y Predicador General de la Provincia Dominicana neogranadina, “al presente Procurador general en ambas Curias, de Madrid, y Roma”. En el texto de la licencia del provincial, fray Julián Correal y del padre Pedro Calderón de la Compañía de Jesús, lo señalaron como definidor y Procurador de la Provincia de San Antonino. En la portada dedicó la obra “a los muy ilustres señores Venerable Deán, y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Santa Fe, del dicho Nuevo Reyno de Granada”.



2. Portada del libro de Tobar

Tobar explicó que durante su desempeño como prior, que ocupaba desde 1681, se dio a la tarea de buscar información en el Archivo del convento, sólo encontró una carta de Rivera Castellanos. Fue en febrero de 1682, cuando emprendió un viaje a Santafe, y estando en casa de sus padres expuso a su hermano Agustín de Tobar y Buendía, canónigo magistral de la catedral, la intención de escribir una historia, éste vio con beneplácito el propósito y le entregó el expediente del Proceso Eclesiástico. De modo tal que sus fuentes primarias fueron el Proceso Eclesiástico y la Relación de Pereira,<sup>10</sup> más lo que como testigo tuvo a la vista durante su larga prelación y a quien correspondió como superior del convento anexo participar en la festividad de los primeros cien años del prodigio, 26 de diciembre de 1686.

A lo largo del texto expuso el sentido didáctico como una forma de difundir la historia de la Virgen de Chiquinquirá, su necesaria publicación por la devoción que sobre ella había en muchos lugares de las Indias, Perú, Filipinas y Europa, especialmente en Cádiz y Sevilla. Explicó que a su vez el libro será utilizado por los

<sup>10</sup>Cuando Ariza se refirió a las fuentes utilizadas por Tobar, en primer lugar citó el expediente del proceso “instruido de oficio en Chiquinquirá, Suta, Tunja y Vélez”, es decir, de “valor irrecusable. Se instituye bajo la autoridad del arzobispo de Santafé, asesorado de teólogos y canonistas, por el doctrinero de Suta, el Cura de Villa de Leyva y el Beneficiado de Tunja Don Juan de Castellanos y sus auxiliares”, el expediente inicia con documentación entre el 10 de enero de 1587 y el 20 de febrero de 1589, Ariza, “Apostillas...”, p.84, corrigió contenidos de Tobar a partir de los hallazgos documentales.

predicadores quienes habían expuesto la necesidad de conocer la historia de la imagen sagrada para predicarla en los sermones.<sup>11</sup> Es importante tener en consideración los cambios que esta obra presenta en los relatos, ya que, como bien señaló Arizmendi, ésta “ha influido más en los historiadores posteriores y en la conformación de una opinión generalizada sobre la naturaleza de los hechos ocurridos el 26 de diciembre de 1586”.<sup>12</sup> Aparte de que fue la única historia que se publicó en la época colonial. En el título afirmó que la imagen se renovó por sí misma, por ello no es extraño que algunos autores digan enfáticamente que la obra de Tobar es la primera acerca de la renovación del lienzo.<sup>13</sup>

#### 4 Fray Alonso de Zamora OP (1635-1717):

A principios de la última década del siglo XVII, el dominico Alonso de Zamora escribió su *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, en uno de los capítulos dedicó una larga descripción a la Reina de las Flores, a “la portentosa aparición [sic] de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Rosario en el pueblo de Chiquinquirá (sic)”.<sup>14</sup> La narración de Zamora en torno al suceso de Chiquinquirá tiene evidentes cambios e interpretación. Su obra fue publicada en Barcelona en 1701.<sup>15</sup>

5 Los cronistas de la imagen correspondientes a los siglos XIX y XX, fueron fray Vicente María Cornejo OP, 1899; fray Andrés Mesanza OP, 1913; fray, Alberto Ariza, 1950; y fray Luis Téllez OP. La primera década del siglo XX abrió con sendas obras a

---

<sup>11</sup>Tobar, *op. cit.*, p.164 y 165, citó la devoción especial que le tienen en la Provincia Dominicana del Rosario de Filipinas. El presentado fray Miguel de las Peñas OP, uno de los que aprobó la obra, expresó que es justo que se publique por los muchos motivos de devoción; por su parte Pedro Calderón SJ opinó “antes extrañaba, que no se diese a la luz pública una Historia tan cabal”, y agregó el comentario de que Tobar fue escogido por María por el modo milagroso de tener los “instrumentos jurídicos”, y agregó, “antes juzgo que será de mucha utilidad, para que los Fieles aviven la devoción de María santísima, en su imagen de Chiquinquirá”.

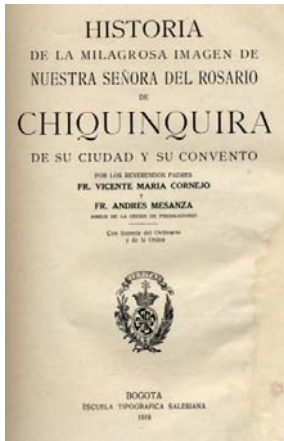
<sup>12</sup>Arizmendi, “Historicidad...”, p.15-16.

<sup>13</sup>Horacio Bejarano Díaz, “Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá en nuestros primeros historiadores”, en Arizmendi, *Chiquinquirá 400 años, op. cit.*, p.45.

<sup>14</sup>Alonso de Zamora, *Historia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada*, prólogo de Caracciolo Parra, notas del mismo y de Andrés Mesanza, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, t.3, p.22.

<sup>15</sup>Bejarano, *op. cit.*, p.56. Tom Cummins, “On the Colonial Formation of Comparison: The Virgin of Chiquinquirá, The Virgin of Guadalupe and Cloth”, en *Anales del IIE*, núm. 74-75, México, UNAM, 1999.

cargo de religiosos dominicos: en 1913 se publicó *Nuestra Señora de Chiquinquirá y monografía histórica de esta villa*, de fray Andrés Mesanza; en 1919 la de Vicente María



3. Portada del libro de Cornejo y Mesanza

Cornejo y Andrés Mesanza, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*. A Mesanza se debieron otras publicaciones: *Célebres imágenes y santuarios de Nuestra Señora en Colombia*, 1921 (1950); *La Orden dominicana en Colombia*, 1931; *Apuntes y documentos sobre la Orden Dominica en Colombia (de 1680 a 1930)*, 1936; *Los obispos de la Orden Dominicana en América*, 1939, y *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá fuera de Colombia, hagiografía, Bibliografía*, 1942.

Décadas más tarde se publicaron dos obras de enorme valía en el análisis crítico y científico en torno a la historia de la imagen de la patrona de Colombia: de 1950, *Hagiografía de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, de fray Alberto Ariza OP; y de 1986, *Chiquinquirá 400 años*, de Octavio Arizmendi Posada y otros autores. De suma relevancia son otras dos obras de Ariza, una de 1964 *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá principal reina de Colombia*; y la editada en 1992, *Los Dominicos en Colombia*). Fundamental es su artículo de 1969, "Apostillas a la historia de Nuestra Señora de Chiquinquirá".

Al actual cronista de la Virgen, a fray Luis Téllez, se debe una monografía breve, de fácil lectura pero no de menos acuciosidad y relevancia para el conocimiento de la historia de la imagen en este estudio, se intitula *Una luz en el*



4. Arizmendi 5. Ariza 6. Téllez

*camino. Santuario de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, sin fecha (último tercio del siglo XX).

## **1 Antecedentes históricos:**

### **1.1 Una imagen de devoción en la encomienda de Antonio de Santana.**

El objetivo de este inciso es exponer la manera de cómo ocurrieron los acontecimientos históricos y su relación con la hechura de la pintura, antes de que hubiera lugar a la construcción narrativa de prodigios en el lienzo.

Desde la llegada de los primeros religiosos dominicos, al Nuevo Reino de Granada, y al encargarse de la predicación del Evangelio, debieron también difundir la devoción a la Madre de Dios y al Rosario. Cuando fray Domingo de la Casas llegó con el adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, fue el primero que predicó los misterios “de nuestra Santa Fe católica” en Santafé. De tal afirmación fray Pedro de Tobar y Buendía dejó testimonio:

y junto este Apostólico Padre con los Religiosos del mismo orden, que le siguieron, y acompañaron, para plantar la Fe, eligieron por su Protectora a la Madre de Dios, y como experimentados, de que el medio más eficaz, para convertir Almas, y atraerlas al verdadero conocimiento de nuestro Padre Redentor, y Salvador Jesucristo, era la devoción del Santísimo Rosario [...] Pusieron los Religiosos especial cuidado, en que hubiera de esta Soberana Señora una Imagen con la insignia del santísimo Rosario en las Iglesias, que erigían, y Altares, que levantaban.<sup>16</sup>

En 1560 Antonio de Santana fue beneficiado con la encomienda de indios de Suta, en el Valle de Saquencipá, zona que ya entre 1555-1558 había sido incursionada por los dominicos y que diera pie a la fundación de las doctrinas de Suta, Sáchica, Tuquencipá, Sacancipá, Tinjacá -de Castro, Diego Alfonso y de Hoyos- y Monquirá, dependientes del convento de Tunja. Mesanza señaló que en 1555 Antonio de Santana mandó construir una capilla en su hacienda de Suta.<sup>17</sup> Dos años después, el encomendero extendió sus posesiones a los pantanos de Chiquinquirá.<sup>18</sup> De esa situación procede la existencia de una capilla en este nuevo aposento. Ambos oratorios debieron estar respaldados por lo estipulado en las ordenanzas reales sobre los indios, expedidas en Burgos el año de 1512, en las que se mandó “erigir Iglesias en las haciendas de los Encomenderos, para los indios y en las que se habían de colocar Ymagenes de Nuestra Señora y una

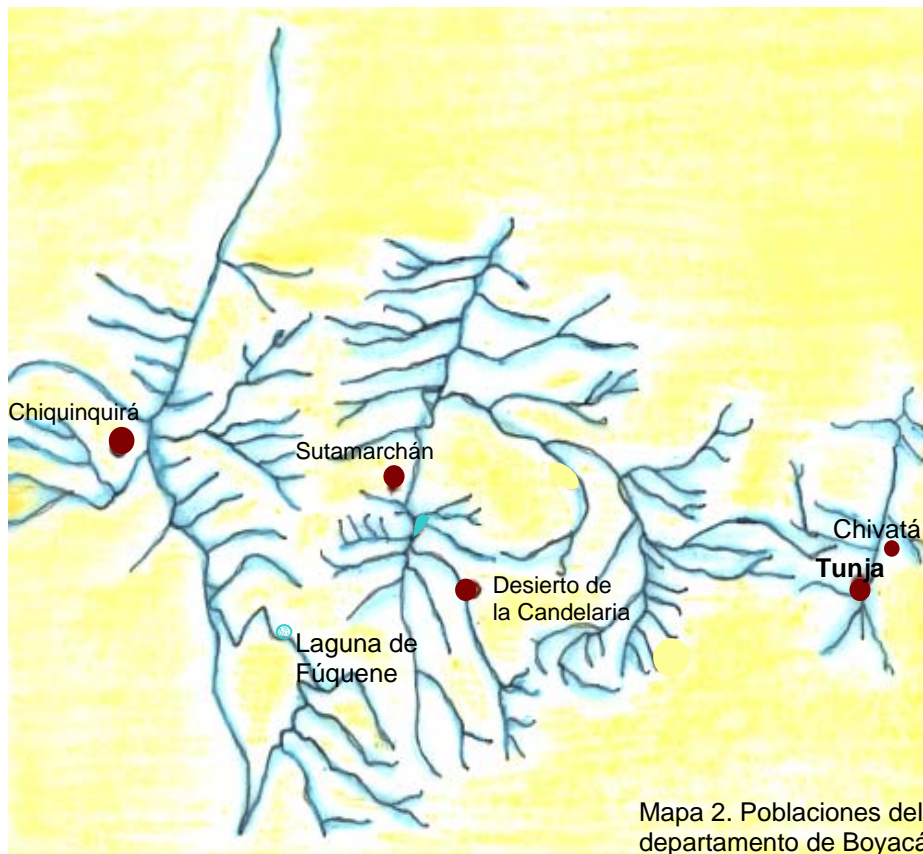
---

<sup>16</sup> Tobar, *op. cit.*, p.12.

<sup>17</sup> Andrés Mesanza, *Célebres imágenes y santuarios de Nuestra Señora en Colombia*, Chiquinquirá, Veritas, 1950, p.23.

<sup>18</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t. I, p.584-585. Ariza, “Apostillas...”, p.86.

campanilla para los llamar a rezar”.<sup>19</sup> En concreto lo que se sabe es que la modesta capilla de Chiquinquirá estuvo inicialmente proveída de imágenes de papel o grabados, así como de una cruz de madera, señal de que había ya un tipo de atención espiritual, esta información la proveyeron los clérigos Francisco Pérez y Juan de Leguizamón.<sup>20</sup>



Mapa 2. Poblaciones del departamento de Boyacá

En 1562, el encomendero Santana encargó una pintura de su devoción, una imagen de la Madre de Dios del Rosario con santos a los lados, según se verificó en las declaraciones del 16 y 20 de enero de 1588, correspondientes a los clérigos Francisco Pérez y Juan de Figueredo. El primero respondió que oyó decir que fue Antonio de Santana el que llevó la imagen a la capilla de Suta, “para ponerla en el dicho altar porque era devoto de la Madre de Dios del Rosario”; el segundo, al rendir su testimonio a la pregunta expresa de la procedencia de la pintura, declaró que ha oído decir que la imagen se pintó “en esta tierra”, y también “ha oído decir a Catalina García de Irlós,

<sup>19</sup>Rodríguez Demorizi, *España...*, p.21, nota 10.

<sup>20</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.31 y 35-36, tomado de los testimonios del Expediente del proceso.

mujer que fue de Antonio de Santana, que la dicha imagen la mandó pintar a Alonso de Narváez, vecino que fue de esta ciudad, con los dos santos que tiene a los lados, como dicho tiene, por su devoción”.<sup>21</sup> Por su parte Tobar adjudicó a Santana un viaje a Tunja para encargar, al pintor Alonso de Narváez, una imagen de la Virgen del Rosario pues “especialmente se mostró devoto a la Madre de Dios del Rosario”,<sup>22</sup> devoción que tenían la mayoría de los conquistadores.

Autores del siglo XVII han señalado de manera preponderante la participación de un hermano dominico en la configuración de la iconografía del lienzo, se trata de Andrés Jadraque que fue enviado a predicar al Valle de Saquencipá. Juan de Pereira OP, en su recopilación de noticias asentó que “a iniciativa y devoción suya, Antonio de Santa Ana lo comisiona [a Jadraque] para que haga pintar en Tunja por Alonso de Narváez [también procedente de Andalucía], la imagen de Nuestra Señora del Rosario”.<sup>23</sup> Esta versión fue confirmada y largamente sustentada por otro cronista dominico, Juan de Zamora.

En seguida presento una serie de elementos que permiten ponderar los datos de la procedencia, llegada y nexos establecidos entre el encomendero, el pintor y el religioso. De acuerdo a las investigaciones de Ariza y Téllez, la presencia de Antonio de Santana en tierras neogranadinas se remonta al 28 de febrero de 1529, cuando llegó a Santa Marta con el gobernador García de Lerma y 19 dominicos; pasó de la costa al altiplano hasta 1540 con el gobernador Jerónimo de Lebrón, y se estableció en Tunja.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.36 y 45, testimonios.

<sup>22</sup> Tobar, *op. cit.*, p.11.

<sup>23</sup> Ariza, “Apostillas...”, p.84-86. Pereira escribió su obra entre 1651 y 1654, Ariza, *Hagiografía...*, p.10; Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.757. Después de haber cotejado las precisiones documentadas de Ariza respecto de las incursiones de los dominicos y la presencia de Jadraque, la versión de Zamora hay que considerarla con cuidado, pues expuso que en casa del encomendero “vivía el Hermano Fray Andrés Jadraque, religioso lego de gran virtud y deseo de la conversión de los indios”. También afirmó que Antonio de Santa Ana le comentó al religioso de su anhelo “de poner una imagen de Nuestra Señora del Rosario en el Oratorio de su casa, en que algunas veces decían Misa los religiosos, que andaban catequizando los indios de aquel Partido.” Por ello, Jadraque se encargó de buscar quien pintara la imagen, fue a Tunja y se encontró con el pintor Alonso de Narváez y con él concretó la obra de una imagen de Nuestra Señora del Rosario, Zamora, *op. cit.*, t.3, p.22. Por su parte, el padre Mesanza autor de las notas numeradas de la edición de Zamora de 1930, dijo estar de acuerdo con la opinión de Tobar, en el sentido de que no le conceden ninguna intervención al hermano lego Jadraque, agregó que la presencia de Andrés apóstol tampoco tiene que ver con el primer presidente de la Audiencia, Andrés Venero de Leiva porque es un anacronismo, pues ocupó la presidencia de 1564 a 1574, ver n.126, t.3, p.265.

En 1560 obtuvo la encomienda de Suta en el Valle de Saquencipá,<sup>24</sup> posteriormente incursionó hacia las vegas formadas por el río Sirabita, específicamente en el sitio que se denomina Chiquinquirá, donde tenía “un hato de vacas [y] algunos indios de su encomienda”,<sup>25</sup> Téllez redondeó el dato y afirmó que tenía una “granjería, exactamente en los terrenos que hoy ocupa el casco urbano de la ciudad de Chiquinquirá.”<sup>26</sup> A Santana se le menciona como encomendero de ambos lugares.<sup>27</sup> A su vez, los dominicos expandieron su misión hasta el lugar ya citado.<sup>28</sup>

Alonso de Narváez fue mencionado como autor del lienzo en los testimonios de Figueredo, Leguizamón y Pedro Hernández, al último se le preguntó que, si la pintura procedía de España o si se había hecho en la Nueva España o si “se pintó en esta tierra”, contestó que oyó decir a Antonio de Santana y Catalina García de Irlós que la pintura fue hecha en Tunja por Alonso de Narváez, y que por ella habían pagado veinte pesos de oro.<sup>29</sup> Respecto de la cuestión y su posible vínculo con la Nueva España, es notoria la información del inventario de 1588 de la catedral metropolitana de México, pues se registró un altar con su retablo –localizado cerca de la sacristía- con imágenes de pincel en lienzo de Nuestra Señora de la Concepción, san Antonio de Padua y san Andrés.<sup>30</sup> Dato relevante sobre esta preferencia devocional en el siglo XVI.

Fray Andrés Mesanza aportó otros datos importantes acerca del autor de la pintura, literalmente leemos: “era paisano de María Ramos; nació en Alcalá de Guadaira (Sevilla), se le dieron por la pintura veinte pesos de plata; murió en Tunja.- Allí hizo testamento el 12 de octubre de 1583; en él está el nombre de Catalina García de Irlós.

---

<sup>24</sup>Ariza, “Apostillas...”, p.85. Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.675-676, sobre el cumplimiento del encomendero de construir una capilla adjunta a sus aposentos de Suta; ver también Téllez, *op. cit.*, p.9.

<sup>25</sup>Zamora, *op. cit.*, t.3, p.23-24. José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional-Ediciones de la Revista “Bolívar”, 1956 (Biblioteca de Autores Colombianos, 57 y 58), t.I, p.339. Germán Colmenares, “La economía y las sociedades coloniales, 1550-1800”, en *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura 1978-1980, vol.1, p.259, las estancias de los encomendados se ubicaban alrededor de los aposentos de los encomenderos; los aposentos de Chiquinquirá pertenecían a la jurisdicción de la parroquia de Suta, y en ese entonces no era un pueblo”, Arizmendi, “Historicidad...”, p.14.

<sup>26</sup>Téllez, *op. cit.*, p.13.

<sup>27</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.42, testimonio de Pedro Hernández, vecino de Villa de Leyva.

<sup>28</sup>Téllez, *op. cit.*, p.12-13.

<sup>29</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.42, testimonios, p.32 y 45.

<sup>30</sup>Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1962, p.3.



Mandó Narváez se le enterrase con el hábito de Santo Domingo; era pintor y platero.”<sup>31</sup>  
Debió ser cofrade del rosario y quizá terciario.

Por su parte Giraldo Jaramillo planteó que Narváez debió llegar en el segundo cuarto del siglo XVI, y que posteriormente en 1555 pintó el lienzo de la Virgen de Chiquinquirá. Al retomar las noticias del primero, Duque situó la llegada de Narváez en época muy temprana, después de la fundación de Santafé y Tunja. Álvarez, afirmó que Narváez llegó a mediados del siglo XVI, se avecindó en Tunja como platero y pintor, y en esa ciudad elaboró la imagen, fechada en 1556.<sup>32</sup> Ambas fechas están relacionadas más con la afirmación de la existencia de una capilla en Suta, en el año de 1555, que con la presencia del platero y el encomendero.

Cuando Alonso de Narváez se encontraba en Tunja tenía nexos con la Orden de Santo Domingo, pues en un documento del 2 de julio de 1560 se le citó como testigo en un contrato de compraventa de un solar que el prior de los dominicos, fray Juan Tomás de Mendoza, compró a Catalina de Robles viuda de Alonso de Aguilar.<sup>33</sup> A su vez, las puntuales observaciones del historiador dominico Ariza permiten complementar la información de la relación entre Narváez y Catalina (esposa del encomendero Santana), ya que asentó que “al morir [el encomendero, el pintor] era administrador de la hacienda de la viuda Catalina García de Irlós en Suta”.<sup>34</sup>

De la información expuesta también se desprende que tanto Antonio de Santana como Alonso de Narváez guardaron una estrecha relación con la Orden dominica: uno llegó con ellos y otro pidió se le entierre con el hábito. En 1582 murió Antonio de

---

<sup>31</sup>Zamora, *op. cit.*, t.3, p.265. Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.26, nota 1. Ariza, *Hagiografía...*, p.36, en el expediente del proceso se registró que fueron 20 pesos de oro. Alcalá de Guadaíra se localiza en la campiña andaluza, sobre los márgenes del río Guadaíra: “Esta localidad se encuentra situada en el extremo occidental de la zona de los Alcores”, Valdivieso, *Guía...*, p.347-350.

<sup>32</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.32. Luis Duque Gómez, *Colombia. Monumentos históricos y arqueológicos*, México, I.P.G.H., 1955, t.II, p.50. Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá arte y milagro*, Bogotá, Presidencia de la República-Museo de Arte Sacro, 1986, p.26. Ver capítulo V inciso 1 de esta tesis.

<sup>33</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.577.

<sup>34</sup>Ariza, “Apostillas...”, p.96, nota 4. Del pintor refirió que era “Hijo legítimo de Hernando Almanzora y de Mencía de Narváez, casado con Ana de Prado, tuvo por Hijos legítimos a Juan Alonso, Agustín, Antonio, Sebastián, María Isabel y Ana”; también tuvo el oficio de mercader. Esta información está tomada del testamento de Narváez localizado en el Archivo Histórico de Tunja. Ariza asentó: “La casa del platero pintor Alonso de Narváez estaba situada en la esquina sur del actual convento de Santo Domingo de Tunja. En este preciso sitio fue pintada la Imagen que luego sería el corazón de Colombia. Una placa de mármol perpetúa este recuerdo”, Ariza, *Hagiografía...*, p.4, nota 2.

Santana en Tunja “sin Hijos legítimos”.<sup>35</sup> Zamora explicó que a la muerte del encomendero, su mujer “Catalina Díaz (sic) de Irllos, se retiró a este sitio (Chiquinquirá) con toda su familia”.<sup>36</sup>

Sobre el encargo del lienzo y su iconografía Tobar y Buendía refirió que Santana:

mandó a Alonso de Narváez, que era el Pintor, que había en dicha Ciudad [de Tunja], que le pintara una Imagen de Nuestra Señora del Rosario en una Manta de Algodón (que era el lienzo, que había en aquel tiempo;) era la manta más ancha que larga; y porque no quedasen en blanco los campos, que quedaban a los lados de la Madre de Dios, mandó, pintar a un lado a san Andrés Apóstol, y al otro a San Antonio de Padua. Como ideó Antonio de Santa Ana la imagen, así la pintó Alonso de Narváez; más al parecer con un defecto, que ha sido reparado siempre de muchos, y sabida la causa de pocos: porque debiendo pintar a San Andrés Apóstol al lado derecho de la sacratísima Virgen, lo pintó al izquierdo: y discurro yo, sería la causa, por parecerle, que quedaría más a gusto de Antonio de Santa Ana, la Imagen, viendo en mejor lugar a San Antonio, de quien tenía su nombre. [Más adelante agregó el siguiente comentario:] con los dos santos sus devotos.<sup>37</sup>

Esta es la opinión también asumida por Zamora, quien señaló que el orden de los santos se debió a la naturaleza vanidosa del hombre. Mesanza retomó la afirmación de Figueredo y afirmó que la colocación se debió a la devoción de Antonio de Santana,<sup>38</sup> al igual que la postura de Tobar. Sobre los modelos que Narváez debió tener a la mano, con ayuda o no del comitente y del religioso, así como las intenciones de colocar a un santo de “menor jerarquía” a la derecha de la Virgen, es un punto que está expuesto en el último inciso de este capítulo.

Adelanto que la postura de Téllez es importante en tanto que contextualiza la representación como parte de una trayectoria devocional a la Virgen del Rosario, al respecto expuso: “En Tunja vive ya por entonces Alonso de Narváez, pintor de regulares cualidades, y a él acuden en demanda de una pintura de la Virgen del Rosario, la favorita de todos, y cuyo facsímil posee él, pues allá en España lo vio muchas veces, y también lo ha contemplado en la estatua llegada a Santafé hace seis años [en 1555].”<sup>39</sup> Aunque, confirmó la participación del religioso Jadraque, y asentó:

<sup>35</sup> Ariza, “Apostillas...”, p.86. Al año siguiente de su muerte, Alonso de Narváez (autor de la pintura) era administrador de la hacienda de la viuda el autor de la pintura, Ariza, *Hagiografía...*, p.86, nota 4.

<sup>36</sup> Zamora, *op. cit.*, t.3, p.24, de la misma opinión Téllez, *op. cit.*, p.15.

<sup>37</sup> Tobar, *op. cit.*, p.12, pagó 20 pesos, lo pintó al temple y la colocó en su capilla de Suta.

<sup>38</sup> Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.168.

<sup>39</sup> Téllez, *op. cit.*, p.11.

Acuerdan precio, diseño y tela: y, por cuanto ésta es más ancha que larga, convienen en colocar a los lados los santos de su devoción (San Antonio de Padua a la derecha por ser el santo del encomendero, y San Andrés a la izquierda, el santo del fraile que está haciendo las gestiones). Sin tardanza, Alonso de Narváez pinta la Imagen, y para mediados del año 1563 ya está en Suta, presidiendo la oración de los colonos y de los indios.<sup>40</sup>

Acerca de la presencia de Andrés Jadraque en la fundación del convento de Tunja, el 4 de agosto de 1551,<sup>41</sup> cabe aclarar el error de Zamora y de Groot, ya que entre los dominicos asignados no se encuentra el citado religioso. Al respecto Ariza esclareció con información documental de la época, que Jadraque “se inscribió en Sevilla el 1º de diciembre de 1561 y se embarcó en febrero de 1562”,<sup>42</sup> y agregó contundentemente que fue “a ayudar a los doctrineros del Valle de Saquencipá el Hermano Fr. Andrés de Xadraque, a cuya solicitud el encomendero de Suta Don Antonio de Santana, pidió a su amigo, pintor y platero en Tunja, Don Alonso de Narváez, la imagen de la Santísima Virgen del Rosario”.<sup>43</sup>

Cabe recordar que el señalamiento de la participación de Jadraque en el lienzo procede de Pereira, retomado por Zamora y Groot, y expuesto de manera contundente por Ariza y Téllez con la finalidad de fundamentar la directa participación de un miembro de la Orden de Predicadores en la iniciativa e iconografía del lienzo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Sólo en los testimonios del Expediente del proceso y en la crónica de Tobar, fray Andrés Jadraque no es mencionado, además, Tobar expuso su extrañeza que de los dos santos de la devoción de Santana, él haya preferido que el de su nombre ocupara el lugar de mayor jerarquía.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>41</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.576. Zamora, *op. cit.*, t.3, p.22. Groot, *op. cit.*, t.I, p.240 y 337, refirió que la fundación tuvo lugar en 1551 con el prior Francisco López Camacho y la asignación de Pedro Durán, Juan de Montemayor, Juan de Zamora, Bernardino de Figueroa, Gaspar de Extremera, y “al lego fray Andrés Jadraque, con orden de ocuparse todos en la catequización de aquellos pueblos”; agregó que cuando Domingo de Cárdenas y Antonio de Sevilla estaban a cargo del partido de Sáchica en el que se incluía la encomienda de Suta, Jadraque vivía en la casa del encomendero, éste le pidió una imagen del rosario para su oratorio, el religioso se fue a Tunja para encargar la imagen a quien la pintara, y fue cuando contactó a Narváez.

<sup>42</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.577, nota 2, AGI, Papeles de Indias III, 237; Contaduría 286, fs.144 y 145. Cfr. su versión de “Apostillas...”, *op. cit.*, p.85, dice: el primero de diciembre de 1561 Jadraque se embarcó en Sevilla en un grupo de 30 religiosos con destino al Nuevo Reino, cabe denotar que hay cambios en la referencia de los folios de archivo.

<sup>43</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.585 y 676.

La presencia del lego dominico en la zona y su participación en la iconografía fue defendida por Flórez de Ocáriz, en su publicación de 1674, como un aspecto irrefutable al amparo de la tradición, para ello citó lo siguiente: “como dice san Juan Crisóstomo, si hay tradición, no hay que buscar más (hom.4.cap.2 epift.)” Con esta afirmación dejó por asentada la referencia de la incursión dominica por los pueblos de la región, y entre los religiosos la presencia de Andrés Jadraque.<sup>44</sup>

Cierro este inciso con otras noticias que permitirán entender la complejidad de la administración de las doctrinas de indios en el territorio neogranadino, las que pasaron de manos dominicas a clero secular, como fue el caso de la doctrina de Suta y por consiguiente Chiquinquirá que dependía de ésta. De acuerdo a la información de Zamora y Ariza, el convento de Tunja en 1571 tenía varias doctrinas a cargo, entre ellas, Suta de Santana; otra noticia importante, es que en 1585 el arzobispo franciscano Luis Zapata de Cárdenas emprendió la secularización de varias doctrinas dominicas y franciscanas, entre las 39 dominicas, le tocó a Suta, según se asentó en una cédula del 23 de marzo de 1588 cuando restituyó o devolvió algunas otras.<sup>45</sup> Entre tanto la doctrina de Suta estaba en manos dominicas y clero secular (1585-1588), se llevaba a cabo el prodigio en la pintura de Nuestra Señora del Rosario el 26 de diciembre de 1586, en la capilla del aposento de Chiquinquirá.

Respecto de la secularización de la doctrina dominica de Suta es importante mencionar, como ya lo hizo Ariza, que años antes, en 1574 el arzobispo Zapata de Cárdenas nombró al clérigo español Francisco Pérez como su doctrinero; el autor citado también denotó que la capilla quedó en el descuido y que fray Andrés fue destinado al convento de Mariquita.<sup>46</sup> En 1578, el doctrinero Juan de Leguisamón llegó a Suta y mandó “quitar del altar la pintura ya muy deteriorada. Catalina García de Irlos la lleva a Chiquinquirá como un instrumento cualquiera”.<sup>47</sup>

Después del prodigio ocurrido en Chiquinquirá se fundó una parroquia en el sitio, el 19 de marzo de 1588, segregada de la de Suta y a cargo del clero secular,

<sup>44</sup> Flórez, *op. cit.*, p.193.

<sup>45</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.586.

<sup>46</sup> Ariza, “Apostillas...”, p.86, *apud.* Zamora, Jadraque murió en 1612, en el convento de Mariquita “de más de cien años de edad”, en 1600 ó 1601.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.86.

posteriormente en 1636 pasó a ser administrada por los Dominicos, permuta a cambio de las doctrinas de Guachetá y Siachoque (Mapa 1) (en ese entonces el arzobispo de Bogotá era el dominico fray Cristóbal de Torres y el presidente de la Audiencia don Sancho Girón, Marqués de Sofraga.<sup>48</sup> Aspectos sobre los que volveré adelante.

## **1.2 María Ramos y el prodigio del 26 de diciembre de 1586.**

Los principales participantes del primer prodigio ocurrido sobre el lienzo fueron María Ramos, devota de la Virgen del Rosario, quien la invocó por su patrona, ella procedía de Guadalcanal (Sevilla) y era residente de Chiquinquirá; la india ladina Isabel con un Niño mestizo de nombre Miguel, de la encomienda de Pedro Núñez Cabrera y del servicio de Martín López, natural de Turga y residente de la Trinidad de Muzo (una de las poblaciones más reacias a la conversión); y la residente de Chiquinquirá, Juana de Santana, viuda de Juan Morillo.

Acerca de la procedencia de María Ramos, Zamora expuso puntualmente: “En este tiempo viene de España Francisco de Aguilar Santana, sobrino de Antonio de Santa Ana, y en su compañía, María Ramos, natural de Guadalcanal, que venía en seguimiento de su marido Pedro de Santa Ana y por el parentesco que tenía con la viuda, llegaron todos al sitio de Chiquinquirá.”<sup>49</sup> En dos de sus obras Ariza expuso que María Ramos llegó a Tunja en 1585 con sus dos Hijos (Mari-Ramos o Ana de los Reyes, o Felipa, y su Hijo), una criada y su cuñado Francisco de Aguilar Santana;<sup>50</sup> a principios del año siguiente pasaron a Chiquinquirá con Catalina García de Irlos, pues debido a la infidelidad de Pedro, María decidió alejarse de él.<sup>51</sup> Téllez interpretó con discreción la situación personal de la andaluza, y lo explicó en los términos siguientes: “sencilla mujer [...] Viene en el intento de convivir con su marido [...] quien se había

<sup>48</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.587.

<sup>49</sup> Zamora, *op. cit.*, t.3, p.24, nota 128. Groot, *op. cit.*, t.I, p.339. Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.172 y 177, emprendió una investigación para localizar la fe de bautizo y acta de matrimonio, sin resultados; en Villa de Leiva se localizaron los testamentos de María Ramos y de su hija del mismo nombre. En ellos se señaló que la venerable María Ramos era hija legítima de Juan Ramos y Catalina Hernández de Ávila, vecinos de Guadalcanal de la Ronda; contrajo primeras nupcias con Alonso Hernández; mencionó el nombre de su hija Ana de los Reyes casada con Gonzalo de Puerta. Guadalcanal se localiza en la zona norte de la Provincia de Andalucía, en Valdivieso, *Guía...*, p.578.

<sup>50</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.4. Ariza, “Apostillas...”, p.86.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.86 y nota 5.

venido a estas tierras desde años atrás, dejándola a ella en España con los dos Hijos que tienen. Lamentablemente allí en Tunja le encuentra ‘ y, no pudiendo hacer vida con él, decide irse a Chiquinquirá, junto a Catalina, con quien le unen nexos de familia y de vieja amistad.”<sup>52</sup> Éste fue uno de muchos casos que vivieron las esposas y familiares de conquistadores y residentes en Hispanoamérica, tal como se documentó en la obra de Otte.<sup>53</sup>

En el testimonio que le tomaron en enero de 1587, declaró ser mujer de Pedro de Santana, quien estaba viviendo en los aposentos de Chiquinquirá perteneciente a la encomienda de Catalina García de Irlós, viuda de Antón de Santana.<sup>54</sup> Durante su permanencia en dicho lugar se encontró la pintura en malas condiciones, por ello en su segunda declaración agregó que “por ser imagen dibujada en lienzo y muy antigua estaba desfigurada, perdidos los colores, hasta la hora que sucedió el milagro, y ansimismo estaban de la propia suerte los dos Santos que están a los lados”.<sup>55</sup> Esta es una de las afirmaciones testimoniales que buscaron respaldar la “renovación” del lienzo, misma que fue difundida por la única historia publicada en el siglo XVII y XVIII, la de fray Pedro Tobar y Buendía. La interpretación del dominico está acompañada de una narración fluida, asequible para todo lector piadoso, con la finalidad de proporcionar una detallada explicación y poner de relieve la presencia sobrenatural. Así en su descripción asentó que María Ramos encontró el lienzo en “el cuarto de aperos de la estancia”, que estaba “raído y roto en muchas partes”, al enterarse que antes había sido venerado, lo limpió, lo puso en un bastidor y lo colgó en el oratorio. Le pidió a la Virgen que se dejara

---

<sup>52</sup>Téllez, *op. cit.*, p.15-16.

<sup>53</sup> Enrique Otte, *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540-1616*, con la colaboración de Guadalupe Albi, prólogo Ramón Carande y Thovar, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>54</sup> Arizmendi, “Historicidad...”, p.21.

<sup>55</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.22, septiembre de 1587. En la tercera sección testimonial mandada recabar también por Luis Zapata de Cárdenas, ordenó al clérigo presbítero Lic. Juan Rodríguez Adalid que averigüe con diligencia, cuidado, rectitud y cristiandad, los detalles de los sucesos ocurridos en Chiquinquirá. Entre las preguntas que pide se hagan a los testigos, incluye una “si estaba el dicho lienzo roto y por donde y que tanto y como está ahora” (p.28), a ésta, el cura Juan de Leguizamón respondió afirmativamente e indicó lo descolorido del lienzo (p.30). Es evidente que Tobar se apoyó en este testimonio y en el de Francisco Pérez; aunque manejó fechas muy tempranas, como la de 1565 para afirmar que desde entonces las imágenes estaban desfiguradas y había seis roturas en el lienzo, por otra parte que en 1562 cuando el cura de Suta era Francisco Pérez el lienzo ya estaba maltratado. En 1574 Juan de Leguizamón lo sustituyó por una a crucifixión pintada proveniente de la Nueva España, que su padre Juan Alemán de Leguizamón le envió desde Tunja.

ver, ya que sus rasgos eran “demasiado imperfectos” y le imploró: ‘Hasta cuándo Rosa del Cielo; hasta cuándo habéis de estar tan escondida [...] Cuándo será el día en que os manifestéis?’.<sup>56</sup> De este modo Tobar persiguió mostrar la manifestación sobrenatural.

Por su parte el cronista Zamora subrayó el hecho de la devoción que María Ramos tenía de rezar el rosario a la Madre de Dios, así como la iniciativa de hacerlo en familia, lo que interpretó en los siguientes términos:

La María Ramos era mujer virtuosa, muy sencilla y de gran devoción a la Virgen Santísima y cuidó sólo de preguntar a Catalina García de irlos, si tenía alguna imagen de Nuestra Señora, en cuya presencia deseaba rezar el Rosario con la familia. Dióle facultad para que ella buscara entre los trastes de la despensa. Revoliola toda y habiendo hallado aquella dracma perdida, alegre con el hallazgo, estiró los dobles, limpió el lodo y descubrió algunas sombras que confusamente manifestaban tres imágenes, sin determinar cuáles eran. Dispuso un cuadro de cuatro cañas que en él extendió con algunas ligaduras la manta, y la puso en la testera de una pequeña casa de paja que habían para su vivienda. Rezaba el Rosario con la familia, y en continua oración pedía a Nuestra Señora, que se manifestara.<sup>57</sup>

A la costumbre de la oración y devoción a la Madre de Dios que María Ramos tuvo, se sumaron otras experiencias personales. Desarraigada y abandonada, la frustración, melancolía y nostalgia experimentadas encontraron un refugio seguro en su Fe. Téllez en parte apegado a Tobar y a Zamora, así lo interpretó: “En su amargura por la lejanía de la Patria y la infidelidad del marido, allí junto a ella [la imagen] se recoge ahora en intensos y prolongados ratos de oración: reclama de la Virgen sus consuelos y protección”.<sup>58</sup>

De acuerdo al contenido del expediente del Proceso Eclesiástico, en la modesta capilla de la estancia o aposentos de Chiquinquirá, perteneciente a la encomienda de Suta, en la mañana del 26 de diciembre de 1586 ocurrió un doble acontecimiento, reconocido como prodigio por los declarantes de enero de 1587, y renovación del lienzo por algunos de los testigos que comparecieron en 1588 y 1589. La afirmación de que el lienzo se renovó a sí mismo la adoptaron los autores del último tercio del siglo XVII, tales como Tobar y Zamora, según he planteado. Comparto la aclaración de Arizmendi, que a diferencia de otras fuentes escritas, las tres principales testigos: la española

---

<sup>56</sup> Cfr. Tobar, *op. cit.*, p.20-22.

<sup>57</sup> Zamora, *op. cit.*, t.3, p.24.

<sup>58</sup> Téllez, *op. cit.*, p.16.



María Ramos, la india ladina Isabel y Juana de Santana, no se refirieron a la “renovación” del lienzo, pues no utilizaron ese término. Ya he citado que en la ampliación testimonial que María Ramos hizo en septiembre de 1587, se remitió al modo desfigurado y falta de coloración de la pintura.

La denominación directa se encuentra en la declaración del padre Juan de Leguizamón (15 de enero de 1588), quien “preguntó a los circunstantes que estaban allí que si por ventura habían renovado aquella imagen o le habían dado algunas colores, porque le parecía que estaba renovada por estar de presente de muy mejor lustre y parecer que cuando este testigo la quitó del dicho altar [de Suta, cuando fue su párroco]”.<sup>59</sup> Es indudable la reorientación que tomaron las preguntas y testimonios, conducentes a explicar un suceso sobrenatural, y más allá de una efímera y luminosa manifestación de Dios en el lienzo, la orientación tuvo como propósito que se reconociera materialmente el poder divino. Como más adelante se expuso, no existen huellas en el lienzo de que haya estado roto o agujereado, excepto por las marcas que dejaron las decoraciones sobrepuestas, que como imagen prestigiada de culto no escapó al gusto piadoso de sus devotos.

En el relato se puso de relieve lo sobrenatural, que el lienzo que estaba colgado, fue encontrado ligeramente inclinado, apoyado en el suelo sin que nada lo sostuviera, en tanto que el rostro de la Madre de Dios estaba muy colorado y hermoso, distinto al que antes tenía y así se mantuvo por un día. La construcción narrativa forma parte del expediente de los testimonios levantados ante el escribano de su majestad, Diego López Castilblanco, el 10 de enero de 1587.

El primero corresponde al padre Juan de Figueredo quien, en ese entonces cuando tuvo lugar la leyenda, era el párroco de Suta.<sup>60</sup> El segundo es de la española María Ramos, quien declaró que

---

<sup>59</sup>Proceso eclesiástico, en Ariza, *Hagiografía...*, p.31, ante el notario Joan de Ortegón. Previamente se refirió al estado de la pintura cuando se decidió sustituirla por otra de mejor condición: “estaba tan desblanquecida y deslucida de colores que cuasi no se divisaban bien las figuras y el lienzo [...] estaba agujereado en algunas partes de algunos agujeros pequeños”, p.30.

<sup>60</sup>Arizmendi, “Historicidad...”, p.13 y 14, afirmó que los testimonios se tomaron a iniciativa del citado párroco, las declaraciones fueron ratificadas el 12 de septiembre de 1587 “ante el notario Andrés Rodríguez, comisionado para el efecto por el Arzobispo de Bogotá, Fray Luis Zapata de Cárdenas”. De acuerdo a la información que se desprende del citado decreto, el arzobispo afirmó haber comisionado al

el segundo día de Pascua de Navidad, que es el día de San Esteban que agora pasó, fin deste presente año de mil [y] quinientos e ochenta y seis, fue esta testigo a hacer oración a la capilla que está en estos aposentos de Chiquinquirá donde está una imagen de lienzo grande de *Nuestra Señora del Rosario* con dos santos a los lados que es San Andrés y San Antonio de Padua, que *la dicha imagen es su abogada desde su niñez*; y estando esta testigo haciendo oración como dos horas, y la dicha imagen atada en alto con una cabuya recia sobre el altar, más de dos palmos arriba del altar, esta testigo estaba hincada de rodillas, junto del altar como dos pasos dél, y habiendo acabado de rezar sus devociones se iba saliendo de la dicha capilla, y llegando a la puerta della pasaba una india cristiana y ladina de mucha razón llamada Isabel, del servicio de Martín López, residente en Muzo, y le dijo: *mira, mira señora que está Nuestra Señora la Madre de Dios en tu asiento parada*, y luégo esta testigo volvió el rostro hacia el altar y vio la dicha imagen en el suelo parada en el lugar donde esta testigo solía y suele estar hincada de rodillas, haciendo oración, y dijo esta testigo: *Madre de Dios, señora María [mía], dónde merezco yo que os abajéis y estéis en mi asiento, y esto dando voces y llorando y diciendo a la india Isabel que entró luégo con esta testigo que la ayudase a alzar y poner en el altar, la cual dicha imagen de Nuestra Señora estaba un poco recostada en el aire sin que nadie la tuviese*, y así esta testigo y la dicha Isabel la ayudaron a alzar, y antes que la dicha imagen se alzase de aquel lugar, a las voces que esta testigo y la dicha india dieron, allegó Joana de Santana y la alzaron todas tres y la pusieron sobre el altar y *vieron el rostro de la dicha imagen de diferente color que antes y al presente tiene, porque la vieron colorada y hermosa como una rosa [,] y estuvo y duró con esta color todo aquel día[:;]* y luego muchas personas, como fue la dicha Catalina García de Irlas y Ana Domínguez, mestiza de su servicio, y otras personas por ver y certificarse *si la dicha cabuya donde estaba atada y colgada la dicha imagen se había quebrado la una e la otra de la que estaba pendiente o la que estaba en la pared donde estaba atada y la vieron desatada, sin quebradura ninguna*, y esto es lo que sabe del caso.<sup>61</sup>

En las ampliaciones testimoniales del 12 de septiembre de 1587 hay un par de adiciones acerca del prodigio. María Ramos declaró que “estaba *la Madre de Dios con unas colores vivos y divinas muy diferentes de como estaba de antes* que por ser imagen dibujada en lienzo y muy antigua estaba desfigurada, muy perdidos los colores hasta la hora que sucedió el dicho milagro, y ansimismo estaban de la propia suerte los dos santos que están a los lados”.<sup>62</sup> En tanto Juana de Santana agregó que, “la vieron

---

cura de Suta, Juan de Figueredo y al cura de Villa de Leiva, Jerónimo de Sandoval, para que recabaran información sobre los milagros hechos por la imagen de Chiquinquirá, ver Arizmendi, “Relatos...”, p. 41.

<sup>61</sup>Las cursivas son mías. Arizmendi, “Historicidad...”, p.21-22; la testigo afirmó tener 36 años. El testimonio también está publicado en Arizmendi, “Relatos...”, p.30-31; lo que está entre corchetes proviene de la transcripción publicada en Ariza, *Hagiografía...*, p.18-19.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.22, agregó que la “capilla y iglesia de Nuestra Señora [era] una pobre ramada y casa, en tanta manera, que por no tener puerta entraban dentro algunos perros y puercos”, remitió a otros

en aquella sazón con unas *colores muy vivas y divinas, en tanta manera que duró de esta suerte dos o tres días* y quedaron muy admirados de vella así porque antes estaba desfigurada con las colores muertas por ser tan antigua que tenían determinado de envialla a la ciudad de Tunja a dibujalla de nuevo”.<sup>63</sup>

Es evidente que se buscó resaltar otros detalles del prodigio para vincularlos con las declaraciones sobre lo maltrecho y abandonado que estaba el lienzo –pues tal era el grado de deterioro que el cura de Suta lo quitó del altar- esta información pudiera tener relación con la fecha oficial que se maneja acerca de la antigüedad del lienzo, año de 1555, y en concordancia con lo indirectamente planteado por Tobar. Sin embargo, la investigación histórica plantea una hechura posterior, al menos al año de 1562 cuando el pintor se encontraba en Tunja y cuando hacía dos años que Santana había recibido la encomienda de Suta, para la que mandó pintar la imagen.<sup>64</sup> Por otra parte, en esas segundas declaraciones es sintomático que el padre Jerónimo de Sandoval haya subrayado el papel intercesor de la Madre del redentor, a la letra dijo: “la Sacratísima y Serenísima Virgen Santa María, Madre de Nuestro Señor y Redentor Jesucristo, Señora y abogada nuestra”.<sup>65</sup> Aseveración mediante la que le otorga un reconocimiento esencial a la Virgen María en la historia de la salvación, y que repercutió en el establecimiento formal de su culto como una forma de respaldar lo acordado en Trento y la obediencia del clero neogranadino a la política contrarreformista de la Casa de Austria, acorde a lo que aquí se ha expuesto respecto también del culto a la Virgen de la Antigua y la salvación de las ánimas.

---

acontecimientos que integran el registro de los favores que la imagen empezaba a conceder a sus devotos.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 1950, p.25, también se refirió a los mismos casos citados por María Ramos. Arizmendi, “Historicidad...”, p. 22, ya había señalado esta evidente diferencia en la que indican la extensión del vivo colorido a los santos que acompañan a la Virgen y que duró más de un día.

<sup>64</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.36 y 45, del clérigo Francisco Pérez (16 de enero de 1586) lo escuchó de Antonio de Santana; cuatro días después se tomó el testimonio del padre Juan de Figueredo, cura y vicario de Suta y Chiquinquirá, quien también refirió haber oído de la viuda de Santana, que el encomendero mandó pintar la imagen con los dos santos, por devoción.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.21, Sandoval era cura de Villa de Leyva y designado por el arzobispo Zapata de Cárdenas para tomar esos testimonios.

La explicación del cronista Zamora, respecto de lo sobrenatural, fue plantearla en términos de una revelación. El dominico afirmó que mediante el prodigio, Dios reveló la pureza virginal de María después del parto. Su narración es como sigue:

Llegó la Pascua de Navidad de este año de 1586, y deseando confesarse y oír alguna Misa, para comulgar, continuó [María Ramos] más fervorosa sus peticiones, repitiólas con lágrimas el día del glorioso Proto Mártir San Esteban. Levantóse de la oración y saliendo de su casita a visitar una pobre mujer ciega, se detuvo en la puerta hablando con una india natural de uno de los pueblos de Muzo, llamada Isabel, que llevaba de la mano a un indiecillo de edad de 4 años, *este dichoso inocente fue el primero que, como otro Moisés, vio aquella visión grande, en que ardiendo aquella zarza, no se quemaba entre las llamas de los resplandores que lucía en medio del día*. Interrumpió la conversación, diciendo: Miren, miren a la Madre de Dios. Volvieron los ojos, y vieron que desprendido de la pared el lienzo, *estaba en el aire, vestida de los rayos del Sol toda la imagen*. Dieron voces las mujeres, juzgando algún incendio en la casa. María Ramos se puso de rodillas. La india Isabel fue a llamar a Catalina de Islos [sic]. A las voces vinieron todos con el fuego que imaginaba, y hallaron el lienzo, que estando suspenso en el aire, resplandecía renovado con vistosos colores y hermosura peregrina. Llegaron temerosos y con la devoción y reverencia que les permitía su turbación, volvieron a su lugar la imagen. Deshecha en lágrimas la devota María Ramos, manifestaba su agradecimiento, dando gracias a la Virgen Santísima.<sup>66</sup>

Agregó Zamora: “Día es éste tan festivo para la Virgen Santísima, porque *celebramos en él su Parto Virginal*”. Eco de una corriente de pensamiento tan antigua como tradicional, continuada como vigente a partir de san Jerónimo y san Ildefonso.

La adopción del modelo retórico de la aparición de la Virgen entre resplandores a san Ildefonso en el sitio donde solía rezarle y leía su texto sobre la virginidad perpetua, se reprodujo en Chiquinquirá en el lienzo de la Virgen del Rosario para celebrar su virginidad perpetua y su dignidad de Madre. El recurso retórico de la manifestación luminosa tuvo una gran repercusión en la plástica de la imagen del Rosario de Chiquinquirá. La plasmación del aspecto visionario –toda la imagen vestida con los rayos del sol- está presente desde algunas de las primeras copias del siglo XVI, como lo he mostrado en el Catálogo correspondiente (sexto capítulo de esta tesis).

Sobre este punto, la leyenda describió un nuevo resplandor en la capilla donde ya se le rendía veneración a la imagen (la noche del domingo 30 de julio de 1588). El clérigo Gonzalo Gallegos rindió su testimonio al día siguiente, que a la letra dice:

<sup>66</sup>Las cursivas son mías. Zamora, *op. cit.*, t.3, p.24-25.

estando ausente de la dicha casa santa de Nuestra Señora, fue Nuestro Señor servido, como quien es, no se cansando de mostrar sus divinas obras por intercesión de su bendita Madre obró milagro el dicho día en la noche entre las ocho o nueve horas, hallándose presentes muchas personas españoles, así hombres como mujeres fidedignos y de buen crédito y fama, e fue que a la dicha hora hubo dentro de la dicha iglesia *tan gran resplandor de lumbres*, que todos los que lo vieron creyeron de repente haberse pegado fuego y encendido la dicha iglesia; y acudiendo los que lo vieron a dar voces socorriendo, llegaron todos los que presentes eran a la puerta de la dicha iglesia y no osando entrar se arrodillaron y certificaron aunque con pavor que vieron de que naturalmente no era fuego sino una lumbre y claridad que de más iba a menos mientras allí estuvieron.<sup>67</sup>

El cura y vicario de Chiquinquirá, Gallegos, mandó hacer información con la finalidad de enviar la constancia al arzobispo Zapata de Cárdenas, para ello nombró como notario al clérigo Bartolomé Fernández de Molina y éste recabó los testimonios de algunos de los presentes, el de Petronila del Valle, Ana Salguero, Sebastián de Saavedra, Juan López de Losada, Catalina del Valle y Juan Ramírez Abad. Los testigos declararon que estaban en la plaza sentados cerca de la cruz, cuando se percataron de la luminosidad de la capilla a través de las rendijas de la puerta pues ésta estaba cerrada, dijeron que “salía por entre la puerta y otros resquicios gran resplandor y claridad” –cuando al interior sólo estaba encendida una lámpara- la claridad era tanta que parecía que el lienzo no tenía el velo puesto, pues la imagen “estaba muy alba” y más parecía que era de día, luz sobre la imagen que disminuyó poco a poco. El prodigio no fue sólo la presencia del poder divino, de dar resplandor a la imagen sino además dejó ver su rostro pese al velo que lo recubría.

La tercera manifestación sobrenatural tuvo lugar entre las siete y las ocho de la mañana, víspera de Reyes de 1589. La “imagen de Nuestra Señora se cubrió de una nube blanca”, éste fue explicado por el padre Gonzalo Gallegos como una manifestación del poder divino, que se plasmó a través de un medio material, con el fin de exhortar a los españoles devotos y estimular su devoción para que con su ejemplo, los indígenas les imitaran y se convirtieran al cristianismo. La descripción detalla:

porque obras tan milagrosas y heroicas hechas de mano de Dios Nuestro Señor e de su bendita Madre mostrando en ellas su potencia y sabiduría para que por su medio dellas todos los fieles cristianos se animen a les servir y adorar y se edifiquen, y mediante su edificación los infieles se conviertan a

<sup>67</sup>Las cursivas son mías. Ariza, *Hagiografía...*, p.60-66. Tobar, p.81-82. Arizmendi, “Historicidad...”, p.25.

nuestra santa fe católica, y semejantes obras obradas por el Señor no es justo se queden en el olvido que se divulguen y siempre estén manifiestas perpetuamente.<sup>68</sup>

Los testigos afirmaron que el resplandor se extendió a todo el lienzo. De nueva cuenta correspondió al cura Gallegos hacer la averiguación. Entre los testigos estuvo el clérigo Hernando de Rojas, vicario residente en Chiquinquirá, quien vestido para decir misa, vio a la imagen muy resplandeciente "blanca como un cristal o nube muy blanca, en tal manera que apenas pudo ver este testigo el rostro de la dicha imagen, el cual resplandor duró hasta otro día, desde los Reyes en la tarde que sería a hora de las cinco de la tarde".<sup>69</sup> Todo ello como una manifestación de la divinidad.

Acorde a lo planteado por Stoichita, acerca de la representación de lo no visible, como en las visiones de experiencias místicas, los prodigios en el lienzo de Chiquinquirá conducen a imaginar un cuadro de visión, ya descrito por los declarantes del Expediente del proceso. En la narración construida se recurrió a una serie de términos como el "resplandor de lumbres" sobre la imagen alba de la Virgen, "blanca como cristal" y la "nube blanca" sobre el lienzo, ambos ocurridos a la vista y advertidos por los ojos que lo vieron en 1588 y 1589, como "imágenes que relatan una experiencia de imagen (una visión)".<sup>70</sup> Elementos que para poder ser comunicados requirieron materializarse retóricamente pero también en la representación pictórica. El autor citado al abordar la significación de la "nube luminosa" citó textos bíblicos que la señalan como el medio para la Revelación; a su vez los textos de dos visionarios, san Juan de la Cruz y santa Teresa, para quienes la nube es lo concreto de la visión y "la nube revela más que oculta", pues es "señal de una presencia".<sup>71</sup> Entre las 21 tesis expuestas por Stoichita, sobre la experiencia visionaria, mencionó una sobre la representación de la hierofanía a través de una nube. En Chiquinquirá, la hierofanía fue descrita literariamente por una intensa luminosidad, que para concretarla o comunicarla a los

---

<sup>68</sup>Proceso eclesiástico, en Ariza, *Hagiografía...*, p.74, testimonio del padre Gallegos, ante el notario Joan de Madrid. Arizmendi, "Historicidad...", p.25; Arizmendi, "Relatos...", p.41.

<sup>69</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.75; otros declarantes fueron Alonso de Rivera y Andrea de Pabón. Tobar, *op. cit.*, p.89, detalló que se empezaron a cerrar las roturas que había tenido el lienzo.

<sup>70</sup>Stoichita, *op. cit.*, p.12.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p.77, 81 y 184.

demás fue descrita como una nube blanca y concebida en la plástica mediante una luminosidad resplandeciente.

Como se ha visto el levantamiento de los testimonios en todo momento estuvo encaminado a inspeccionar el caso de la imagen milagrosa, a instancias del responsable de los asuntos religiosos en la Audiencia de Santafé del Nuevo Reino de Granada, así como a respaldar la divulgación del suceso y el establecimiento del culto. Muy pronto tuvo sus frutos según lo evocó el poeta Juan de Castellanos, clérigo beneficiado de la Iglesia Mayor (parroquial) de Tunja, quien inspirado en el Proceso eclesiástico y los sucesos de los que fue testigo. Él describió la gran devoción de españoles e indios a la Virgen de Chiquinquirá, resaltó además su fama extendida a Popayán, Quito y Lima.<sup>72</sup>

### **1.3 Establecimiento del culto a Santa María de Chiquinquirá.**

Las autoridades eclesiásticas y civiles de la ciudad de Tunja fueron el motor de todo un movimiento a favor del conocimiento y difusión del culto a Santa María del Rosario de Chiquinquirá, mediante el grupo fuerte de encomenderos y otros residentes que llevaron a cabo una serie de acciones para obtener reconocimiento y reivindicación por la empresa de conquista y aculturación de una tierra idólatra obtenida para la Corona española. La situación se expresó también como parte de un proceso encaminado a la recuperación de la administración de las doctrinas a la llegada del arzobispo Luis Zapata de Cárdenas OFM, quien junto con la Audiencia de Santafé se reconocieron como los encargados de restablecer el orden en la erradicación de idolatrías vigentes en las tierras de encomienda. Cabe recordar que la administración espiritual había estado a cargo de un reducido número de dominicos y franciscanos, quienes a diferencia de la Nueva España, no contaban con un asentamiento conventual en las reducciones indígenas, sino sólo capillas doctrineras, dependientes en esa región de los conventos matriz de Tunja.

En este marco de intereses religiosos y civiles tuvo lugar la secularización de la doctrina dominicana de Suta en 1574, de la cual dependía la estancia de indios y capilla

---

<sup>72</sup> *Apud.*, Germán Romero, texto de la Presentación a Tobar, *op. cit.*, p. XVI-XVII.



de Chiquinquirá.<sup>73</sup> Para ello el arzobispo designó a Juan de Figueredo como su cura, y a quien se reconoce como figura clave en el levantamiento de testimonios de los milagros en Chiquinquirá. También se hizo cargo de inspeccionar la devoción mariana manifestada por los residentes y visitantes españoles que en calidad de romeros acudían a la modesta capilla de la imagen. A raíz de los prodigios y la presencia de romeros se dio pie a la creación de un poblado de indios y de españoles dependiente de la jurisdicción de Tunja (límitrofe de Santafé y Muzo). A su vez, la parroquia fue creada por Zapata de Cárdenas en junio de 1588 por la afluencia de peregrinos que requerían de los servicios de un párroco.<sup>74</sup>

Los arzobispos del Nuevo Reino de Granada efectuaron visitas a la capilla de Chiquinquirá como parte de su oficio pastoral. En dichas inspecciones mostraron la devoción particular hacia la imagen mediante el regalo de ajuares para la decencia,



7. Zapata de Cárdenas

lucimiento y sostenimiento del culto, expresión esencial del manejo decoroso de una imagen sagrada. Entre los prelados partícipes del establecimiento, consolidación y extensión del culto cabe recordar al franciscano Luis Zapata de Cárdenas, proveído arzobispo el 8 de noviembre de 1570, aunque llegó a ocupar la silla en abril de 1573 hasta su muerte en enero de 1590. Procedente de cuna noble, nació en Llerena (Extremadura), fue primo hermano de Francisco Zapata, Conde de Barajas y presidente del Consejo,<sup>75</sup> quien fuera uno de los asistentes, en 1578, al traslado de la Virgen de la

Antigua de la vieja a la nueva catedral de Sevilla. Antes de ingresar con los franciscanos fue caballero de la Orden de Alcántara, soldado y Maestre de Campo, así en su desempeño militar sirvió al emperador Carlos V en Alemania y en Flandes.<sup>76</sup> Perteneciente a las altas esferas sociales ascendió pronto en la Orden franciscana,

<sup>73</sup>Ariza, "Apostillas...", p.86; el arzobispo designó como doctrinero al clérigo Francisco Pérez. Los detalles están expuestos en Vences "La Virgen...", en prensa.

<sup>74</sup>Flórez, *op. cit.*, vol.I, p.192. Alberto Ariza, *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Patrona Principal y Reina de Colombia*, Bogotá, 1964, p.29.

<sup>75</sup>Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero*, prólogo, notas y cronología Darío Achury Valenzuela, Caracas, 1979 (Biblioteca Ayacucho, 66), p.420, otros detalles de su vida, p.231 a 234 y 310.

<sup>76</sup>Groot, *op. cit.*, t.I, p.344.

nombrándosele Comisario General para el virreinato peruano, posteriormente fue designado obispo de Cartagena, y más tarde designado arzobispo de Santafé.

Zapata se desempeñó con eficacia, en apego a los cánones de Trento y en la obediencia a lo mandado por su rey Felipe II. La extensión de la política contrarreformista de los Austria se proyectó con el regalo de una reliquia por parte de la reina, Ana de Austria, quien obsequió al arzobispo la cabeza de santa Isabel de Hungría, para honrarla en la catedral, también en consecuencia la santa fue nombrada patrona de la ciudad de Santafé.<sup>77</sup> Como se anotó atrás, en 1588 ordenó el levantamiento de los testimonios notariados de la Virgen de Chiquinquirá; segregó esta doctrina de la de Suta, para la que nombró al clérigo Gonzalo Gallegos. Posteriormente en agosto, el día de la Asunción de la Virgen realizó su visita al sitio.<sup>78</sup>

Tanto Flórez como Tobar consignaron la visita y veneración que el arzobispo Zapata rindió a la Madre de Dios en su capilla de Chiquinquirá, con la asistencia del arcediano Lope Clavijo y el tesorero Miguel de Espejo.<sup>79</sup> El segundo expuso con vehemencia, que "desmontando de su mula el señor Arzobispo y haciendo lo mismo los que le acompañaban, se postraron de rodillas, a adorar aquel Sagrario, que encerraba, a la Imagen, de la que es vivo templo de la Santísima Trinidad: y habiendo hecho oración, continuó su camino a pie hasta la Iglesia, donde habiendo entrado, postrado de rodillas el Venerable Arzobispo, hizo larga oración".<sup>80</sup> De acuerdo a Tobar, Zapata de Cárdenas reconoció a Nuestra Señora de Chiquinquirá como patrona del Nuevo Reino de Granada: "la que gloriosamente se precia, de fundamento de los Reinos, y Monarquías."<sup>81</sup> Claro reflejo del marianismo de la casa de Austria y de Borbón. Aunque no existe una información oficial del siglo XVI que señale el patronazgo, otra referencia, además de la citada permite ponderar que al menos desde mediados del siglo XVII así

<sup>77</sup>Flórez, *op. cit.*, p.132 y 197. Vences, "La Virgen...", en prensa.

<sup>78</sup>Ariza, "Apostillas...", p.87. Cfr. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.678.

<sup>79</sup>Flórez, *op. cit.*, p.131 y 193. "El Licenciado Don Lope Clavijo, primer Arcediano del Arzobispado de Santa Fe, y después Deán, nacido en Tenerife de las Islas Canarias [... fue] Comisario de la Inquisición aquí por el Tribunal de la Ciudad de Lima, y murió en Santa Fe a nueve de mayo de 1611". "El bachiller Don Miguel Espejo, primer Tesorero del arzobispado de Santa Fe, gran canonista, y muy buen eclesiástico, natural de Torremilano, aldea de la Ciudad de Córdoba; murió a nueve de octubre del año de 1591". Cfr. Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.234 y 419, quien situó el viaje del prelado a Chiquinquirá en 1589.

<sup>80</sup>Tobar, *op. cit.*, p.83. Ariza, *Nuestra Señora...*, p.29 y 61, Ariza, "Apostillas...", p.87.

<sup>81</sup>Tobar, *op. cit.*, p.83.

se la reconoció, tal como lo afirmó Pedro de Solís y Valenzuela, posteriormente el 15 de septiembre de 1770 “El Poder civil y el eclesiástico declaran a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá por Patrona titular del pueblo chiquinquireño.”<sup>82</sup>

Rodríguez Freyle refirió cómo el prelado encontró la capilla construida de bahareque, barro y paja, con su altar de carrizo; de apenas 10 metros, acorde al número de población. Cerca del año de 1638 ya mostraba otro tamaño y acabados,<sup>83</sup> pues era la iglesia patrocinada por el arzobispo Zapata de Cárdenas, a la que se sumaron las limosnas del presidente y otros asistentes de aquella memorable visita. El arzobispo dispuso cómo había de ser la nueva iglesia emplazada en el terreno donado por Pedro de Rivera Santana, el prelado se encargó de medir las dimensiones de la iglesia con sus pies, puso la primera piedra, y junto con el presidente y “la nobleza que la acompañaba, comenzaron, a sacar tierra para los cimientos”.<sup>84</sup>

Zapata se apoyó en el clérigo beneficiado de la parroquia de Tunja, Juan de Castellanos, constituyéndose así en el puente seguro con el grupo fuerte de encomenderos de la región, quienes tuvieron sus desacuerdos con las autoridades del Nuevo Reino de Granada asentadas en Santafé. Otro factor a ponderar es la participación de Alonso de Carvajal y Diego Hernández de Hervallo, ambos devotos de otras advocaciones marianas veneradas en otras iglesias de Tunja -el primero relacionado con la cofradía de la Soledad y el segundo mediante su devoción a la Virgen de la Antigua en la iglesia de Santo Domingo.

El tercer prelado, el doctor Bartolomé Lobo Guerrero ocupó la sede del 28 de marzo de 1599 hasta el año de 1609, pues en este último tuvo que emprender el viaje

---

<sup>82</sup>Vicente María Cornejo y Andrés Mesanza, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1919, p.234.

<sup>83</sup>Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.424, “la cual se ve el día de hoy”.

<sup>84</sup>Flórez, *op. cit.*, p.193. Tobar, *op. cit.*, p.86 y 87. Ariza, *Nuestra Señora...*, p.29. Ariza, “Apostillas...”, p.87. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.678. Pedro Rivera fue sobrino del encomendero y esposo de María Ramos. La obra fuerte y costosa hecha de piedra, ladrillo y cal fue proseguida, inspeccionada y enriquecida por los párrocos asignados, así en la época de Gallegos (1588-1605) la cubierta era de ramas, ya en la administración de Macías (1605-1608) tuvo un techo de alfarje, Tobar detalló al respecto: “se enmaderó con muy artificiosas, y labradas Maderas”, Tobar, *op. cit.*, p.87 y 88. la obra avanzó significativamente en el periodo de Ribera Castellanos (1609-1636) nieto del beneficiado Juan de Castellanos.

para ocupar la homóloga de Lima.<sup>85</sup> Sus muestras de ejemplo y devoción no fueron menos que las de su antecesor, ya que realizó una romería a la Santa Casa de Chiquinquirá, en 1604: “entró a pie, y descalzo: y en agradecimiento, y promesa hecha en el mar a Nuestra Señora, y juntamente fomentó su Casa, y dio de limosna el Palio con que se le recibió en la Ciudad de Tunja”.<sup>86</sup> En acatamiento a lo dispuesto por Felipe III, a él se debió la designación del tercer párroco, Gabriel Ribera Castellanos, quien pretendió el beneficio de Tunja, pero que no fue beneficiado por el rey.<sup>87</sup> Ribera estuvo en funciones hasta el 30 de mayo de 1636 cuando los dominicos tomaron posesión de la iglesia y parroquia, éste fue un duro golpe de la arquidiócesis a los beneficios que largamente gozaron los clérigos influyentes de la noble y señorial ciudad de Tunja y su región.<sup>88</sup>

En el contexto de la administración de las buenas ganancias generadas por el culto a la Virgen, en 1613 el arzobispo Pedro Ordóñez y Flores, caballero de Alcántara, dejó en la iglesia metropolitana “un detallado reglamento del modo y términos en que los Curas y Capellanes de Chiquinquirá, debían llevar la cuenta y razón de las limosnas que se daban para el culto de la Virgen, a fin de que se dijieran todas las misas de promesas y evitar fraudes y abusos, principalmente el de hacer granjería bajo el manto de la Madre de Dios”.<sup>89</sup>

El neogranadino, doctor Fernando Arias de Ugarte, fue recibido en su tierra natal con beneplácito, el siete de enero de 1618 por Juan de Borja, presidente de la

---

<sup>85</sup>Flórez, *op. cit.*, p.133. Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.421, el prelado era natural de Ronda “del noble linaje de los Guerreros”, fue inquisidor de México. Juan Friede precisó que la designación se efectuó en 1596 y ocupó la silla hasta 1608, ver “La conquista del territorio y el poblamiento”, en Jorge Eliécer Ruiz (coord.), *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978-1980, vol.1, p.216.

<sup>86</sup>Tobar, *op. cit.*, p.130. Ariza, *Nuestra Señora...*, p.62.

<sup>87</sup>*Ibid.*, p.29. Ariza, “Apostillas...”, p.87, aunque Gabriel Ribera ocupó provisionalmente el beneficio “por hallarse ya el dicho mi agüelo impedido para el tal ministerio por su mucha edad”, y que éste lo testara a su favor, la concesión confería al rey, quien proveyó a Bartolomé Arias de Ugarte, hermano del que posteriormente fuera arzobispo de Nueva Granada, Mario Germán Romero, *Joan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra*, Bogotá, Banco de la República, 1964, p.71.

<sup>88</sup> Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.234, advirtió sobre la existencia de un libro escrito por Ribera, acerca de los milagros de la imagen de Chiquinquirá. Del escrito, no se sabe más, al igual que el anhelo del poeta de escribir un texto más amplio sobre la Virgen de Chiquinquirá. *Cfr.* Romero, Joan de Castellanos, *op. cit.*, p.198, puso en tela de juicio la afirmación de Rodríguez.

<sup>89</sup>Groot, *op. cit.*, t.I, p.394-395.

Audiencia y quien fuera nieto del jesuita Francisco de Borja.<sup>90</sup> El arzobispo procedía de familia influyente y favorecida por el rey, se recordará que el beneficio de Tunja le fue concedido a su hermano Bartolomé Arias de Ugarte. Ariza consignó que el prelado visitó dos veces la iglesia de Chiquinquirá, en 1623 cuando autorizó la cofradía de la Virgen y amplió la parroquia hasta el partido de Ubaté (vecino de Santafé), y regaló a la iglesia un cáliz “esculpido con sus armas”.<sup>91</sup> Para ese año, el cronista franciscano Pedro Simón describió en sus *Noticias historiales de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, la buena iglesia y fama de la imagen de la Virgen en Chiquinquirá: “que es la devoción de todo este Reino y aun de toda esta Tierra Firme, por los milagros y remedios en necesidades”.<sup>92</sup> Este reconocimiento escrito de la divulgación de la imagen taumaturga es importante porque marcó, como años antes lo hizo Castellanos, la fama y buena administración de la iglesia en manos del clérigo Gabriel Ribera Castellanos, quien casi llevó a la conclusión la iglesia, excepto el arco toral, el coro y la sacristía, al respecto Tobar afirmó que Ribera “colocó la Bendita Imagen en su nuevo Templo, y en aseado tabernáculo”.<sup>93</sup>

Los arzobispos Lobo Guerrero y Arias de Ugarte investidos de su autoridad y devoción difundieron el culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá en la ciudad de Lima y en la Audiencia de Charcas, lugares a los que fueron promovidos. Respaldaron el valor de los objetos tocados en la imagen, ésta fue una vía segura para expandir y fortalecer el culto a través del clero secular. Tobar describió que

la llevaron estampada, e impresa en sus corazones, y pintada en lienzos, y de la tierra de su bóveda muchos panecillos, y sartas de Rosarios, que repartieron por todo aquel Reino [...] De que se originó en Lima, hacer de esta Milagrosa tierra mucho aprecio, y estimación; que se conoce por las diligencias, con que solicitan llevar Rosarios, e Imágenes de ella, y medidas de listones tocadas a la Imagen original.<sup>94</sup>

<sup>90</sup>Flórez, *op. cit.*, p.135 y 134. Cfr. Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.368 a 370, refirió que entró el nueve, también que celebró Concilio en 1625, y después fue destinado a la diócesis de Charcas. Cfr. Groot, *op.cit.*, t. I, p.369, 401, 410.

<sup>91</sup>Ariza, *Nuestra Señora...*, p.62. Tobar, *op. cit.*, p.130.

<sup>92</sup>Romero, en Tobar, *op. cit.*, p.XIX; no se sabe si el padre Simón logró concluir y llevar a la imprenta la historia sobre la imagen de Chiquinquirá, pues en algún momento afirma: “de cuyos principios y toda su historia tratara yo en ésta, si no estuviera escribiendo la particular que pienso saldrá presto a luz.”

<sup>93</sup>Tobar, *op. cit.*, p.88, ahí colocada aún la alcanzó a ver la devota María Ramos, quien murió en 1623, Cfr. Ariza, “Apostillas...”, p.89.

<sup>94</sup>Tobar, *op. cit.*, p.163-164.

El siguiente arzobispo, el doctor Bernardino de Almansa (Hijo de la ciudad de Lima) entró a Santa Fe el 12 de octubre de 1631. También emprendió la visita pastoral a su jurisdicción, que inició en Chiquinquirá. De acuerdo a los intereses de la arquidiócesis neogranadina, la inspección resultó negativa y decidió cambiar la administración de la iglesia de Chiquinquirá.<sup>95</sup> Esta resolución se enmarca en una tensión provocada por el citado interés de poseer en la capital del Nuevo Reino de Granada, la imagen milagrosa, cortar de tajo el influjo de la sociedad tunjana a través del nieto del que fuera durante muchos años cura beneficiado de su parroquia, y beneficiarse con la boyante economía del culto a la Virgen.

En la primera semana de febrero de 1633, Almansa realizó su visita, sus comentarios estuvieron dirigidos a señalar la falta de decencia y poca autoridad que había en la iglesia. Ariza observó que desde el primero de febrero del año citado, el arzobispo “determinó remediar la deficiencia en el servicio de Nuestra Señora con la entrega del santuario a religiosos”.<sup>96</sup> Esta resolución está contenida en un decreto emitido el 9 de septiembre del mismo año en la población de Samacá. Por ese entonces la imagen estaba a punto de salir de la ciudad de Tunja rumbo a Santafé, en respuesta a la petición expresa de aclamar la misericordia divina a través de la Madre del Redentor, debido a los estragos generados por la gran peste de tabardillo (tifo) que asolaba la cabeza del Nuevo Reino y regiones aledañas -entre ellas Tunja-. El decreto dice a la letra:

ha reconocido (Su Señoría Ilustrísima) por vista de ojos en la visita que personalmente ha hecho a la Iglesia y Santa Casa de Chiquinquirá, y haberla hallado con indecencia y poca autoridad, y no estar ni haber estado con la decencia y la veneración que se debe, halla ser conveniente al servicio de la Virgen Santísima, y al de Dios Nuestro señor, y aumento de su divino culto, que dicha Santa casa y servicio de ella se entregue a religiosos para que sea frecuentado, y para que con devoción se engrandezca.<sup>97</sup>

Al amparo del marco de decencia en el que se debía servir a la sagrada imagen, el arzobispo argumentó la necesidad de hacer extensivo su culto, lo que en consecuencia redundaría en beneficios temporales. Se trata de un reclamo a la devoción y

---

<sup>95</sup>Flórez, *op. cit.*, p.138, Almansa murió el 27 de septiembre de 1633, cinco años después su cuerpo en olor de santidad fue trasladado a Madrid. *Cfr.* Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.372 y 424.

<sup>96</sup>Ariza, *Nuestra Señora...*, p.62 y 40. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.689. Groot, *op. cit.*, t.I, p.461-462.

<sup>97</sup>Ariza, *Nuestra Señora...*, p.39. Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.675, *apud.* Pereira.

repercusión económica tan local, en Chiquinquirá-Tunja, pero también al cumplimiento de las pláticas que Almansa ha tenido y tendrá con los prelados de la Orden de San Francisco. Hay que recordar que a la muerte de Zapata de Cárdenas, la arquidiócesis quedó vacante durante nueve años al no llegar ninguno de los tres sucesores electos inmediatos. En este periodo se registraron varias peticiones para encargarse de la administración parroquial de la capilla de Chiquinquirá, entre los solicitantes estuvieron los agustinos y los franciscanos, quienes acudieron al rey y a la sede vacante.

Entre 1606 y 1633 los franciscanos promovieron su interés por la iglesia, aunque con algunas desavenencias con el arzobispo, finalmente encontraron una vía para negociar la permuta de ciertas doctrinas. En el texto de la carta que Almansa envió al Provincial, fray Gregorio Guiral, citó en concreto los beneficios que recibirían con el cambio, a la letra dijo: “ya habrá advertido vuestra paternidad cuán bien le está a su religión la santa casa de Chiquinquirá por tantos respectos espirituales y temporales, y como quiera que mi celo es atender a la mayor gloria y alabanza de aquella milagrosa imagen y desee que se consiga, la retribución que pido de las doctrinas de Bosa, Soacha y Usaquén”.<sup>98</sup> En la instrucción enviada a su provisor, el deán Gaspar de Arias Maldonado, reiteró su argumentación: “con lo cual aquel santo templo será frecuentado y estará con la veneración y decencia convenientes”.<sup>99</sup>

Las cartas citadas tienen la fecha del 16 de septiembre, como el arzobispo murió once días después (a causa del tifo que assolaba la región), y aunque la sede vacante aceptó la disposición, la comunidad franciscana y su provincial no acabaron de ponerse de acuerdo. El prelado franciscano decidió cambiar las doctrinas acordadas, además la comunidad encontró que los clérigos pedían mucho de las doctrinas, y que la casa de Chiquinquirá tenía “otros inconvenientes que se han mirado muy de cerca”. No obstante cambiaron de parecer, postura esta última que mantuvieron en enero de 1635. Sin embargo, ya desde el año anterior (marzo de 1634) la sede vacante había convenido con los dominicos una permuta, cuyos términos son reveladores del beneficio

---

<sup>98</sup>Mantilla, *op. cit.*, p.223, el remitente agregó una referencia general sobre que sus antecesores -la sede vacante y el arzobispo Lobo Guerrero- habían rechazado más y mejores doctrinas. En 1592 los agustinos pidieron hacerse cargo de la iglesia de Chiquinquirá, Ver Ariza, *Los dominicos...*, 1992, t.I, p.685.

<sup>99</sup>*Ibid.*, t.II, p.223.



pecuniario para el arzobispado. El franciscano Mantilla lo expuso en los términos siguientes: “el Presidente de la real Audiencia, don Sancho Girón, autorizaba la permuta de Chiquinquirá por Siachoque y Gachetá, ordenando a las autoridades, encomenderos y caciques de Chiquinquirá recibir a los Dominicos [quienes] se habían comprometido a ceder en favor del clero una renta de siete u ocho mil pesos que tenía el santuario”.<sup>100</sup>

El caso concluyó en la permuta de Chiquinquirá por las parroquias citadas de la jurisdicción de Santafé, el documento fue firmado por el Vicepatrono Real, el presidente del Nuevo Reino de Granada, Sancho Girón y el arzobispo fray Cristóbal de Torres OP, en su nombre y en el del Cabildo metropolitano. Así, el 30 de mayo de 1636 los dominicos tomaron posesión de manos del cura de Suta, Diego de Sanabria, encargado para tal efecto por el arzobispo, conforme al protocolo que se seguía en la entrega de inmuebles. En el documento de posesión se describió que la entrega a fray Bartolomé Núñez se hizo de forma pacífica sin contradicción. Después de la Misa mayor ante los asistentes españoles, caciques, capitanes y naturales de Chiquinquirá, quienes se colocaron afuera de la puerta de la capilla, acto seguido, el cura Sanabria tomó de la mano al religioso Núñez y le entregó las llaves de la iglesia como símbolo de posesión para que cerrara y abriera la puerta e hizo lo mismo con la puerta de la Sacristía. La solemnidad se acrecentó al llegar al altar mayor, donde se encontraba la imagen sagrada. El párroco Gabriel Ribera Castellanos abrió la puerta del Sagrario, se entonó el himno del *Tantum Ergo Sacramentum*, y se incensó al Santísimo, en seguida para dar posesión, entregó las llaves del sagrario.<sup>101</sup>

Mientras esas negociaciones tenían lugar hubo un hecho que explica que la balanza se haya inclinado hacia la Orden de Predicadores, así como los términos del contrato de permuta, aunque también se manejó una dura crítica a los españoles clérigos y seculares de la Provincia de Tunja por su desempeño negativo en la atención

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, t.II, p.225. Gachetá se encuentra en el actual departamento de Cundinamarca (noreste de Bogotá). Tovar, *op. cit.*, p.124-125. Ariza, “Apostillas...”, p.88, el 14 de marzo de 1634 los dominicos reiteraron su petición, ésta fue aceptada por el Cabildo de Santafé, el 26 de marzo. Posteriormente, entre el 21 de enero de 1635 al 20 del año siguiente, tanto los franciscanos como el clero secular se opusieron a la cesión de la capilla a la Orden de Predicadores.

<sup>101</sup> Transcripción del convenio y entregas, en Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.696. Ariza, “Apostillas...”, p.88, *apud*. AGI, Santafé.

espiritual de sus encomendados.<sup>102</sup> Se trata de la presencia del nuevo prelado, el Maestro Cristóbal de Torres OP.

#### **1.4 Un arzobispo dominico y el Santuario a cargo de la Orden de Predicadores: la Virgen del Rosario y la Madre de Misericordia.**

Fray Cristóbal de Torres nació en Burgos el día de san Juan Evangelista, fue electo el 28 de octubre de 1634 para el arzobispado de Santafé, que ocupó hasta su muerte ocurrida el 8 de julio de 1655. Dentro de la comunidad dominica castellana fue ampliamente reconocido junto con el prior Félix de Plaza, por el impulso dado a la cofradía de la Virgen del Rosario y la extensión de su devoción en el convento dominico de Toledo. El cronista fray Juan López OP describió que a finales del siglo XVI, la hermandad rosariera aludida estaba integrada por 48 miembros de los más notables caballeros como el Duque de Lerma, el Conde de Fuensalida, canónigos y otros entre los más distinguidos toledanos, quienes participaron activamente para edificar al pueblo con su asistencia a la Misa mayor; la práctica del sacramento de la confesión y la comunión todos los primeros domingos de cada mes; asimismo cuando en la procesión solemne llevaban en hombros a la Virgen del Rosario, precedida por los cofrades con hachas encendidas, acompañada de música y cantos, en un marco decoroso de colgaduras que revestían el claustro.<sup>103</sup>

El paradigmático desempeño en calidad de Presentado y Lector de Teología en el convento toledano, su sólida formación, sus dotes de predicador, así como el esmero de honrar a la Madre de Dios mediante el rezo del rosario, le llevaron a desempeñar en los círculos de la nobleza un papel trascendente en el culto a Nuestra Señora del Rosario. Así se vio reflejado en su desempeño como Predicador de Felipe III y Felipe IV, cuando durante su estadía en el Palacio Real fue muy escuchado y no perdió oportunidad de introducir el rezo del Rosario, a coros.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup>Ver Vences, "La Virgen...", en prensa.

<sup>103</sup> Juan López, *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores*, Valladolid, Francisco Hernández de Córdoba, 1613, edición facsimilar, Valladolid, Editorial Maxtor, 2003, p.163 (Libro primero de la Tercera parte, capítulo XXXIX).

<sup>104</sup>Flórez, *op. cit.*, p.140, en la arquidiócesis tuvo por provisosores al canónigo Pedro Ortiz Maldonado y al jurista doctor Alonso de la Cadena y Sandoval.

Sin reservas, a este prelado correspondió el inicio de otra etapa de la proyección y fortalecimiento del culto a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, pues fue portavoz del marianismo de la casa de Austria y del suyo propio. Cuando tomó la dirección de la arquidiócesis neogranadina plasmó la suma de experiencias obtenidas en la península Ibérica, que se reflejó en varias acciones: llegó a Santafé en el día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre de 1635);<sup>105</sup> en 1636 obtuvo para su comunidad religiosa la administración de la santa Casa de Chiquinquirá; dos años después llevó a cabo una visita como peregrino y no como parte de su labor pastoral;<sup>106</sup> consolidó y promovió el valor del rezo del rosario, redactó e imprimió “dos científicos tomos” relativos a la oración del Ave María,<sup>107</sup> y con licencia del rey fundó en Santafé el Colegio de Nuestra Señora del Rosario (1653).<sup>108</sup> Cierro esta semblanza con la referencia a un retrato suyo, obra de Gaspar de Figueroa,<sup>109</sup> uno de los pintores importantes de ese momento. En la pintura referida expresó con maestría la relevancia del prelado en cuanto al mecenazgo del Rosario. Marcó la relación del gesto y la mirada del dominico con los elementos iconográficos elocuentes de su devoción mariana en la advocación del Rosario, su mano puesta en un libro abierto y un tintero con pluma, en franca señal como autor de sus escritos sobre el Ave María.



8. Cristóbal de Torres

En este contexto de renovada veneración a la Virgen del Rosario en la iglesia de Chiquinquirá, la comunidad dominica debió encargarse de una copia del lienzo a otro de los pintores afamados de la época, Antonio Acero de la Cruz, firmada en el año de 1643.

<sup>105</sup> Rodríguez Freyle, *op. cit.*, p.386 y 424. Groot, *op. cit.*, t.I, p.461.

<sup>106</sup> Ariza, *Nuestra Señora...*, p.62.

<sup>107</sup> Florez, *op. cit.*, p. 141, no menor fue su participación y reconocimiento como religioso dominico en el Nuevo Reino de Granada, de quien alabó “su gran doctrina, y la elegancia, y fervor de espíritu, y predicación, Lector de Artes, y Teología, y dos veces Prior de su Convento”.

<sup>108</sup> Ariza, “Apostillas...”, p.88, en esa ocasión llevaba por acompañante al Maestro fray Alonso de Hinestrosa Bordas, quien murió durante la estadía; otro hecho relevante que ocurrió durante su prelación, fue el empeño del Prior de Chiquinquirá (y Notario Apostólico) fray Juan de Pereira para escribir una historia sobre la Virgen de Chiquinquirá.

<sup>109</sup> Francisco Gil Tovar, “Los primeros pintores criollos”, en *Historia del Arte Colombiano*, España, Salvat Editores, 1977, t.4, p.817 y 829, Gaspar de Figueroa murió en 1658; la pintura se resguarda en el Aula magna de la Universidad del Rosario en Bogotá.

Posiblemente también a su iniciativa y en el afán de difundir la devoción, a mediados del siglo XVII, se mandó hacer un dibujo que posteriormente fue grabado en España,



9. Acero de la Cruz

con el fin de vender estampas sueltas, quizá formaba parte de una oración o una novena. Una de las estampas se conserva porque está pegada en uno de los dos manuscritos de *El desierto prodigioso* y *prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela, a propósito del poema que canta a la Virgen intacta, en su advocación del Rosario de Chiquinquirá. Ambas representaciones constituyen en este estudio el punto de partida para reflexionar sobre la devoción y el culto

a la imagen citada en una nueva etapa, así como a su denominación como Madre de Gracia y de Misericordia, como está escrito en el grabado anónimo de referencia. Además tomé en cuenta que tanto en la pintura como en la estampa, la Virgen sostiene el contador, en asociación directa al rezo sistemático de las oraciones que integran el rosario, con la finalidad de rogar por las ánimas.

Parto de la hipótesis de que la colocación del rosario en manos de la Virgen como un instrumento de salvación, posiblemente proceda a partir de que la Orden de Predicadores



10. Grabado anónimo



11. Anónimo manierista

se hizo cargo del santuario. Cambio quizá como un ajuste iconográfico de la advocación -tal como se le representó comúnmente durante el siglo XVI, es decir ya no lo está recibiendo del Hijo, ni tampoco éste lo sostiene como en las representaciones plásticas del siglo XV- (ver inciso 2 del capítulo V). No es equivocación que entre las primeras referencias plásticas y literarias, examinadas en detalle más adelante, se haya afirmado que el Niño es quien porta el rosario. Ejemplificado por la copia manierista de finales del siglo XVI y como en 1610 se describió el lienzo original, en

ambos se constata un rosario negro en la mano izquierda o en la mano derecha del Niño, respectivamente. Este indicio revela el uso de una fuente grabada de la segunda mitad del siglo XV. Desafortunadamente la copia más temprana correspondiente a la casa del fundador de Tunja, está incompleta, aunque por la posición de las manos de la Virgen -una frente a otra, simulando sostener al Niño- no hay indicio de ningún rosario, detalle que inclina la balanza hacia el planteamiento de que el Niño lo portaba en esa pintura mural como posiblemente lo tuvo en el lienzo original, y lo refrendan las fuentes plástica y literaria arriba referidas.

Entre los cronistas dominicos, de la imagen, fray Andrés Mesanza fue el único que afirmó que “la Señora de Chiquinquirá (del Rosario se comenzó a llamar sólo después de 1636)”<sup>110</sup> a partir de que los dominicos recibieron el santuario para su administración. Sin embargo, de acuerdo a los testimonios recabados en enero de 1587, la imagen del lienzo del prodigio ya era denominada del Rosario.

Reitero la opinión de que la presencia del rosario negro y coral en la mano izquierda de la Virgen, así dispuesto en la “copia fiel” (que no lo es tanto) realizada por Acero de la Cruz, es la consagración iconográfica de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá portadora del contador y a quien se rezaban las oraciones correspondientes. Planteo como posibilidad de que fue a partir de esta copia que el rosario se colocó en una de sus manos, de preferencia en la izquierda como también se observa en el dibujo grabado en España. Tradición que siguieron la mayoría de los pintores que la reprodujeron en adelante, excepto algunos casos que tienen que ver con las informaciones que expondré en seguida. Cabe tener muy presente que la imagen sagrada estaba cubierta por velos y sólo se la podía ver en ocasiones especiales (con mayor frecuencia sólo a partir de mediados del siglo XVII), esta doble situación derivada de su carácter de imagen de culto fue un obstáculo para quienes desearan copiarla y

---

<sup>110</sup>Zamora, *op. cit.*, t.3, p.267, n.131, en las anotaciones que Mesanza hizo a la obra de Zamora (edición de 1930) expuso la necesidad de llevar a cabo un riguroso análisis de las fuentes que no son pocas y que no obstante a quien se ha dado la primacía es a Tobar, por ello remitió a su obra de 1913 y a la conjunta con Vicente M. Cornejo, cuadernos, folletos, artículos de periódico, leamos detenidamente su juicio crítico: “La Reina de Colombia pide más: una historia crítica como hoy se estila, extensa, más documentada, con el catálogo de sus historiadores e historias. De la prueba aquel milagro de 1586 saldría aún más brillante. Que Ella nos conceda (o conceda a otro dominico) realizar este buen deseo. Documentos sobran.”

aún describirla, a menos que fuera un integrante de la comunidad dominica encargado de su cuidado y autorizado para tocar objetos.

Los cronistas de la imagen, Pereira y Tobar dejaron sus descripciones. De lo que refirió el primero poco se sabe, del segundo se conoce su prolija narración. Para ampliar y complicar el asunto del rosario de cuentas de color, en mano de la Virgen, adelanto algunos datos proporcionados por Pedro de Tobar y Buendía, que sobre este punto difiere de las informaciones hasta ahora presentadas en este inciso. El dominico escribió su obra entre 1688-1691 y fue publicada en Madrid en 1694. Asentó que la Virgen porta en su mano derecha un rosario pintado color coral (distinto al de Antonio Acero: negro y coral), más uno de perlas blancas sobrepuesto a éste, aparte otro de la misma materia que le pende del cuello (ambos sobrepuestos). Por otra parte el cronista dominico Zamora en su obra casi contemporánea a la de Tobar (1692-1693), afirmó que la Virgen tiene un rosario de cuentas blancas en la mano derecha y que cae sobre los pies del Niño. Obviamente describió sólo el sobrepuesto.

La estampa adherida al manuscrito llamado de Yerbabuena de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, es el otro ejemplo temprano en el que el rosario está sostenido por la mano izquierda de la Virgen. Su importancia radica además en la inscripción alusiva a la maternidad divina y a los dones emanados de ella, en concordancia a la devoción al instrumento de salvación. También planteo la posibilidad de que el dibujo pudo ser un encargo de la comunidad dominica, guiada por la necesidad de proveerse de un medio didáctico impreso para incentivar el rezo del rosario o bien de una novena específica a la abogada, Madre de misericordia y de gracia, denominaciones provenientes de la leyenda inscrita en el marco de la reproducción grabada, que a la letra dice: fuera del marco y al pie del la copia de la imagen taumaturga “NRA S. DE CHIQUIN QUIRÁ”. En el marco: “MARÍA [letras entrelazadas o anagrama] MATER/ GRACIAE/ MATER MISE/ RICORDIA”.

La finalidad de los ejercicios devotos era conseguir de Dios el perdón de los pecados, a través de la intercesión de María -fuente de gracia y de misericordia-. A su vez, no descarto que las estampas fueron el medio para incentivar entre los creyentes la obtención de indulgencias, emitidas en 1596 para aquellos devotos y peregrinos que

anualmente visitaran y rezaran a la imagen de Chiquinquirá, así como a las indulgencias expedidas en 1613 y 1644 concedidas a los miembros de la cofradía del Rosario (los detalles en el siguiente inciso).

El dibujo grabado e impreso en España, es un planteamiento que se respalda por toda la historia antecedente de la imagen milagrosa y por la nueva administración en manos de los Dominicos. Por ejemplo cuando Esteban Santos OP fue prior del convento de Santafé en 1661, se llevó a cabo una recolección de limosnas para beneficiar el Santuario de la Virgen en el virreinato peruano,<sup>111</sup> de tal modo que además de contar con una reproducción de las llamadas limosneras o peregrinas, quizá dispusieron de una estampa de oración o de novena, como ésta que Solís y Valenzuela insertó en su segundo manuscrito.

El objetivo era rendirle veneración a través de ese vehículo material de fácil manejo y difusión, pero además por el valor visual de la imagen a la que se le imploraba ayuda. Significativas son las referencias que desde Castellanos a Tobar existen acerca de la afamada imagen en territorio neogranadino, peruano y de ultramar. El texto de Solís y Valenzuela formó parte de la preocupación de difundir las imágenes prodigiosas locales y contribuir al fortalecimiento de su devoción, aunque no llegó a publicarse. Como bien señaló Jorge Pomareda, el autor hizo una adecuación armónica entre texto y grabado.<sup>112</sup> Considero medular referirme a unos fragmentos del manuscrito de Solís y Valenzuela, respecto de la Virgen de Chiquinquirá, pues permite ponderar varios aspectos sobre la divulgación del culto, la espiritualidad de la época, las relaciones del autor con el pintor Antonio Acero, y la exaltación de las virtudes de la Madre de Dios, incluido el privilegio de su Inmaculada Concepción.

---

<sup>111</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.758. Ver también la introducción al primer capítulo de esta tesis, se recordará que él fue uno de los dominicos que rindió testimonios juramentados acopiados por fray Juan de Pereira para escribir su historia sobre la imagen taumaturga.

<sup>112</sup> Pedro Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, vols. XLV-XLVII, 1977-1985, p. XXIX en la introducción, Jorge Páramo Pomareda refirió que el MS denominado Madrid fue escrito a mediados del siglo XVII y enviado a fray Bruno de Solís y Valenzuela entre 1671-1673, p.XXXI; la obra está dedicada al "gran Cisneros", identificado con don Melchor Liñán y Cisneros (obispo de Santa Marta y de Popayán (1664-1667-1671), presidente del Nuevo Reino entre 1671-1673; arzobispo de Lima, 1678 a 1681.



De acuerdo a lo investigado acuciosamente por Pomareda, se conservan dos manuscritos escritos en Santa Fe, por Pedro de Solís y Valenzuela, quien nació en 1624 y murió en 1711. Éstos han sido identificados por su lugar de procedencia actual con los nombres *Madrid* y *Yerbabuena*, respectivamente. El segundo de los citados, que se resguarda en el Instituto Caro y Cuervo (Colombia), corresponde a la segunda versión escrita después de 1661, tiene una extensión mayor y contiene grabados recortados y pegados, uno de ellos es de la Virgen de Chiquinquirá.

Sobre la relación del pintor Antonio Acero con los hermanos Solís y Valenzuela, Giraldo Jaramillo afirmó: “Debió de ocupar distinguida posición en la sociedad de entonces, ya que entre sus amigos y admiradores más entusiastas se cuenta a los Solís de Valenzuela, gente muy principal, no sólo por su alto y noble abolengo sino por su talento y erudición”.<sup>113</sup> Así, estuvieron juntos en el traslado que en 1638 se hizo del cuerpo del arzobispo Almansa, de Villa de Leiva a Chiquinquirá y otros sitios, Fernando Solís fue comisionado para llevarlo a España.<sup>114</sup> De tal modo que Pomareda los identificó con tres de los cuatro jóvenes protagonistas de la obra de Pedro Solís, que de acuerdo a la narración fueron de caza en el mes de diciembre de 1632 a la zona aledaña al convento agustino del Desierto de la Candelaria (Boyacá). Ellos eran Andrés (que ingresó con los agustinos, con el nombre de fray Andrés de San Nicolás), Fernando y Pedro (los hermanos Solís y Valenzuela, el primero monje cartujo con el nombre de Bruno, el segundo bachiller), y Antonio (el pintor Acero de la Cruz).

El contenido está nutrido de una serie de datos que apuntan con amplitud la gestación del dibujo que más tarde fue grabado en España. Dados los vínculos del autor de la obra con el pintor, señalan a éste como el posible autor del grabado, o quizá de alguno de sus hermanos, y en una consideración más amplia, el dibujo debió ser hecho en el taller de la familia Acero de la Cruz, puesto que en la representación grabada se observan también algunos detalles de la copia fiel de la imagen que Antonio Acero hizo en 1643, y que también se encuentran en su pintura de 1667, de la Iglesia del Salvador de Sopó (Cundinamarca). El manuscrito mencionado permite visualizar el

---

<sup>113</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.42. Álvarez, *op. cit.*, p.31, Pedro y su hermano solían visitar Boyacá, Ráquira y la Candelaria, eran amigos de Acero de la Cruz.

<sup>114</sup>Pomareda, en Solís y Valenzuela, *op. cit.*, p.XXXVI y ss.

ánimo por la elección de un estado religioso en la primera mitad del siglo XVII, ya que del grupo de amigos, dos ingresaron a la carrera eclesiástica bajo el signo de la vida eremítica y contemplativa (agustino y cartujo). El tercero escribió una obra que empieza con la descripción de tres prodigios que habían sido revelados por el eremita Arsenio y que habían sucedido en el convento agustino de la Candelaria y sus alrededores. Las imágenes de los tres prodigios plasmadas en la cueva del eremita, son: “el Calvario (primer prodigio), la Virgen de Chiquinquirá (segundo prodigio), la imagen de San Bruno (tercer prodigio)”.<sup>115</sup> El cuarto de los compañeros, dedicado al arte de la pintura tuvo un papel muy importante porque legó una primera copia del retrato de la Virgen de Chiquinquirá, y quizá el dibujo que grabado posteriormente es insertado por el propio Pedro de Solís, en el manuscrito posterior a 1661, con la finalidad de que se pudiera admirar la imagen y ante la cual rendirle veneración. Por si fuera poco, todos ellos tuvieron que ver con el acompañamiento del traslado del cuerpo en olor de santidad del arzobispo Almansa, a quien se debió la promoción del cambio de administración del santuario de Chiquinquirá.

Para cerrar este apartado transcribo el texto que Pedro de Solís y Valenzuela dedicó a la Virgen de Chiquinquirá, la versión proviene del Manuscrito de Yerbabuena.<sup>116</sup> ¿Cuál fue el objetivo que el autor persiguió? No sólo el de citar el segundo prodigio, ilustrarlo con un grabado y afirmar que se trata de la Patrona del Nuevo Reino, sino acorde a un marco ideológico relevante, escribió sobre las virtudes de la Madre del Redentor, ella esplendorosa y sin mácula que está en el cielo, pues es Hija de Dios, Madre del Verbo y Esposa del Espíritu Santo. Estas afirmaciones se entienden a plenitud en el contexto de la proclamación de Alejandro VII sobre la Inmaculada Concepción, del 8 de diciembre de 1661. De acuerdo a José María Vargas OP, la proclamación es la culminación del largo camino de promoción que los monarcas

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.XLVII y XLVIII.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.XXXVI y ss., refirió que la obra es narrativa y los acontecimientos descritos abarcan un arco cronológico de diciembre de 1632 a 1642, redactados en otro momento y divididos en apartados denominados Mansión. De Bernardino de Almansa ya muerto se refirió que “el padre Don Bruno de Valenzuela en el epítome, que (en nombre del Bachiller Don Pedro de Solís Valenzuela su hermano) imprimió el año de 1647”, Flórez, *op. cit.*, p.139. Solís y Valenzuela, *op. cit.*, p.LXX, de acuerdo a Pomareda, Pedro de Solís y Valenzuela debe ser el autor del “Víctor y festivo parabién y aplauso gratulatorio a la Emperatriz de los Cielos...”, dedicado al pontífice y a Felipe IV.

apoyados en diversas reuniones de teólogos convocadas desde 1616, recorrieron para “unificar el criterio acerca del sentido del privilegio de la Virgen”, así el privilegio de la Inmaculada Concepción debía comprenderse en el siguiente sentido: “El alma de María, en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue, por gracia especial de Dios y en virtud de los méritos de Jesucristo redentor del género humano, preservada inmune del pecado original”.<sup>117</sup>

Mediante el uso del arte de la retórica y la memoria, Solís y Valenzuela dedicó una parte de su prolijo texto a exaltar la devoción a la imagen de Chiquinquirá. A la letra dice:

Mas lo que más arrebató su vista fueron diversos jeroglíficos que por las paredes había con primor singular dibujados, orlados todos de devotísimos versos que a devoción y espíritu movían [...] Miró un retrato de la Reyna de los Ángeles, María S[antí]ss[i]ma, copia muy al vivo del milagroso original que atesora este nuevo mundo con el título y advocación de la Virgen de Chiquinquirá, que suena en nuestro idioma español la Virgen de las Nieves. Y porque le debo este obsequio por Señora y por Patrona del nuevo Reyno de Granada, en donde ha obrado y obra singulares maravillas y portentos, y porque también es el segundo prodigio de este desierto. Quiero hacerte la mayor adulación y agasajo que ofrecerte puedo, que es ofrecerte a la vista, para que la veneres, este es su dibujo.

En seguida de la descripción se encuentra una estampa pegada. He apuntado atrás que de acuerdo a Tobar, el arzobispo Zapata de Cárdenas reconoció a Nuestra Señora de Chiquinquirá como patrona del Nuevo Reino de Granada. Aunque no hubo una declaración oficial del siglo XVI que lo señalara, otras referencias además de la citada permiten saber que al menos desde mediados del siglo XVII, así se la reconoció.

Solís y Valenzuela prosiguió con la narración dedicada a exaltar el privilegio y las virtudes de la Madre de Dios:

Leyó al pie de esta devota imagen tres octavas que, por breves, copió de su letra antes de salir de la cueva, y decían así:  
Esplendor de los cielos, flor hermosa  
i de Chiquinquirá luciente estrella,  
espejo de cristal, purpúrea rosa,  
entre todas las flores la más bella,  
fuente viva, azucena más vistosa

<sup>117</sup> Vargas, *El arte...*, p.100. Vargas, *Patrimonio...*, 1972, p.334; José María Vargas, *Nuestra Señora del Quinche*, s/p/i., p.22-23, cabe aclarar que la cédula de Felipe IV, para dar gracias y festejar tal triunfo en sus dominios, fue emitida el 24 de enero de 1662. La bula de proclamación citada en Stratton, (1994), p.83.

que nevado jazmín, clara centella  
de los rayos de Dios, templo divino  
i escala para el cielo cristalino.

El eterno Señor hija te llama  
i el Verbo que es eterno, en voz sonora,  
Madre te dice; cuando esposa aclama  
el Espíritu Santo, que atesora  
en tu pecho de amor su ardiente llama;  
como lo afirma el Ángel que te adora  
por intacta, por pura, por hermosa  
perla del aura, de los cielos rosa.

Si entiende sólo Dios tu excelencia  
i no mortal ni angélica criatura,  
i nuestra fe de Dios te diferencia  
con cierta ciencia de ostentarte echura,  
¿a dónde habrá para alabarte ciencia,  
puerta de Ezequiel, intacta y pura?  
Alábetse el Criador, pues es quien sabe,  
como quien cupo en ti, lo que en ti cabe.<sup>118</sup>

Las octavas son todo un canto a la excelencia de la Hija de Dios, en su advocación local como lo revelan las siguientes afirmaciones que en el lienzo de Chiquinquirá tuvieron su representación: que atesoras en tu pecho el amor en ardiente llama, relacionada con la presencia del ave a la altura del pecho de la Virgen, que en este sentido bien puede identificarse con el amor a la humanidad. Pura y sin mácula porque no es sólo terrenal como toda la humanidad, pero tampoco angelical, es diferente por disposición de Dios, atributos señalados mediante el resplandor –señalamiento de la divinidad- y la luna a los pies. Estrella de Chiquinquirá, luz mediante la cual se puede escalar al cielo de los bienaventurados, esta última interpretación fue formulada por Pomareda, quien identificó “el cielo cristalino” evocado por Pedro de Solís, con la esfera cristalina o “morada de los bienaventurados”, expuesto por Garcilaso de la Vega.<sup>119</sup>

Una información importante que Solís y Valenzuela anunció, pero que ya no escribió, es que en la segunda parte de su obra se referirá a otros versos dedicados a la Virgen de Chiquinquirá, y a una “famosísima comedia de su origen, descubrimiento y

---

<sup>118</sup>Solís y Valenzuela, *op. cit.*, t.III, Parte I, p.22-26 (Mansión I); p.24, n.14, el cielo o esfera cristalina es la morada de los bienaventurados. Algunas partes de la octava están transcritas y citadas por Romero, en Tobar, *op. cit.*, p.XXIII-XXVI.

<sup>119</sup>Solís y Valenzuela, *op. cit.*, p.24, nota 14, para santo Tomás y otros autores, el lugar de los bienaventurados es el empíreo, el más alto o lejano de los cielos.

milagros”.<sup>120</sup> Esta afirmación conduce a imaginar las grandes posibilidades de difusión a partir de la festividad en torno a esta imagen en el siglo XVII. No tan sólo los romeros que la visitaban, las novenas y misas que mandaron decir, el rezo asiduo del rosario, las oraciones para obtener las indulgencias concedidas. Sino además, el recurso del teatro pedagógico para dar a conocer la historia de esta imagen taumaturga: su origen, milagros y “descubrimiento” o revelación para todos los creyentes.

A esta ponderación didáctica se suman, en otros momentos históricos, la obra de Tobar impresa en España y una novena impresa en Lima, con la supervisión del dominico Masústegui en 1724, ambas con una reedición respectivamente en 1735, 1734 y 1780 (Santafé). El contenido de la novena impresa en el Puerto de Cádiz en 1754, integra otro claro ejemplo de cómo a través de este medio piadoso se persiguió el propósito de dar a conocer la historia de los prodigios y luces de la imagen, su renovación, el señalamiento de la concepción inmaculada de María y la pureza con que dio a luz al Salvador, el mecenazgo del encomendero, el patronazgo del arzobispo, el poder de la imagen y su carácter de abogada, así como la recomendación de adquirir el libro particular sobre su historia.<sup>121</sup>

Los impresos citados debieron circular en la propia Península, en el Nuevo Reino de Granada, en el virreinato de Perú, en Filipinas y otros territorios hispanoamericanos a través de la Orden de Predicadores, prelados seculares y los devotos particulares, como un medio seguro para el conocimiento de Nuestra Señora de Chiquinquirá por todos los creyentes y con la esperanza puesta en ella para ascender al cielo de los bienaventurados.

### **1.5 La Virgen de Chiquinquirá y la concesión de indulgencias. Abogada de Ánimas.**

El punto de partida para el contenido de este inciso son dos aspectos que contribuyeron a incentivar el fervor religioso y el uso o aprovechamiento adecuado de los tesoros de la

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.26, n.16, al parecer ya no le dio tiempo de seguir escribiendo.

<sup>121</sup> Andrés Mesanza, *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá fuera de Colombia, Hagiografía, Bibliografía*, Bogotá, Editorial Jotadé, 1942 (Segundo Congreso Mariano Nacional), p.41-43, publicó sólo los gozos de la de 1754, en su opinión, la Novena anónima debió ser obra de un laico. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.437.

iglesia: uno, la concesión de indulgencias a partir de 1596; dos, la existencia de un óleo intitulado *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá y el Purgatorio*. El lienzo actualmente se exhibe en el Centro Mariano Nacional de la Renovación (Padres Dominicos de Chiquinquirá). La pintura está atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz, de quien se sabe realizó su obra pictórica entre 1660 y 1670. En 1671 se concedieron unas indulgencias al Santuario de Chiquinquirá, no se descarta la relación entre la pintura citada y el documento pontificio.



12. Atribuida a Jerónimo Acero

La indulgencia más temprana relacionada con la visita anual y devota a la iglesia de la Virgen de Chiquinquirá en carácter de plenaria fue expedida, por el papa Clemente VIII, el 2 de julio de 1596, a petición expresa de Fernando de Vargas Machuca. Téllez observó que la emisión se hizo cuando faltaban unos meses para que se cumplieran los primeros diez años del prodigio, este aspecto sumado a la solicitud del mencionado Vargas, indican por un lado la influencia que esa persona tenía en el ámbito pontificio, y al interés de impulsar el culto de una imagen milagrosa del territorio neogranadino. Del contenido de la indulgencia, entresaqué el más a propósito para el desarrollo de este apartado. Dice así:

Para aumento de la religión de los fieles y salud de sus almas, haciendo piadoso y caritativo uso de los tesoros celestiales de la iglesia, y en atención también a las súplicas del amado Hijo Fernando de Vargas Machuca, que nos han sido humildemente presentadas, concedemos misericordiosamente en el Señor Indulgencia plenaria y remisión de todos sus pecados a todos los fieles de ambos sexos, que verdaderamente arrepentidos, confesados y alimentados con la sagrada eucaristía, visitaren devotamente cada año, desde las primeras vísperas hasta el ocaso del sol, la Iglesia de la santísima Virgen del valle de Chiquinquirá.<sup>122</sup>

<sup>122</sup>Téllez, *op. cit.*, p.65, la bula concluye con la petición reiterada “y allí oren piadosamente por la concordia de los príncipes cristianos, la extirpación de la herejía y la exaltación de la Santa Madre Iglesia.” Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.35, Mesanza, *Célebres...*, p.64-65. No pasan desapercibidos los apellidos Vargas Machuca, quizá pudiera haber estado relacionado con el escribano don Juan Delgado de Vargas Matajudíos, quien recién llegado a Tunja se adhirió como uno de los primeros devotos y donantes de la Virgen. O tal vez con uno de sus hijos ilegítimos (el canónigo

Cabe recordar que la administración diocesana en este lapso recayó en la sede vacante, mientras que Chiquinquirá tenía por párroco al padre Gonzalo Gallegos; en el año citado se designó como arzobispo al influyente Bartolomé Lobo Guerrero, quien tomó posesión hasta el mes de marzo de 1599. A su vez tener presente las diversas muestras e iniciativas a título colectivo y particular de ilustres residentes tunjanos tanto clérigos seculares como civiles a quienes se debió en buena parte el impulso de la devoción y la consolidación del culto a Nuestra Señora de Chiquinquirá.

Con el fin de ampliar el culto a Nuestra Señora, promover la integración a su cofradía fundada en el pueblo de Chiquinquirá, y en respuesta a una de las más importantes necesidades del 'buen vivir para el bien morir' -la salvación del alma y llegar a la vida eterna-, la agrupación menesterosa garantizaba esa finalidad a través de diversos medios de prácticas piadosas, ejercicios religiosos e indulgencias.<sup>123</sup> Al pontífice Paulo V se debió la expedición de una bula con indulgencia plenaria, del 19 marzo de 1613, para los que estuvieran en las siguientes situaciones:

a) el día del ingreso en dicha cofradía; b) a los que de nuevo se inscribiesen en la Cofradía; c) *in articulo mortis*; d) a todos los cofrades que, con las debidas condiciones, visitasen todos los años el día de la fiesta de la Concepción de la Bienaventurada Virgen María, la iglesia, capilla u oratorio de la Cofradía; e) siete años y siete cuarentenas a los cofrades que, verdaderamente arrepentidos, confesados y comulgados, visitasen todos los años dicha iglesia, capilla u oratorio desde las primeras vísperas hasta la puesta del día en las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, de San Andrés apóstol, de San Antonio de Padua y el Jueves Santo y allí oraren, como se ha dicho arriba. Este mismo Papa concede a los cofrades muchas indulgencias por varias obras de caridad hechas por los mismos cofrades.<sup>124</sup>

Se precisó que las indulgencias también se ganaban en los días de festividad de los santos acompañantes de la Virgen, el 13 de junio y el 30 de noviembre. Mesanza afirmó que "los antepasados" las consiguieron de Roma, asimismo unas "reliquias preciosas de los dos santos para que fuesen venerados al pie del cuadro milagroso, [agregó sin decir más] y el autor de la tradicional novena de Nuestra Señora de Chiquinquirá no los deja de nombrar, invocándolos, todos los días del pío ejercicio."<sup>125</sup>

---

Fernando de Castro y Vargas). El apellido Vargas Machuca aparece de modo importante en el Reino de Nueva Granada.

<sup>123</sup> Bazarte, *op. cit.*, p.160.

<sup>124</sup> Mesanza, *Célebres...*, p.65.

<sup>125</sup> Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.168.



A éstas siguieron las emitidas por Urbano VIII, en abril y mayo del año 1644, sólo para los integrantes de la cofradía. Otra con carácter de plenaria estaba relacionada con la festividad del protomártir san Esteban, mediante la que se conmemoraba el prodigio del 26 de diciembre. La primera concedía 15 años de gracia, pero en su contenido se aclaró que se anularan en el caso de haber otras precedentes.<sup>126</sup>

La crónica religiosa más cercana al lienzo de la Virgen de Chiquinquirá y el purgatorio, en la que se dio una relación de las indulgencias y la remisión de las penas temporales de las ánimas del purgatorio, es la del santafereño fray Pedro de Tobar y Buendía.<sup>127</sup> El autor cerró su obra con broche de oro ya que, en el contexto de los decretos pontificios sobre la concesión de indulgencias, puso de relieve la razón de ser de la Madre Misericordiosa del Rosario de Chiquinquirá, como intercesora en la oración por las benditas ánimas del purgatorio. Por ello, dio relación de las gracias concedidas a quienes visitaren el Santuario, asimismo explicó lo que es la indulgencia con el propósito de que los romeros lo supieran y no se privaran de ese tesoro, también exhortó la práctica de los sacramentos.<sup>128</sup> En todo sentido la obra de Tobar cumplió con creces un cometido didáctico, respuesta a una necesidad de inculcar y difundir el culto a la Virgen de Chiquinquirá, como un medio seguro para conocer su historia desde su origen, pasando por el papel trascendente de su poder ante las devastadoras pestes, las formas de ritualidad en las procesiones, y por supuesto, un largo capítulo acerca de los más de 300 favores concedidos.

De acuerdo a lo subrayado en estas reflexiones, el largo texto del dominico se integra a otra de las formas o vehículos para cumplir el mismo fin que con el rezo de novenas. Tobar dejó entrever el olvido de los devotos sobre el beneficio que podrían adquirir para las almas, pues afirmó que sólo algunos curiosos acudían a ver cuando la imagen se descubría, entonces se daban cuenta de su valor espiritual. Por ello les exhortó a utilizar los tesoros de la iglesia, literalmente escribió:

---

<sup>126</sup>Téllez, *op. cit.*, p.65. Ariza, *Hagiografía...*, p.274-278, p.278, hizo referencia a la concesión de indulgencia plenaria por quince años a los asistentes a las Cuarenta Horas, bula del 12 de diciembre de 1570 de Pío V. Mesanza, *Célebres...*, p.65.

<sup>127</sup>Ariza, *Los Dominicos...*, t.I, p.759, según el autor, la obra fue escrita durante su tercer periodo como prior del convento anexo a la iglesia de veneración; el primer priorato lo inició en 1681, el segundo en 1685 y el tercero en 1688; fue designado procurador en Madrid durante 1690-1701.

<sup>128</sup>Tobar, *op. cit.*, p.321.

entrando olvidados de solicitar la salud de sus almas, en descubriendo esta Milagrosa Imagen, con haber puesto los ojos en ella, se han conmovido de manera, que detestando sus culpas, han procurado, disponer sus conciencias, y confesarse, y mediante este Santo Sacramento *han resucitado muchos de la muerte del pecado a la vida de la Gracia: siendo la que es Madre, y fuente de ella*, causa de conversiones tan milagrosas, las cuales se experimentan muy de continuo, y de ellas son calificados testigos los confesores, reconociendo este sobrenatural efecto dimanado de las misericordias de esta Soberana Señora Abogada de pecadores.<sup>129</sup>

No perdió oportunidad de señalar la conducta relajada de los romeros y el desconsuelo de éstos de no ver cumplidas sus peticiones; de su comportamiento camino al santuario criticó el abandono del ideal de recato y observancia que estaban señalados.

Enfáticamente escribió:

no son estos Santuarios, paseos de diversión, sino casas de oración, donde la experiencia de tantas obradas maravillas excitan a devoción, y manifiestan la divina misericordia, y largueza, pues erigió [Dios] milagrosas Imágenes, como se veneran en la redondez de la tierra, y en el Nuevo Reino esta Milagrosa, que ha sido asunto de nuestra Historia". ¿Por qué las imágenes sagradas son favorecidas por Dios? A lo que respondió: "para franquear beneficios a los hombres, que se continuarán siempre para los presentes, y venideros, pues no se agotó su omnipotencia en las experimentadas maravillas."<sup>130</sup>

Informó el cronista que el santuario de Chiquinquirá tenía concedidas indulgencias propias, pero además, por estar adscrito a las iglesias de San Juan de Letrán y Escala Santa de Roma, disfrutaba de la obtención de las mismas indulgencias a aquellos que las visitan, y todavía más, se agregaban las otorgadas particularmente a los cofrades del Rosario. Todas ellas, durante el priorato de Tobar (1681-1688) estaban contenidas en una tabla pegada en la Iglesia para conocimiento de los peregrinos que llegaban en romería. En este orden de ideas, el autor dio una explicación de lo que es la indulgencia:

Es, pues, remisión de las penas temporales, que en la otra vida corresponden a los pecados mortales perdonados, o veniales, que en opinión de muchos Teólogos, a cada pecado mortal perdonado, si la contricción no fue perfectísima, corresponden siete, o menos años de fuego, y horribles penas en el Purgatorio: Siendo pues tantos los que cada uno ha cometido en esta vida, que años, o siglos no estuvieran ardiendo en terribles llamas las almas, si no se concedieran estas gracias: y se ha de advertir, que ganando Indulgencias, y Jubileos con buena disposición, se remite, y descuenta en esta vida, lo que se había de padecer en siglos en la otra, por los infinitos méritos de Cristo Señor

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.15, las cursivas mías.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.331.

nuestro, y por los de su Santísima Madre, que se te aplican por los Sumos Pontífices, visitando esta Santa Casa, con debida disposición, y frecuentando Sacramentos.<sup>131</sup>

Expuso toda una lección de temor a Dios y exhortación a cumplir una observancia de acuerdo a las prescripciones de una iglesia católica contrarreformista. Convocó también a visitar el Santuario y aprovechar las indulgencias concedidas por los pontífices, siempre y cuando hubiera una práctica sacramental, disposición humilde y recatada con la finalidad de que los fieles atenuaran los años o siglos de fuego en el que sufren las almas detenidas en el purgatorio por sus muchos pecados cometidos. En este sentido didáctico y oficial, el autor expuso algunos de los puntos más importantes a observar camino al santuario (así salgas de tu casa o patria), de igual manera lo recomendaba para las novenas con el fin de que

no malogres este tesoro de gracias [y puedas obtener mejor provecho espiritual y corporal de ellas] porque de otra suerte serán infructuosas, y una mera ceremonia exterior, y malograrás, un infinito colmo de gracias [...] y así si vas a Chiquinquirá con determinación de alcanzar de su Divina Majestad por intercesión de su Santísima Madre algún favor; remedio en tus necesidades, para que tengan buen despacho tus súplicas, y sean fructuosas tus novenas, has de observar lo siguiente.<sup>132</sup>

Más allá de las peticiones particulares, Tobar puntualizó que el fin último que se alcanzaba con el rezo de las novenas, es “ver a Dios en su gloria”. Pedido que aparece en casi todas estas bulas: por las necesidades de la Iglesia, así como su remedio y además por las ánimas del purgatorio.<sup>133</sup> Otro aspecto esencial de la práctica piadosa

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.322. Una indulgencia emitida por Martínez Compañón, arzobispo de Santafé, se integró a una Novena impresa en 1796, ver, Vences, “Romerías...”, p.135.

<sup>132</sup> Tobar, *op. cit.*, p.322-323, por ejemplo lo señaló como parte de los preparativos para el rezo del rosario, ser discreto en las acciones mundanas, hacer examen de conciencia, en Chiquinquirá llevar a cabo una profunda confesión, tomar con temor y temblor la Eucaristía. Insistió en el rezo del rosario, individual, familiar o de compañía, camino al santuario y en las novenas, puntualizó que el rezo dividido en tres habrá de realizarse con suma concentración por la mañana, al medio día y en la tarde; también exhortó sobre la importancia del rezo a coro colectivo con los asistentes que diariamente había en el santuario, comenzando por los Misterios Gozosos (Anunciación y Encarnación, Visitación, Nacimiento, Presentación y el hallazgo del Niño después de perdido en el templo), los Dolorosos (Oración en el huerto y prendimiento, la flagelación, coronación de espinas y púrpura, Cruz a cuevas, crucifixión y muerte), y los Gloriosos (Resurrección y aparición a su Madre, Ascensión, venida del Espíritu Santo, el tránsito de María, y la Asunción y Coronación de la Virgen “por reina y señora de todo lo criado”); p.329-330, después, recomendaba visitar y rezar delante de los cinco altares o de la estación del santísimo Sacramento, citó otros pormenores y la recomendación de hacer obras de misericordia espirituales y corporales, etc.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.326, cito literalmente sobre este punto: “como son la extirpación de las herejías, la conversión de los infieles, exaltación del nombre de Jesucristo, y su Santa Fe Católica, reducción de todos los

que el dominico abordó en su texto, es el grupo de oraciones que integran el rosario y su finalidad de rezarlo a la abogada e intercesora, para que a través de la mediadora “su Divina majestad te conceda favores, franquee beneficios, y remedie tus necesidades”. Cerró esa sección con dos preguntas y una respuesta sobre la pequeñez del ser humano ante el poder divino del cual depende, dijo a la letra: “Quién eres tu, y hallarás si bien te miras, que un desdichado, y pobre gusanito pecador, que tienes merecido el infierno [...] y qué es lo que pides: no menos, que tu salvación, y gloria eterna, perdón de tus pecados, y libertad de las penas del infierno, remedio en tus miserias, necesidades, y dolencias”.<sup>134</sup>

Por ello recomendaba ampliamente hacer uso de las indulgencias para que los feligreses iniciaran una reforma general de sus vidas y llegar a la gloria eterna, para ello deberían practicar

una encendida, y viva devoción a la Santísima Virgen, y Misterios dulcísimos de su Rosario; que serán el medio para alcanzar la dicha de tu eterna libertad, y gloria, para donde has de aspirar, desengañado de que en esta vida no has de hallar mas que miserias, dolores, y trabajos, y en la otra un estado todo Bienaventurado, donde en la suavísima compañía de la Santísima Virgen María, veas a su Precioso Hijo tu Dios Eterno, como es en si, y en el trono de su gloria, Amén.<sup>135</sup>

El documento de concesión de indulgencia en favor de las ánimas del purgatorio, emitido el 11 de marzo de 1671 por Clemente X, como lo planteó Téllez parece tener relación “con un viejo Lienzo de la Virgen del Rosario y de las almas del Purgatorio”.<sup>136</sup>

Cito primero el contenido de la bula:

Para la salud de todos los fieles unidos en caridad, muchas veces honramos los sagrados lugares con refuerzos espirituales e indulgencias para lucrar allí el día de los fieles difuntos, los sufragios de los méritos de Nuestro Señor Jesucristo y de sus Santos, y ayudadas así las almas, puedan ser conducidas de las penas del Purgatorio a la salud eterna, según la misericordia de Dios. Queriendo, pues, con este celestial don, ilustrar la Iglesia de Santa María del Rosario de la Orden de Predicadores, que se llama de la ciudad de Chiquinquirá, en la Diócesis de Santa Fe de las Indias [...] se declara que, cuando algún sacerdote de la misma Iglesia celebra tan solo una Misa de Difuntos en el día de la

---

pecadores a verdadera penitencia, la paz, y concordia entre los Príncipes Cristianos; por las Ánimas del Purgatorio, en que tienen primero lugar las de tu mayor obligación, padres, parientes, bienhechores, amigos, etc. y por la intención del Sumo Pontífice.”

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.328.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.331.

<sup>136</sup> Téllez, *op. cit.*, p.66.

Conmemoración de los Difuntos y en cada uno de los días de su octava [...] dicha alma gana una Indulgencia Plenaria, del tesoro de la Iglesia, a modo de sufragio. Concedemos y permitimos que por los méritos así sufragados del mismo Nuestro Señor Jesucristo, de la Bienaventurada Virgen María y de todos los Santos, sea libertada de las penas del Purgatorio [...] por el término de quince años.<sup>137</sup>

La representación pictórica atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz, se constituyó como uno de los medios de difusión plástica de una práctica piadosa: el valor de la oración por los difuntos, enfáticamente señalado en el Concilio de Trento ante el reconocimiento oficial de la existencia del purgatorio y el beneficio de las indulgencias. Estrada de Gerlero refirió que la Virgen del Rosario desde principios del siglo XVI tuvo una trascendencia y culto popular asociada al poder libertador de las ánimas, tal como lo revelan una serie de grabados alemanes.<sup>138</sup> Por otra parte, la información desprendida de los testamentos de indígenas residentes en Santafé, del último tercio del siglo XVI, muestran claramente la relación de la Virgen del Rosario y la de Chiquinquirá con el rezo a las ánimas del purgatorio.<sup>139</sup> El caso de Chiquinquirá ilustra con creces el cometido de la Iglesia, así mediante la Virgen María en calidad de abogada y junto con los santos intercesores, buscó incentivar el uso de los tesoros de la iglesia. En este sentido y en estrecho vínculo con la pintura referida, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá es con justicia no sólo abogada de pecadores, sino además patrona de ánimas.

Los dominicos cumplieron con su objetivo, como Orden instaurada para la salvación de las almas. En el lienzo del siglo XVII, el santo fundador y el prestigiado predicador de la sangre redentora de Jesucristo, fray Vicente Ferrer, son ejemplo de esa misión. Así, Domingo de Guzmán “tiende misericordiosamente” un rosario negro a un ánima, “como un medio físico del cual las ánimas pueden asirse para ser elevadas y liberarse de las llamas. Puede pensarse que se trata de una representación metafórica del poder de las oraciones de los celestiales abogados de las ánimas, y como símbolo

---

<sup>137</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.279. Téllez, *op. cit.*, p.67 y 68, después de ésta hay un siglo y medio de silencio en cuanto a concesión de indulgencias, hasta el siglo XIX, motivada para un “Oficio Especial para la fiesta de la santa Madre”, y en el siglo XX las emitidas por cinco pontífices.

<sup>138</sup> Estrada, “Ánimas...”, p.308.

<sup>139</sup> Pablo Rodríguez Jiménez, [edición y prólogo], *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá-Instituto Distrital Cultura y Turismo, 2002, p.34 y 65, entre otros.

del pronto alivio.”<sup>140</sup> Cabe aclarar que al parecer esta es la única pintura sobre la Virgen de Chiquinquirá que incluyó a las ánimas del purgatorio, con ello se refuerza la hipótesis de que ésta respondió al decreto particular de indulgencias para el alivio de los purgantes en el fuego. El valor del rezo del rosario se expresó como lo plantearon Gerlero y Bazarte, como un arma necesaria acorde a la idea “buen vivir para el buen morir”.

El lienzo *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá abogada de ánimas del purgatorio*, fue una imagen destinada a estimular la piedad, encaminada a la aspiración de alcanzar la gloria y morar en el Paraíso,; mediante la Puerta del cielo –la Virgen de Chiquinquirá- reconocida como un “singular beneficio, que hizo a todo el nuevo Reino, y a los Fieles, erigiendo este teatro de sus misericordias, dándonos a esta celestial Reina, por dispensadora de ellas, y nuestra única Protectora, y Abogada, y singular asilo en que todos los que la invocan en sus necesidades, experimenten su remedio, y la hallen como piadosa Madre, para alivio y consuelo de sus tribulaciones.”<sup>141</sup>

Concluyo esta revisión sobre el lienzo de Chiquinquirá con las noticias registradas acerca de la solemnidad y el trato especial que se le rendía. Al igual que la Virgen de la Antigua de Sevilla, su copia en la catedral Metropolitana de México y otras imágenes de culto consideradas retrato, o copia de éste, o bien en las que hubo una manifestación de la divinidad, la de Chiquinquirá también estuvo resguardada detrás de unos velos a partir de la construcción de relatos en torno a su carácter prodigioso. Señalamiento que está citado en los testimonios recopilados después de la segunda iluminación del lienzo (30 de julio de 1588) y lo que Tobar retomó de las declaraciones de testigos, que desde afuera vieron como la luz sobre el lienzo pictórico fue disminuyendo, después del repique de campanas entraron a la iglesia y se percataron con asombro de que “la Bendita Imagen no estaba descubierta, sino oculta debajo de sus velos”.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup>El primer entrecomillado corresponde a Estrada, “Ánimas...”, p.310; el segundo a Morera, *op. cit.*, p.176.

<sup>141</sup>Tobar, *op. cit.*, p.41-42 (Libro I, Capítulo IX).

<sup>142</sup>*Ibid.*, p.82.

En la descripción que hizo Ariza de los templos que tuvo la imagen, antes del actual, se refirió al que ocupaba cuando fue transferida a los Dominicos, dijo: el lienzo estaba alojado en “un retablo antiguo, muy pobre; los velos eran de la tela roja en que se envolvió la sagrada Imagen para traerla de Santafé en 1635.”<sup>143</sup> Esta información permite saber que en su carácter de imagen sagrada, en los recorridos debía ir cubierta, no sólo para protegerla de la intemperie sino además para que llegado el momento, después del solemne recorrido y la misa, la imagen fuera mostrada a la feligresía como parte del ritual reservado a ocultar la representación de la divinidad y después dejarla al descubierto para su veneración. Ya que sólo en ocasiones especiales se descorrían los velos para revelar su misterio y otorgar beneficio espiritual, además del recurso psicológico, conforme también a las connotaciones expuestas en relación a la Virgen de la Antigua, y en un sentido metafórico sobre su pureza virginal y cerco sagrado.

Cuando en 1636 se llevó a cabo la conmovedora entrega de la iglesia de Chiquinquirá a la Orden de Predicadores, una vez que el cura de Susa, Diego de Sanabria entregó las llaves de la iglesia, de la sacristía y del sagrario, los concurrentes se dirigieron al retablo mayor ante el cual con gran solemnidad y decoro descorrieron los velos que protegían al sagrado lienzo, y acto seguido hicieron la entrega solemne. El texto del Acta es breve pero sustancial en cuanto al reconocimiento del carácter sacro de la Madre de Dios en la representación pictórica: “se descubrió la santa reliquia e imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá cantando el himno de la *Ave Maris-Estella* e incensándola, cantando dicho padre [fray Bartolomé Núñez] la oración de *Gratiam tuam* y la de nuestro Padre Santo Domingo, se volvió a cubrir con tres velos que tenía de seda y telas”.<sup>144</sup>

Otro elemento sensible que complementaba el manejo decoroso de la imagen velada fue la presencia de la luz en su lugar de culto y en los recorridos, del primer caso Tobar describió: “En veinte blandones de plata hay veinte velas de cera de libra, y dos

---

<sup>143</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.713. Durand, *op. cit.*, cap. XXXIX y XLI, p.87 y 89, sobre el color de las cortinas que se usaban en las iglesias, afirmó que el rojo es el color que remite a la caridad y a la gracia.

<sup>144</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.696.



hachas de a cuatro libras, y en seis arandelas seis velas de a cuarta, y todas se encienden, cuando se descubre la Imagen Milagrosa.”<sup>145</sup>

En el transcurso del siglo XVII el lienzo fue descubierto ante la feligresía, en un mayor número de ocasiones que las especiales del siglo XVI. Este cambio impulsado por los Dominicos permite situar la necesidad de acrecentar el culto y el beneficio económico de él emanado. Pues, además su sacralidad fue proyectada a los objetos que eran tocados en él, para que fueran adquiridos como la memoria física de su contacto espiritual, por parte de quienes acudían al entonces célebre santuario. Respecto de la frecuencia de la presentación de la imagen ante los fieles, ésta se hacía una vez al día. En el “Libro II. Capítulo XI Del reverente culto, con que se sirve a esta Soberana Señora, y se celebran sus fiestas”. Tobar señaló que:

Con mucha reverencia, y devoción asiste la comunidad en la capilla Mayor, cuando se descubre esta Milagrosa imagen, cuyos velos corre el Prior con otro Sacerdote, cuando entona la gloria el Preste, que canta la Misa, la cual ofician en el Coro diestros cantores con sonora música, y suaves voces: y desde que el sacerdote alza el Cáliz, hasta que consume, está otro ocupado tocando medidas de listones, muchas sargas de Rosarios, e Imágenes de tierra, y Reliquias, y tantas hay siempre, que tocar, que aun suele faltar tiempo. No se descubre a la Milagrosa Imagen mas que una vez al día, y de su nicho no la sacan, sino es cada siete años, y este orden sólo se pervirtió el de mil seiscientos y ochenta y seis, por haberse cumplido los ciento, de su milagrosa manifestación, y renovación por sí misma.<sup>146</sup>

La continuidad del uso de los velos se constata en el siglo XIX y acaso en los primeros años del siglo XX, aunque ya sólo se la descubría cada siete años.<sup>147</sup> Cierro con el relato de José Joaquín Ortiz, quien realizó una peregrinación al santuario de Chiquinquirá en el siglo XIX. Llegar a ella y rozarla físicamente, era uno de los objetivos que el creyente tenía cuando visitaba el santuario. Una vez obtenido el permiso del padre Gómez, de besar la imagen, en seguida de la Salve cuando la gente se retiró y la

---

<sup>145</sup>Tobar, *op. cit.*, p.149-150. Vences, “La Virgen...”, en prensa. En el que expuse el sentido de los recorridos procesionales, con los objetivos de difusión, reconocimiento de la imagen y acopio de limosnas.

<sup>146</sup>Tobar, *op. cit.*, p.150 y 159, otra ocasión en la que se descubría la imagen, acontecía cuando el Prior dominico le leía las cartas enviadas por las monjas enfermas (misivas que estaban firmadas con su sangre), después las depositaba a sus pies, bajo la luna, acto seguido se hacía una rogativa y se excitaba al pueblo a rezar por la remitente.

<sup>147</sup>Cornejo y Mesanza, *op. cit.*, p.38-39.

iglesia había quedado en penumbras se prepararon para el ritual solemne de mostrar a la Madre de Dios. El padre encendió un cirio

y subimos los dos solos. No hablo ni de la belleza de la pintura, ni de lo precioso de las muchas joyas que la adornan, porque no fijo la atención en nada de eso. Cuando el religioso aparta a un lado el velo, yo caigo de rodillas ante la grada, y ocultando mi frente con las manos, oro y lloro. El religioso, que está en pie a mi lado, interrumpe de cuando en cuando el silencio y repite con suave acento: *Monstra te esse Matrem!* [...] Besó la sagrada planta, mientras el religioso retoca algunas reliquias.<sup>148</sup>

## 2 La descripción de la imagen de acuerdo a los escritos y copias pictóricas (siglos XVI-XX).

Este apartado comprende otro tipo de información textual de quienes conocieron o tuvieron noticia del lienzo, desde finales del siglo XVI hasta pasada la segunda mitad del siglo XX. Asimismo tomé en cuenta algunos ejemplos que copiaron el original, pero que tuvieron cambios quizá en respuesta a subrayar algún tipo de reconocimiento y devoción a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Por otra parte, está encaminado a detectar las modificaciones, los agregados y adornos insertos que permitirá saber de algún modo qué elementos no corresponden al original del siglo XVI, al mismo tiempo que, ayudará a situar y comprender mejor las variantes de su reproducción. En la medida de lo posible cito las fuentes en orden cronológico y en este apartado sólo me remito a los comentarios descriptivos del lienzo original.

### 1 Testimonios de 1587 a 1589

Cabe recordar brevemente que en el expediente del Proceso Eclesiástico hay una referencia general pero puntual de la iconografía del lienzo. Se registró una imagen de la Madre de Dios con la advocación del Rosario, con los santos Andrés y Antonio a los lados (literariamente se denominó primero al apóstol aunque en la pintura ocupe el lugar a la izquierda de la Virgen). La iconografía se debió a la devoción del comitente andaluz, encomendero en el altiplano boyacense y del religioso responsable del contenido dogmático.

---

<sup>148</sup> Ariza, *Nuestra Señora...*, 1964, p.83, el autor detalló que el peregrino era originario de Tunja, además de conservador fue un distinguido poeta, pedagogo y periodista.



13. Pintura mural. Anónimo

## 2 Pintura mural, finales del XVI (ca.1587-1607).<sup>149</sup>

Esta es una de las primeras copias del lienzo de la Virgen de Chiquinquirá, anónima, en el muro de acceso a la sala principal de la casa del Fundador de Tunja, Gonzalo Suárez de Rendón, muerto en 1583. Acaso se deba a la devoción de su viuda, doña Mencía de Figueroa asesorada en lo espiritual por el clérigo

beneficiado Juan de Castellanos, pero también como corolario del empeño de reivindicación de la sociedad tunjana particularmente integrada de conquistadores y encomenderos, quienes impulsaron el reconocimiento de la imagen milagrosa del aposento de encomienda de Chiquinquirá.<sup>150</sup> La representación mural indica la importancia de la advocación mariana entre los moradores de tan ilustre casa, la viuda, los herederos del fundador y el segundo esposo Juan Núñez de la Cerda.

La Virgen sostiene al Niño de manera artificial y debido a la postura de sus manos no se colige que portara un rosario; además debido a los faltantes no se puede cotejar si el Niño era quien portaba el rosario como lo testimonia la descripción documental de 1610, que cito adelante.

## 3 Lienzo de la última década del siglo XVI a la primera del siglo XVII

Se trata de una pintura anónima, de composición más libre sobre *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*.<sup>151</sup>

Esta pintura del manierismo italiano, presenta un Niño Jesús compartido por la Virgen y San Antonio, el Niño parado sobre un libro cerrado sostiene con su mano izquierda un rosario de color negro (como pudo haber sido en el original y como lo asentó el documento de 1610). Acerca del contador de oraciones, en las siguientes representaciones plásticas a partir de Antonio Acero de la Cruz, es sostenido por la



14. Anónimo  
manierista

<sup>149</sup> Los pormenores están en la ficha de catálogo número 1.

<sup>150</sup> Sobre este punto Vences, "La Virgen...", en prensa.

<sup>151</sup> Ficha número 2 del catálogo.

mano izquierda de la Virgen. Respecto del original, a finales del siglo XVII Tobar describió uno de color coral y otro blanco sobrepuesto y los rosarios de oro son del siglo XX.

#### 4 Documento de 1610

La descripción más antigua del lienzo se encuentra en un documento del Archivo de Indias. Se trata de un informe de la justicia de Tunja acerca de la imagen milagrosa, citado por Andrés Mesanza, y Germán Romero quien transcribió: “La imagen está pintada de pincel al temple en un lienzo guarnecido de madera dorada; es de estatura de una vara de medir; *tiene un Niño Jesús y el Niño tiene en la mano un sirguerito [sic] con un rosario que cuelga de la misma mano*; a los lados de la imagen están San Andrés y San Antonio de Padua”.<sup>152</sup>

#### 5 Fray Juan de Pereira, prior de Chiquinquirá (1651-1654)

Este dominico cartagenero durante su priorato (1651-1654) escribió la *Memoria de los sucesos raros [...]*. Es posible que la descripción contenida en este escrito pudiera arrojar más luz sobre los atributos, pero no ha sido posible consultar el manuscrito. Sólo expondré la información que Ariza citó, pues provee al menos un dato que me interesa traer a este apartado. Dijo que Pereira: “Adornó la media luna de la Sagrada Imagen con aplicaciones de oro”.<sup>153</sup> Este señalamiento es importante pues permite relacionar y aproximadamente datar algunas de las copias que imitaron este detalle agregado al original, tal como lo reprodujo Baltasar de Vargas Figueroa y lo ejemplifica una pintura

---

<sup>152</sup>Las cursivas son mías. Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.35, señaló el parecido con la Virgen del Pilar: “No he visto imagen más parecida, sobre todo en la posición del Niño y de su Madre, como ésta a la Virgen del Pilar, quitando del grupo a San Andrés y san Antonio. Parece que Alonso Narváez la copió: esto es, tomó a la de Zaragoza por modelo para la que pintó en Tunja para el pueblo de Sutamarchán. Ambos Niños están desnudos y casi en la misma actitud.” Romero, en Tobar, *op. cit.*, p.XXVI-XXVII, n.21, *apud*. Luis Torres de Mendoza, *Colección de documentos inéditos del Archivo de Indias*, Madrid, Imprenta de Frías y Co., 1868, p.445: del lienzo se asentó: “puesta en la iglesia habrá veinte y cinco años, comenzó a hacer milagros, y desde entonces han ido en crecimiento ellos y la devoción; hase edificado una iglesia muy buena limosna que ha costado mucho dinero [...] no tiene esta iglesia renta conocida más que solamente las limosnas. Hay allí un vicario puesto por el ordinario y un mayordomo, y el corregidor de Tunja tiene allí un teniente por la gente que concurre allí de muchas partes y de ordinario hay algunos sacerdotes que acuden a esta iglesia y dicen las misas que se les encomiendan.”

<sup>153</sup>Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.757.

anónima del Museo de Arte Colonial de Bogotá; otra copia cercana es la anónima, de la iglesia de Santa Bárbara (ver el catálogo).

6 Juan Flórez de Ocáriz (1612-1692)

En las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, publicada en Madrid en 1674, el autor atribuyó el diseño de la imagen a Narváez y a Jadraque, de quienes afirmó: “*dispusieron la pintura de una imagen de la Santísima Virgen del Rosario con túnica colorada y manto azul, el Niño Jesús en los brazos y la luna a los pies; en una manta de algodón más ancha que larga; y por quedar mucho blanco en los lados los ocuparon el derecho con san Antonio de Padua, por ser Antonio el nombre del platero pintor, y el izquierdo con san Andrés por llamarse Andrés el religioso. Será como de una vara de alto y vara y cuarta de ancho, de buen dibujo pero no buenos colores que se han ido afinando por sí; y deste modo pasó algún tiempo hasta que, o por los colores o por descuido, se tuvo por arrojada o como olvidada.*”<sup>154</sup> Aunque no mencionó la toca blanca, ésta se corrobora en el original y en las copias previas a esta descripción.

7 Fray Pedro de Tobar y Buendía OP, prior de Chiquinquirá (1681-1690)

Autor de la *Verdadera histórica relación del origen, manifestación, y prodigiosa renovación por sí misma [...]*. Escribió su obra ca. 1688 y fue publicada en Madrid en 1694, con una reedición en 1735. Considero importante detenerme en la prolija descripción de la iconografía y de los adornos sobrepuestos al lienzo, ya que permite saber qué otros cambios tuvo esta imagen de culto, además de proporcionar su versión de cómo él la conoció durante su prelación.

En el Libro I, Capítulo VIII, inició con una aclaración importante: “En que se pinta de la manera, que quedó la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá después de renovada por sí misma, y como se ve al presente en el admirable lienzo, resanado milagrosamente.” En su formulación metafórica, Tobar dejó asentado de manera contundente la renovación milagrosa del lienzo, por ello su

---

<sup>154</sup>Las cursivas son mías. Flórez, *op. cit.*, p.192. Cfr. Romero, *op. cit.*, p.XX-XXII. El Hijo del autor citado, con el mismo nombre, fue prior de Chiquinquirá, en 1691 y después Provincial y cronista, Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.760.

descripción corresponde así al estado del lienzo después de su “admirable renovación. Y así se ve al presente pintada su Sacratísima Imagen, y las de los gloriosos Santos.”<sup>155</sup> Además, se propuso hacer y dejar una “pintura” -descriptiva literariamente- del lienzo en su propia época, así lo reiteró al referirse a la hermosura de la imagen y manifestó su preocupación de no dejar un testimonio como aquel que cada quien toma de sus ojos ¿por qué ese empeño? con la finalidad de proporcionar una “pintura” destinada a aquellos que no conocían la imagen sagrada, por ello explicó: “aunque a los que han tenido la dicha de recrear sus ojos en ella, les ha de parecer borrón, la pintura, que yo hiciera, no obstante, para los que no la han visto pintada en el lienzo del milagro, no carezcan del consuelo, de saber, cómo, y de qué manera se ve hoy, por no faltar a la obligación de Historiador, procuraré con el tosco pincel de mi pluma sacar de esta Bendita Imagen una copia.”<sup>156</sup>

Su preocupación por hacer una copia –mediante la escritura- tenía que ver con la imagen taumaturga, el temor y la reverencia hacia el lienzo de Chiquinquirá, por ser un “retrato” de la Virgen y por lo tanto imagen sagrada de culto. Otro aspecto a considerar, es que Tobar partió del contenido de algunas preguntas que se formularon en los testimonios de 1587, 1588 y 1589, por ejemplo la referida al abandono y mal estado del lienzo “roto, y maltratado”, rescatado de la bodega o cuarto de trebejos de la estancia de Chiquinquirá; esta postura llevaba la finalidad de poner de relieve la malas condiciones materiales del lienzo y la renovación por sí mismo, incluso después afirmó que los agujeros y roturas se fueron cerrando poco a poco, como una obra de resane no hecha por el hombre sino por el divino poder “que con sólo un rasgo de su pincel cerró los que tenía el lienzo, dejando acabada esta maravilla con los primores de su poderosa mano, no sólo en el aumento de la materia, que faltaba, cuanto en la pintura, que la llenase, y cubriese, repitiendo nuevos prodigios a los primeros.”<sup>157</sup> Cabe adelantar que la pintura no tiene huellas de las roturas referidas por el dominico citado.

La “pintura” hecha por Tobar no es una simple y directa descripción formal, de colores y atributos iconográficos, va más allá al dejar un retrato sensible de lo que la

---

<sup>155</sup> Tobar, *op. cit.*, p.37.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.34.

Virgen proyectaba al corazón y al intelecto de quien tenía la oportunidad de verla, por lo tanto fue también motivo de preocupación de no poder dejar mediante su pluma todo lo que ella expresaba. Ante todas las razones explicadas por el autor, transcribiré su larga descripción, que a la letra dice:

El lienzo, en que está pintada es una manta de algodón, que tiene de alto vara, y cuarta, y de ancho vara, y tres cuartas poco menos; la estatura de la Madre de Dios es de cinco palmas, *la disposición de su Santísimo cuerpo es peregrina* [especial, rara o pocas veces vista], *las proporcionadas facciones de su rostro son soberanas* [altiva, soberbia], y el todo de hermosura tan superior, que causa asombro, y pasmo a cuantos la ven, con una gravedad tan majestuosa, acompañada de tan agradables, y extremada modestia, y compostura, que arrebatara los ojos, y la atención, embelesa los entendimientos, y se roba los corazones tan insensiblemente, que lo mismo es poner en ella la vista, que quedar presa de sus afectos la voluntad. Solo quien la ha visto, y experimentado este su poderoso atractivo (que creo, son todos los que entran con reverencia en su Templo) puede hacer entero concepto de esta verdad.<sup>158</sup>

El cronista subrayó un aspecto de trascendencia abordado desde el siglo VII, con una gran aceptación en el medioevo. La ponderación de la capacidad de la forma como el vehículo sensible para conmover a la feligresía, altamente favorecido por la Contrarreforma. No hay que perder de vista que se trata de una pintura de devoción hecha en 1562, como exponente de un estado espiritual de suma preocupación sobre el valor de la oración y la intercesión de la Madre de Dios y los santos, antecedente de lo que Trento declaró como dogma de Fe, pero también con el objetivo de subrayar la humanidad de Jesucristo. Las posturas de los representados en el lienzo original, generan un coloquio, muestran a través de la pintura a una Madre amorosa que inclina la cabeza hacia su regazo donde aloja al Hijo, de igual modo el cuerpo y la expresión facial de Andrés cuando parece expresar lo escrito en el libro abierto que porta. Este incipiente naturalismo buscó establecer una relación entre la Virgen, los santos y los hombres que acuden a ella en oración, gestos y sentido destacados por Tobar.

El autor citado proporcionó y reiteró una serie de elementos que en la actualidad es difícil observar en el lienzo. Especialmente porque el dibujo y la policromía están muy perdidos debido a la exposición que sufrió la pintura, a la intemperie, incrustación de joyas y adornos donados desde el siglo XVII. Las observaciones del cronista que

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.34, las cursivas son mías; de igual modo en las siguientes cuatro notas.



subrayan la noción de lo sensible al observar la imagen, fueron expuestas con las siguientes palabras:

Tiene esta Señora los ojos casi cerrados, e inclinados con el rostro a su precioso Hijo, que tiene sobre el brazo izquierdo en graciosa disposición, y tan a lo natural, que parece más vivo que pintado; en cuya mano derecha tiene *un hilo, que pende del pie de un pajarito de colores*, que está pintado sobre el pecho de su Santísima Madre: de cuyo rostro el color casi es indeterminable a la vista, y a lo que parece, es al blanco color de perla: tiene en su soberana cabeza una *toca blanca, que dejándole descubierto todo el rostro, y la garganta, cae por los lados en bien sombreados dobleces y se recoge sobre el pecho*. En la *mano derecha tiene un Rosario de color de coral*; los trazos del ropaje son primorosos, porque la *túnica es de color rosado claro con sombras de carmín obscuro*, y del mismo color es el paño, en que está envuelto el Niño Jesús del medio cuerpo para abajo, y para arriba está desnudo. *El manto es de color azul celeste*, y baja de los hombros por los lados, recogándose la punta del derecho, debajo del brazo izquierdo, y *a sus santísimos pies tiene una Luna con las puntas para arriba*.<sup>159</sup>

Ya se indicó que en las copias de Antonio Acero se suprimió el cordel que ata al ave en el original; el rosario color coral que porta la mano derecha tampoco se reprodujo así, a partir de las obras de Acero y en el grabado anónimo el contador de oraciones se colocó en la mano izquierda. También que el autor omitió la mención a las aureolas de los santos y a los rayos pintados que enmarcan a la Virgen y que sí forman parte de la estampa de mediados del siglo XVII. La referencia a los rayos sobrepuestos está más adelante.

En relación a los santos, Tobar se refirió al apóstol en primer término, no obstante que señaló el lugar secundario en que lo pusieron. De ellos dijo:

En los gloriosos Santos San Andrés Apóstol, y San Antonio de Padua, que están pintados a los lados de la Madre de Dios, hay también mucho, que admirar, así en la hermosura de sus rostros, como en la primorosa disposición de sus cuerpos: está San Andrés al lado izquierdo, *vuelto el rostro hacia la Santísima Virgen muy grave, y severo con los ojos puestos en un libro, que tiene abierto en la mano derecha, con tanta propiedad que parece que está leyendo*, y debajo del brazo izquierdo tiene la Santísima Cruz signo de su martirio; el color de la túnica es rosado encendido con obscuras sombras de carmín; el manto que le ajusta al cuello es de color de muy fina grana, tiene descubiertos los pies, y la estatura es de cinco palmos [como la Virgen]. Del mismo tamaño es la de San Antonio de Padua, que está al lado derecho de la Madre de Dios: *tiene el rostro penitente, y devoto, y calada la capilla: en la mano izquierda tiene un libro cerrado, y sobre él parado un Niño Jesús, con el*

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.35-36.

*Mundo en la mano*: en la derecha tiene el santo una *palma verde signo de su virginidad*, y los pies descubiertos.<sup>160</sup>

Cabe denotar la necesidad que tuvo el cronista de explicar el significado de la palma y no otros atributos.

Lo relativo a los sobrepuestos y al marco suntuoso que sustituyó al anterior (que no era el que Narváez le puso) está descrito en el “Libro II, Capítulo X. De los adornos que tiene esta Milagrosa Imagen en si, y en su Santa Casa”. Explicó que se le han puesto muchas y ricas joyas de oro y piedras, por lo que el lienzo fue reforzado con una tabla de cedro “que sirviéndole de respaldo para su conservación ajusta en un *rico marco de madera todo cubierto de plata de obra de relieve muy primorosa de lazos y flores que asientan sobre campo dorado*, en que brillan muchas preciosas, piedras de esmeraldas, y pantauras, que engastadas en oro, sirven de corazones en las rosas, y flores, que tiene la crespada artificiosa labor.”<sup>161</sup>

El siguiente fragmento descrito por Tobar, lleva a preguntarse ¿cuándo se colocaron en el lienzo original los ángeles y la corona que éstos sostienen, así como el cetro? La descripción es como sigue:

En la cabeza de la Virgen SS. ajusta con primor media Corona de oro, en que resplandecen muchas, grandes, y finísimas esmeraldas: Y de la misma materia, y primor es la que tiene el Niño Jesús. La de la Virgen están amagando a tenerla dos preciosos Ángeles de cuerpo entero, y proporcionado cuyas alas son de verdes plumas de esmeraldas con engaste de oro. En la mano derecha tiene un Cetro de la misma materia [éste no se encuentra en la versión de Jerónimo Acero], y pulseras muy ricas, y *un resplandor* todo de oro con perlas, y pedrería muy costosa: y sobre el Rosario, que tiene pintado asienta uno de grandes, y buenas perlas, de que tiene también dos hilos en la garganta: y una madeja de hilos de perlas menudas con cuentas grandes de oro de filigrana le cuelga del cuello en forma de Rosario, sirviéndole de Cruz una de finas esmeraldas. Todo el ropaje de túnica, y manto tiene lleno, y poblado de muchas rosas, y tachones, de esmeraldas unas, y otras de perlas, con tan buena disposición compuestas, que a la vista parece el ropaje bordado de labor primorosa cuya guarnición es de filigrana de oro con esmeraldas: y en la misma disposición está el ropaje del Niño: el cual tiene en la mano izquierda un canastillo de oro preciosa hechura con un pajarillo, cuyo pecho forma una finísima esmeralda. Tiene la Virgen a sus pies una media Luna ovada toda de oro, con sobrepuestos primorosos, y gran cantidad de esmeraldas, amatistas, y rubíes, y otras muy preciosas piedras: y a más de lo dicho tiene muchas sortijas

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.36-37.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.144-145.

de diamantes, y otros adornos de inestimable valor, que no refiero excusando la prolijidad.<sup>162</sup>

Los rayos pintados del original fueron obviamente recubiertos por la decoración sobrepuesta del resplandor de oro y esmeraldas. Esta sobre decoración repercutió en una obra atribuida a Baltasar de Vargas Figueroa. En una pintura de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, de 1698, así como en otras atribuidas a su taller no se reprodujeron la corona y el cetro, descritos por Tobar, en cambio algunas anónimas como la de la Colección Jorge Pradilla y la de la iglesia de Santa Bárbara, presentan la corona, el cetro y el Niño con tres potencias, también con el uso preponderante de lámina de oro para otros detalles. Esto último tuvo su aceptación en las reproducciones plásticas y grabados del siglo XVIII, incluyendo la de José de Páez, y la de Santo Domingo Popayán, ésta de particular belleza y riqueza.

Hay que recordar que la representación de la corona, en pintura, existe en la copia atribuida a Jerónimo Acero (el pintor trabajó entre 1660 y 1670). En relación a la corona sobrepuesta, detenida por ángeles, es posible que haya sido colocada en una fecha tan importante como la del primer Centenario del prodigio, si se toma en cuenta que Tobar empezó a escribir su obra en 1688.

La asistencia y comportamiento que tuvo el arzobispo Antonio Sanz Lozano ante los presentes en la conmemoración de 1686, reitera la trascendencia de la imagen milagrosa con muestras de gran devoción y humildad de los creyentes ante la Madre de Dios, del máximo prelado del clero secular. Algunos pormenores de la visita del prelado están descritos por Tobar: “desde el umbral de la puerta de la iglesia entró de rodillas hasta las gradas del altar mayor, donde, derramando devoto tiernas lágrimas, dijo a voces que tenía por milagrosa la Imagen, por no haber experimentado viendo otra alguna que causase efectos tan admirables de reverencia, devoción, suavidad y consuelo espiritual, como los que causaba aquella benditísima Imagen.”<sup>163</sup> Estuvo presente el presidente Gil de Cabrera, y no debió faltar el prior del convento, el propio autor de la crónica fray Pedro de Tobar y Buendía.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.145-146.

<sup>163</sup> Mesanza, *La orden dominicana en Colombia*, 1931, p.4. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.759. Ariza, *Hagiografía...*, p.10; Ariza, “Apostillas...”, p.89.

## 8 Fray Alonso de Zamora OP (1635-1717)

La descripción que este autor hizo del lienzo, es breve, dijo: “y pintó en medio una imagen de Nuestra Señora del *Rosario*, que de cuentas blancas tiene en la mano derecha, y está sobre los pies del Niño que tiene en el brazo izquierdo, con un pajarillo en la mano.”<sup>164</sup> Zamora sólo se refirió al rosario sobrepuesto, y confirmó lo dicho por Tobar, respecto de que la Virgen sostenía el contador en su mano derecha.

## 9 Acta de junio de 1756

Esta información tiene relevancia para situar el recargamiento de joyas que el lienzo tuvo por entonces. Para remediar esa situación los religiosos propusieron hacerle un vestido. Mesanza explicó: “Como las joyas de Na. Sra. De Chiquinquirá se hallaban puestas en confusión y sin orden y que algunas, por mal puestas, se solían desprender del Cuadro, por lo cual viesan sus PP. M. RR. Si sería conveniente el que de todas ellas se le hiciese a la Madre de Dios un modo de vestido, a que respondieron todos conformes ser muy conveniente.”<sup>165</sup>

## 10 José Manuel Groot, 1856

Groot afirmó por el contrario que, “la Virgen [está] con el rosario en la mano izquierda y el Niño alzado sobre el mismo brazo con un pajarillo en la mano derecha.”<sup>166</sup>

## 11 Descripción del padre Salvador Ruiz OP, 1899

“No tiene más adornos que un rosario colgado del dedo meñique de la mano izquierda, y el cetro, que sale de la diestra, descansando levemente sobre el fémur del Niño, y va inclinándose hasta caer sobre el hombro derecho. Si tiene corona, no se ve.”<sup>167</sup> Todavía se observaba que el Niño sostenía “con el dedo índice de la derecha un hermoso pajarito de varios colores, el cual deja caer de la pata un cordelito, cuya extremidad mantiene con la izquierda, viniendo a quedar el bello animal sobre el pecho de Nuestra

---

<sup>164</sup>Romero, en Tobar, *op. cit.*, p.XXIX, las cursivas son mías.

<sup>165</sup>Mesanza, *La orden...*, p.28.

<sup>166</sup>Groot, *op. cit.*, t.I, p.338.

<sup>167</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.5 y 6.

Señora.” Si bien coincide con la descripción de Tobar acerca del ave de colores atado por un cordel, no así con la única mano que lo sostenía, la derecha. Más adelante comentó los adornos sobrepuestos: las coronas, el cetro, los dos rosarios de oro de la Virgen y el Niño, entre muchos otros.

Ambas fuentes del siglo XIX señalaron que el rosario pende de la mano izquierda como en la actualidad se observa.

## 12 Noticias varias de la primera mitad del siglo XX

En 1919 se publicó la obra de los padres dominicos, Vicente María Cornejo y Andrés Mesanza, *Historia de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Se registró que el lienzo ha sido cubierto por un cristal,<sup>168</sup> con la finalidad de protegerlo, pues cuando salía a la intemperie sólo iba resguardado por velos.

También se aclaró que la corona y los ángeles que la sostenían fueron robados en 1868.<sup>169</sup> El 9 de julio de 1919 se le coronó canónicamente, y se le colocó una nueva corona. Después, con motivo del 25 aniversario de la coronación, en 1944, los dominicos le obsequiaron a la Virgen un cetro.<sup>170</sup>

## 13 Unos datos del reporte técnico del lienzo en 1986

El análisis técnico realizado por la restauradora Cecilia Álvarez White, constituye un valioso y moderno instrumento que dilucida unas dudas planteadas desde la misma época colonial, acerca de la existencia de una serie de daños que sufrió el lienzo y que fueron enunciados con reiteración en los testimonios del siglo XVI y en la obra de Tobar, quien afirmó que fueron “renovados” en el prodigio de 1586 y a lo largo del siglo XVII.

La tela tiene “faltantes pequeños” a causa de la fijación de las joyas sujetadas en varios momentos con alfileres o pequeños clavos, información que se desprendió del

---

<sup>168</sup> Cornejo y Mesanza, *op. cit.*, p.38. Ver Ariza, *Nuestra Señora...*, p.28, afirmó que el cristal fue colocado en 1897.

<sup>169</sup> Cornejo y Mesanza, *op. cit.*, p.63, asentaron: “Las señoras de Chiquinquirá costearon después la corona que ahora se pone a la Virgen.”

<sup>170</sup> Ariza, *Nuestra Señora...*, p.57 y 58. El decreto de coronación canónica se expidió el 9 de enero de 1910, y el 9 de julio de 1919 se llevó a cabo la solemne coronación.

análisis radiográfico.<sup>171</sup> No refirió nada acerca de los rayos que rodean a la virgen, y que producen cierta preocupación que ya ha sido comentada con el texto de Tobar y que retomaré en las fichas de catálogo. Por otra parte, se pudo corroborar que no hay corona dibujada, la que luce actualmente es sobrepuesta, de "oro y esmeraldas y fue diseñada por Ricardo Acevedo Bernal en 1919",<sup>172</sup> fue colocada en la coronación canónica.

Una de las aportaciones del libro del libro *Chiquinquirá 400 años*, coordinado por Arizmendi Posada, es la confrontación de la descripción del lienzo, la hecha por Tobar (1692) frente al estado de la pintura cerca de la celebración del aniversario en 1986.<sup>173</sup> Algunas de las diferencias significativas y elementos agregados del siglo XX están citadas en la sección final del capítulo V, correspondiente a la descripción del original.

---

<sup>171</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.28, no existen rasgaduras lineales en el lienzo, únicamente los orificios mencionados.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.26. La corona descrita por Tobar fue robada en 1868.

<sup>173</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.169-172.



Escudo mariano, Catedral de Sevilla  
(Cortesía del Mtro. José Vadillo)



## V ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE CHIQUINQUIRÁ

### 1 Análisis de una tipología: la Virgen con el Niño flanqueada por dos santos.

¿En qué época más cercana al siglo XVI y en qué lugares se reprodujo la composición de la Virgen con figuras yuxtapuestas? Durante los siglos XV y XVI se generó una producción plástica europea sobre esta tipología. El objetivo de este inciso es el de abordar ese modo compositivo, con el fin de valorar formal e iconográficamente la pintura que Alonso de Narváez realizó en Tunja en 1562, a petición del encomendero Antonio de Santana: *La Virgen del Rosario* con los santos Antonio de Padua y Andrés.

Las obras pictóricas seleccionadas para este propósito llevan a considerar cuatro aspectos: primero, detectar el desarrollo de una iconografía presente en Cataluña, Andalucía, Castilla, el norte de Italia y Flandes, producida en varios momentos de los siglos XV y XVI. Esta situación permite comprender para el aspecto formal, el por qué aún en los últimos cuarenta años del siglo XVI se reprodujo esa tipología en



15. Gremial de Pedro Moya de Contreras

Hispanoamérica. Tales son los casos concretos del lienzo de Chiquinquirá y el gremial de Pedro Moya de Contreras, este último con el tema central de la Asunción de la Virgen María coronada por dos ángeles y flanqueada por san Juan Bautista y san José.<sup>1</sup> Segundo, cómo en los modelos más antiguos la composición es unitaria, mientras que en los siguientes ejemplos está dividida en tríptico.

Mediante los casos hispanoamericanos se volvió a la concepción unitaria y en estrecha relación con la iconografía de la llamada Virgen en la gloria. Tercero, un cambio sustancial que atañe a una obra andaluza del siglo XVI y a las ciudades de Colombia y México, es la presencia de la Virgen con el Niño, de pie, con la luna a los pies. Cuarto, cómo esa tipología involucra a los santos Andrés y Antonio de Padua.

<sup>1</sup> Toussaint, *La Catedral...*, Fig. 8, p.235, el gremial está mencionado en el inventario de 1588, fue rescatado, identificado y restaurado por el Sr. Alfonso Vázquez Vergara.

Esta revisión comprende una parte del aspecto compositivo en cuanto a forma y contenido, ya que la otra está relacionada con las representaciones de la Virgen del Rosario, y las llamadas Virgen del pajarito y, en la gloria, cuya iconografía está plasmada de manera reiterada en grabados, especialmente alemanes del siglo XV y en la pintura de la misma centuria y del siglo XVI.

En seguida analizaré las pinturas de tema mariano con dos santos, en orden cronológico y por agrupamiento; después pasaré a relacionar esa tipología con otros modelos particulares de los santos que acompañan a la Virgen en el lienzo neogranadino: san Andrés y san Antonio; posteriormente estableceré la vinculación compositiva con la Virgen en la Gloria, y al final una ponderación de la importancia y repercusión del modelo plástico y del grabado como fuentes de inspiración.

El primer apartado de los tres que planteo en esta tipología, corresponde a dos obras pictóricas de mediados del siglo XV, una catalana y otra andaluza. Ellas constituyen el punto de partida para situar la tipología unitaria de la Virgen entronizada flanqueada por santos. Como se verá en seguida, la segunda tiene una mayor trascendencia para este estudio por comprender una advocación estrechamente relacionada con la devoción al rosario.

En la capilla de la Casa de la Ciudad o Ayuntamiento de Barcelona se localiza *La Virgen de los Consellers* (1443-1445), obra magistral del pintor valenciano Dalmau, quien estuvo activo entre 1421-1461. Josep Bracons señaló que el pintor valenciano tuvo un papel fundamental en la introducción del flamenquismo en España, prueba de ello es esta obra, en la que se advierte el contacto con los hermanos van Eyck.<sup>2</sup> Influjo



16. V. de los Consellers

<sup>2</sup>Josep Bracons y Juan-Ramón Triadó, *La pintura española. Románico-Gótico-renacimiento*, Barcelona, Arte Carroggio, 2000, t.I, p.134 y 135, influjo que se desprende del análisis de algunos detalles del políptico de Gante. Dalmau fue protegido del rey Alfonso el Magnánimo, quien le envió a misiones diplomáticas a Flandes, el segundo, a su vez, conoció obras de van Eyck y van der Weyden. Como también lo anotó el autor citado, hay que tener presente la concepción de la pintura como retablo quizá

flamenco que trascendió en la producción plástica de los siglos XV y XVI en otras regiones de la península Ibérica. La composición y el simbolismo de la pintura citada son reveladores para comprender la importancia del patrocinio y protección de los santos, en su vínculo con el hombre. En este caso particular, además con miembros destacados del poder civil: al centro la Virgen entronizada, a sus costados distribuidos están los “miembros del consejo municipal barcelonés”, protegidos por santa Eulalia a la derecha de la Virgen y san Andrés a la izquierda, respectivamente, la primera por ser hija y patrona de la ciudad y el segundo por ser el santo patrono del consistorio.

Un aspecto relevante en cuanto al contenido de esta pintura, es abordado por Ruiz I Quesada, y es el relativo al reconocimiento de la Concepción Inmaculada de María, así como a la participación de la corona catalana en su devoción y defensa. Parte del grupo de ángeles cantan a la mujer sin mancha, tal como se plasmó en la partituras pintadas, en las que se lee: *‘Tota pulcra es, amica mea, et macula non est in te’* (El Cantar de los cantares, 4,7). Ruiz complementó con los siguientes datos:

La tradición de los monarcas catalanes despeja cualquier duda de que la figuración de la Virgen implicase su Inmaculada Concepción, teniendo en cuenta la firme postura que tuvieron a favor de este dogma. Por otro lado, la integración de los *consellers* barceloneses en la cofradía de la Inmaculada Concepción de Barcelona, que destacó en la defensa del reconocimiento universal de la Inmaculada Concepción de María refuerza esta alusión.<sup>3</sup>

El autor citado vinculó con agudeza una referencia del apóstol Andrés sobre la Virgen sin mancilla, para respaldar y relacionar la línea inmaculista expresada en la pintura como una preocupación y afirmación de finales de la primera mitad del siglo XV. Aunque el autor mencionado no proporcionó la fuente, la afirmación de que Andrés es autor de un escrito sobre la pureza de la Madre del redentor se encuentra en la semblanza del apóstol, en la Leyenda Dorada. Sobre este punto me detendré en el inciso correspondiente al santo mencionado.

El segundo de los ejemplos de la tipología unitaria de la Virgen con figuras yuxtapuestas, es de similar composición a la anterior aunque con una finalidad distinta y

---

como una remanencia gótica del uso privilegiado del mueble de madera sobredorada, después sustituido por una tabla y posteriormente por el lienzo pictórico.

<sup>3</sup>Francesc Ruiz I Quesada, en *La pintura gótica...*, ficha de catálogo núm. 36, p.301.

una iconografía mariana específica. Se trata de una obra andaluza de gran calidad en el dibujo, la *Virgen de Gracia* del pintor Juan Sánchez de Castro, quien dio



17-18. Virgen de Gracia. Sánchez de Castro

Pie a una escuela pictórica en la segunda mitad del siglo XV -su obra se registra entre 1454-1484. Valdivieso señaló que esta pintura se localiza en la Catedral de Sevilla, aunque perteneció a la iglesia de San Julián de la misma ciudad. En la composición, las

“figuras muestran expresiones Serenas y ensimismadas, resaltando en ellas la riqueza de los brocados de su vestuario, que aparecen en relieve.”<sup>4</sup> La iconografía que contempla tiene relevancia en mi búsqueda porque plasma en pintura un prototipo integrado por la Virgen con el Niño, ambos sostienen un rosario de coral, estrechamente vinculado a la leyenda adjunta que alude a su advocación: “*O domina mea Sancta María ora pro me peccatori*”.<sup>5</sup>

Tanto la concepción de Dalmau como la de Sánchez de Castro, representan un hito en la configuración pictórica de la Virgen entronizada, cuyo antecedente plástico más inmediato en Andalucía es la imagen de *Santa María de los Remedios*, principios del siglo XV, que se localiza en el trascoro de la catedral de Sevilla, en ese precedente se encuentran a la derecha de la Virgen un obispo y un donante. Acerca de la Virgen de Gracia existe información de que incluía un donante, pero este fue borrado.



19. V. de los Remedios

En la pintura de Sánchez de Castro, la Virgen es enmarcada por los santos Pedro y Jerónimo, entre sus atributos

<sup>4</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.30.

<sup>5</sup>*Ibid.*, *op. cit.*, p.29, consignó que en la obra de Gestoso, *Sevilla monumental y artística*, una pintura de las últimas décadas del siglo XV, de semejante composición, es atribuida a Sánchez de Castro, se localiza en la Iglesia de San Isidoro del Campo.

particulares resalta uno en común, ambos portan libros abiertos, en alusión directa a la Virgen María y a la encarnación de Dios Hijo. Por otra parte, considero que ésta es una de las representaciones que en el ámbito español dio pie al desarrollo de la iconografía relativa a la Virgen del Rosario, tal como aquellas imágenes en las que indistintamente el Niño o la Madre sostienen ese atributo.<sup>6</sup> Es reveladora, además, de su continuidad en la pintura del siglo XVI, de cómo el rosario pasó a ser un elemento asociado a la Madre de Dios en su carácter de Virgen de Gracia, de Misericordia. La repercusión de esta asociación en Hispanoamérica está claramente expuesta en el grabado de la Virgen de Chiquinquirá, de mediados del siglo XVII (véase inciso 1.4 del capítulo IV).

Benito Navarrete afirmó con acierto que la Virgen de Gracia representa en la región de Andalucía el desarrollo de una pintura devocional típica, pues ella está acompañada de dos santos; remarcó en sus comentarios el manejo de un lenguaje gótico tendiente al uso del fondo dorado y la simetría, elementos que posteriormente tuvieron su persistencia en varias de las obras de Alejo Fernández. A medida que avanzaba el primer tercio del siglo XVI y hacia la mitad del mismo se observa el desprendimiento de parte de esa fórmula, pues si bien se conserva el gusto de la simetría al utilizar un par de imágenes a los lados de la central, la escena se lleva a cabo en campo abierto, con menor o mayor paisaje, y el gusto por el dorado se atenúa paulatinamente como en la representación del lienzo de Chiquinquirá.

El segundo apartado de la tipología de la Virgen con el Niño, entronizada, y flanqueada por santos, presenta una variante en su composición, las figuras están alojadas en un tríptico: la sección central para la Virgen y las laterales para los santos, no obstante esa división vertical se estableció una interacción entre los representados, especialmente bien lograda en una pintura italiana y en una andaluza.

Dentro del estilo gótico internacional confluyeron principalmente dos tendencias artísticas, la italiana y la francesa, a las que se sumó una tercera, la flamenca. De ese momento artístico existe una obra pictórica de Juan de Sevilla (Johns Hispalensis), se

---

<sup>6</sup>Sobre la definición de la iconografía de la Virgen del Rosario remito al inciso 4 de este capítulo, en el que se abordan los grabados alemanes que se produjeron en dos momentos distintos para difundir la devoción al rosario establecida por los frailes Alano de la Rupe y Jacobo Sprenger.



trata del tríptico de la Virgen con el Niño, flanqueada por los santos Pedro y Pablo.<sup>7</sup> Esta pintura la considero punto de partida, entre otras mencionadas adelante, de cómo persistió un modelo y un programa iconográfico referido a la veneración de la Virgen y a determinados santos, que en este caso son apóstoles. Esta última observación la subrayo con la finalidad de respaldar que la composición iconográfica de la Virgen neogranadina



20. Virgen con Niño. Johns Hispalensis

de Chiquinquirá es un trasunto de representaciones y devociones andaluzas. Estos similares a otros ejemplos europeos cuya iconografía se estableció desde mediados del siglo XV, se continuó en el siglo siguiente, pero que no se quedó ahí como una mera repetición de un modelo preestablecido, pues en la parte técnica y plástica fue revestida de la impronta del Renacimiento en cuanto al uso de la perspectiva, del paisaje arquitectónico y natural, el paulatino abandono de los fondos y de las telas doradas, y la presencia de un particular naturalismo. De tal modo que en el caso hispanoamericano se reflejó un uso tradicional de forma y contenido, a su vez con una tendencia a la renovación artística sin más valor estético que el que genera una obra hecha por un platero –que hizo una pintura–, recién llegado al nuevo Reino de Granada,

provisto de la memoria, de estampas y de la peticiones expresas de quien encargó la obra para fines de devoción (en respuesta a un compromiso y obligación que tuvo hacia sus indígenas encomendados).



21. V. de la Rosa. Gallego

Fernando Gallego es uno de los grandes maestros de la pintura castellana, Salamanca fue el lugar donde se formó y su actividad artística la desarrolló entre 1468 y 1507. En el Museo de la

<sup>7</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.26, la pintura se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Es del tipo de Virgen entronizada, obra posiblemente después del primer cuarto del siglo XV, Augusto L. Mayer, *Historia de la pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p.192.

Catedral de Salamanca se exhibe el tríptico de la Virgen de la Rosa flanqueada por los santos Andrés y Cristóbal, ca.1470.<sup>8</sup> Por segunda ocasión el apóstol está presente en una pintura cuyo tema central es la Rosa sin espinas como Madre del verbo encarnado (el Niño bendice con la señal de su doble naturaleza). Las referencias a su humanidad debida a una mujer sin mancha está dada por el atributo de la rosa, la actitud del Niño y la relación que el pintor estableció preferentemente entre la Madre de Dios y san Andrés situado a su derecha. La postura y la mirada de las figuras de los lados promueven una interacción entre el feligrés y la imagen devocional. El apóstol como un venerable anciano (con el cabello y barba canosos, calvo) está representado de frente al espectador con el instrumento de su martirio, la cruz en aspa y con igual importancia un libro abierto, posiblemente las Sagradas Escrituras. En los evangelios de Mateo (1, 18-23) y Lucas (1, 26-33) se encuentra la referencia a la concepción de Cristo en una Virgen. Aunque no descarto la alusión concreta al señalamiento específico de un escrito de san Andrés sobre la Virgen sin mácula, porque el libro cerrado que se observa en algunos grabados alemanes de la época, corresponde al atributo genérico de los apóstoles. En el lado opuesto un santo asociado a la difusión del cristianismo, san Cristóbal vinculado estrechamente con el Niño, como Antonio de Padua en Chiquinquirá, ambos por su relación con el Redentor.

Respecto de la pintura de Gallego, Bermejo señaló que se advierte un buen conocimiento de la técnica flamenca y una influencia germánica en los pliegues de las telas. Notorio es el cambio en la expresión naturalista que se representó “por el calor humano y las características castellanas en los tipos de los personajes, con decidido deseo de presentarlos con realismo.”<sup>9</sup> Con suma delicadeza y armonía hizo gala del uso del dorado en las aureolas de los santos, y en los finos ribetes de los vestidos de la Virgen y san Andrés. Hay una buena distancia entre la obra de Dalmau y la de Gallego quien plasmó rasgos naturalistas o de verosimilitud que habrían de tener su mayor

---

<sup>8</sup>Yarza, *op. cit.*, p. 295, planteó la posibilidad de que la pintura haya sido hecha para enmarcar el fondo de un sepulcro, acaso sea “el que mandó hacer el doctor en leyes y tesorero de la catedral Juan García de Medina, que se enterró allí después de su muerte en 1474, porque indicaría que estamos ante una de las obras más antiguas de Gallego”. *Reyes y Mecenas, op. cit.*, p.404. *La pintura gótica...*, p.91, quien señaló que el pintor trabajó en Zamora, Toro, Coria, Plasencia y Ciudad Rodrigo.

<sup>9</sup> Bermejo, “Pintura de la época de Isabel la Católica”, *op. cit.*, p.92, las telas “angulosas y quebradas, traen el recuerdo del alemán Conrad Witz.”



expresión en la pintura española de un siglo después. En ambos casos por vías iconográficas distintas se exaltó la pureza de la Madre de Jesucristo, que se incrementó en el registro superior del caso castellano mediante otras referencias marianas.

Como se ha dicho, la composición de la Virgen y el Niño acompañada de dos santos es una constante del arte gótico de mediados del siglo XV a los primeros atisbos del arte renacentista de principios del siglo XVI. Corresponde ahora la revisión de algunos ejemplos del norte de Italia y flamencos, cabe tener presente también que es una época de cruce de influencias artísticas entre los lugares citados. En todo caso las pinturas son un fiel reflejo del arraigo del culto a la Virgen como la Madre del Salvador, mensaje reiterado por los santos que además de acompañarla en su papel de abogados de los hombres ante Dios, son exponentes de la popularidad devocional al apóstol Andrés y al franciscano Antonio de Padua, en particular asociación a la predicación sobre el Redentor.

Notable por el logro formal y coloquial de las figuras, es la pintura de Bartolomeo Vivarini. La obra está fechada en 1478 y se localiza en San Giovanni de Bragora.<sup>10</sup> La sección que se exhibe y que forma parte de un políptico, guarda un vínculo de forma y contenido con el lienzo de Chiquinquirá, ya que en el primer caso los dos santos están vueltos hacia la Madre de Dios, a su derecha el precursor del Mesías vinculado con el Niño, y a su



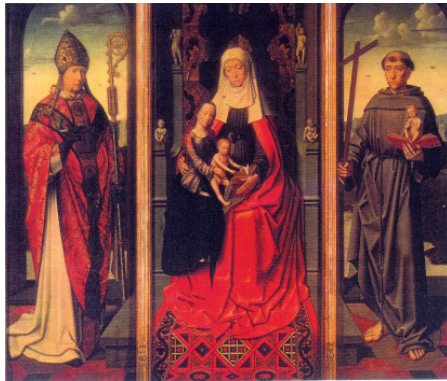
22. V. con Niño. Vivarini

izquierda el apóstol en relación a ambos, con un libro abierto en actitud de leerlo. Sobre la iconografía cobra relevancia la presencia del ave sostenida por la Madre y el Hijo en franca correspondencia a la encarnación en una mujer sin mancha.

De similar composición es una pintura de la escuela de Brujas, del pintor Gerard David, quizá de los últimos años del siglo XV o principios del XVI.<sup>11</sup> La novedad es que

<sup>10</sup> André Chastel, *The Studios and Styles of the Renaissance: Italy 1460-1500*, Thames and Hudson, 1966, p.257-258.

<sup>11</sup> *Art Masterpieces of the National Gallery of Art*, Great Britain, Crescent, 1979.



23. Santa Ana Triplex . G. David de la misma ciudad. Como los casos citados anteriormente, está concebido en un tríptico en el cual se encuentra la Virgen entre el arcángel Miguel y san Bartolomé. Una de sus peculiaridades es el que el Niño tiene un tamaño y una postura que procura igualar su importancia con la de su Madre. Como he insistido, su condición humana está remarcada. Otra singularidad es que san Miguel sostiene la balanza con un ánima. Esta pintura junto con la de Vivarini son las creaciones mejor acabadas del grupo citado en cuanto a la interrelación de la sección central con la lateral, generada para llevar a cabo una narración. Valdivieso señaló que se trata de un pintor seguidor de Mayorga, y en la pintura el tratamiento de la luz procede de la influencia italiana del siglo XV.<sup>12</sup>

el franciscano Antonio de Padua es uno de los santos que acompañan a santa Ana, con la Virgen y el Niño.

Para cerrar este segundo grupo presento un ejemplo andaluz del primer tercio del siglo XVI. Se trata de una obra del llamado Maestro de la Mendicidad, localizada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Mendicidad



24. V. con Niño. Mendicidad

Llamo la atención sobre algunos aspectos reveladores de una línea ideológica presente desde la obra de Dalmau, pasando por la de Fernando Gallego y la de Vivarini, el señalamiento de la pureza de la Virgen María y la Encarnación del Hijo. Un segundo aspecto marcado especialmente por la iconografía de las obras de Gallego, Vivarini y el maestro de la Mendicidad tienen que ver con la indicación de la naturaleza

<sup>12</sup> Valdivieso, *Historia...*, p.61, lam.36. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.524, afirmó que es una obra ca. 1525 y que procede del Asilo de la Mendicidad de San Fernando, resguardada en depósito según acuerdo municipal de 1925, por su iconografía bien podría llamársele Virgen del Jilguero, acerca de su composición bien la relaciona con una fórmula gótica.

humana de Jesucristo, con mayor tendencia a señalar su encarnación de quien lo sostiene. Tercero, la pintura de Sánchez de Castro y la del maestro de la Mendicidad, ambas imágenes de la Madre de Gracia y abogada de los hombres, una con el instrumento de oración y la otra en franco vínculo con la salvación de las ánimas del purgatorio. Esos tres aspectos están presentes en el lienzo neogranadino.

En el segundo tercio del siglo XVI tuvo lugar en Sevilla uno de los momentos más prósperos a raíz de la ampliación del comercio marítimo con el continente americano, situación que produjo -de acuerdo a lo planteado por Valdivieso- una rica aristocracia y burguesía patrocinadoras de obras artísticas. De Flandes llegaron Pedro de Campaña y Hernando Esturmio, quienes “aparte de practicar un arte individual de las características técnicas de su país de origen, rindieron en sus obras culto entusiasmado al espíritu pictórico de Rafael.”<sup>13</sup> La pintura española de esa etapa obtuvo la impronta del arte italiano, al mismo tiempo que se concretó a través de los artistas sevillanos que viajaron a Italia, como Luis de Vargas. Por otra parte, la iconografía de algunas obras de esta época es reveladora de la continuidad de la devoción a determinados santos asociados a la Madre de Dios, entre ellos Andrés.

El último apartado de la tipología en análisis comprende dos ejemplos que considero los más familiares al modelo de imágenes yuxtapuestas de Chiquinquirá y del gremial de Pedro Moya de Contreras. Ambos forman parte de una nueva composición que se generó en el transcurso del siglo XVI, con un cambio significativo, la Virgen está de pie y pertenece a dos advocaciones específicas: la Asunción y la Tota Pulcra. El primer ejemplo de la autoría de Pedro de Campaña, se localiza en el segundo cuerpo del retablo dedicado a san Bartolomé en la capilla de Santa María de Carmona.<sup>14</sup> Andrés y Juan evangelista flanquean la Asunción de la Virgen. La iconografía del gremial de Pedro Moya de Contreras y la de Chiquinquirá son deudoras además de las imágenes de la Virgen en la gloria, suspendida en el cielo. Esta reproducción comprueba la circulación, utilización y vigencia de los modelos grabados del siglo XV.

---

<sup>13</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.67.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p.70. La tipología de la Virgen entre santos también tuvo su repercusión en las representaciones de Nuestra Señora de la Antigua, como el retablo del estilo de Campaña sito en la iglesia de Santiago de Écija.

La nota particular del siglo XVI tiene que ver con advocaciones marianas que expresaron en esa época una preocupación teológica: la Encarnación-Redención.



25. Tota pulchra

El segundo caso es el antecedente más cercano a la obra tunjana del andaluz Narváez, que confirma una formulación tipológica de feliz acogida en el siglo XVI, es el de una pintura mural andaluza que representa a la *Tota Pulchra entre san José y san Antonio de Padua*, dispuesta a manera de tríptico y con uso particular de ribetes, adornos y marcos en lámina de oro. Ha sido identificada como una

obra de escuela sevillana, del último tercio del siglo XVI, data que seguida al pie de la letra sitúa este ejemplo unos años posteriores a la hechura del lienzo de Chiquinquirá, aunque si se toma con cierta laxitud la referencia cronológica, representa para este estudio el antecedente más cercano temporal y espacialmente. Se encuentra en uno de los muros de la enfermería del convento de Santa Inés, Sevilla.<sup>15</sup>

La Virgen con el Niño ocupa la parte central de la composición, está rodeada por los símbolos de la letanía, en su mano derecha porta una flor en botón, sobredorada; está vestida de sol con la luna a los pies, coronada y con un halo de doce estrellas, viste de rosa y azul. La Virgen de Gracia, de Sánchez de Castro, también luce un velo blanco en franca correspondencia al ambiente espiritual y plástico (s.XV y XVI) de señalar la pureza de la Madre del redentor. Hacia ella están dispuestas las figuras de san José a su derecha, san Antonio de Padua a su izquierda, los dos santos tienen un perfecto halo circular dorado y subrayan junto con ella la virtud de la castidad. Cabe destacar como atributo iconográfico del esposo, una palma, además de la vara florida, ambos como referencia de una vida casta, elemento que corrobora su uso y significación en el siglo XVI y que se reprodujo en la mano de san Antonio del lienzo de Chiquinquirá.

<sup>15</sup>Valdivieso y Morales, *op. cit.*, p.82 y 97, lám. 84, el convento de religiosas clarisas se fundó en 1374.

Otro de los objetivos de este apartado es vincular la devoción a san Antonio de Padua y al apóstol Andrés, su presencia en la plástica en la medida de las fuentes localizadas en el arco cronológico y estilos artísticos del gótico y el renacimiento. Sobre el santo franciscano retomo de la tipología con imágenes yuxtapuestas, el ejemplo de 1480

de Antonio Vivarini, en esta pintura el fraile ocupa el lugar a la izquierda de la Virgen, el de la derecha corresponde a san Francisco de Asís, a los extremos san Luis de Toulouse y san Bernardino de Siena.<sup>16</sup> Se constituye en toda una alabanza franciscana a la Madre de Dios. Otro modelo es el de Gerard David, pintor de la escuela flamenca y obra posiblemente de finales del siglo XV o principios del XVI, donde el santo de Padua también está situado a la izquierda de Santa Ana con la Virgen y el Niño; porta como atributos una cruz latina y el Niño sentado sobre un libro abierto.<sup>17</sup>



26. Antonio de Padua



27. Antonio de Padua

La iconografía más cercana del santo, al lienzo tunjano, es la configuración en la pintura mural andaluza de la *Tota Pulchra entre san José y san Antonio de Padua*. El franciscano sostiene en su mano izquierda un libro cerrado y sobre de éste el Niño Jesús de pie, en la otra mano porta la típica vara de azucenas.

En el lienzo de Chiquinquirá san Antonio y el Niño son resueltos con rigidez, el franciscano con la capucha calada como la que tiene puesta san Francisco en una pintura de Giorgione, de finales del siglo XV (como después, aunque con distinta concepción, la pintó el Greco en su obra de San Andrés y san Francisco). Mediante estos puntuales ejemplos se indica la presencia de san Antonio de Padua en la producción plástica de finales del siglo XV y en el siglo XVI que expresan su popularidad. San Antonio representa además del santo patrono del comitente, la predicación sobre el Salvador de los hombres y la devoción particular del santo hacia la Virgen.

<sup>16</sup>Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano*, t.2, vol.3, *Iconografía de los santos (de la A a la F)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p.128.

<sup>17</sup>*Art Masterpieces...*, *op. cit.*



Traigo a la memoria nuevamente una de las representaciones de la primera mitad del siglo XV que comprende la imagen de Andrés. Santo distinguido y privilegiado por su señalamiento como patrono del consistorio, pero además por una preferencia equiparada con la devoción a otros grandes apóstoles como Pedro, Pablo y Santiago. La colocación secundaria del apóstol de Dalmau en *La Virgen de los Consellers* (1443-1445) no ha provocado conflicto como a los estudiosos del lienzo de Chiquinquirá. Cabe señalar que en la obra valenciana no se ha formulado el problema de que se trata de un error de precedencia el hecho de que el apóstol Andrés no ocupe el lugar que le corresponde por jerarquía y antigüedad, porque claro está que la santa está colocada “como hija y patrona de la ciudad de Barcelona, mientras que san Andrés figura en tanto que patrón del consistorio”.<sup>18</sup>

Bajo esta óptica y en atención a la importancia del mecenazgo en un sentido de ejemplo a seguir, la afirmación respecto al lienzo de Chiquinquirá tiene sentido. Aunque el apóstol es de mayor jerarquía, el de Padua es el santo patrono del encomendero Antonio de Santana por ello se explica su colocación a la derecha de la Virgen, incluso tiene una altura similar a ésta. En el terreno teológico registra un aspecto importante para ese momento histórico, elevar a un rango modélico la virtud de un santo que consagró su vida a la predicación sobre el Salvador. Esta línea de pensamiento fue relevante en el proceso de la primera evangelización en Hispanoamérica, un miembro de la comunidad franciscana a imitación de los apóstoles de Cristo. Si se guarda distancia del aspecto formal, el lugar “secundario” que ocupa san Andrés implica por un lado un equilibrio y otro polo simbólico en asociación a la Virgen intacta, Madre del Salvador y abogada de los hombres. Pero acaso subordinada a la trascendencia de su Hijo Salvador de la Humanidad, pues ella no podría ser corredentora sin un redentor.



28. San Andrés

<sup>18</sup>Ruiz I Quesada, en *La pintura gótica...*, p.296-301. Nuria de Dalmases, “La España gótica” en Xavier Barral i Altet [dirección] *Historia del Arte de España*, España, Lunwerg Editores, 1996, p.194-196, los consejeros de la Generalitat de Cataluña son “presentados por Santa Eulalia y San Andrés, patronos de la ciudad”.

De la obra de Dalmau, considero importante denotar que el apóstol cobra una singular presencia por su actitud de proteger a dos de los miembros de manera tan contundente -su mano derecha se posa sobre la cabeza del hombre mayor y con la izquierda toca el hombro del joven, en tanto santa Eulalia posa su mano sobre la cabeza de otro consejero joven- intención fortalecida por la interacción de las miradas de ambos protectores, al mismo tiempo por las de la Virgen y el Niño. Esa interrelación, ese vínculo terreno-celestial que Dalmau estableció magistralmente, se plasmó también en la obra de Vivarini y en la de Narváez.

También, como ya lo he planteado el apóstol refleja en el lienzo de Chiquinquirá una continuidad tipológica exitosa porque remarca sentidos enunciados en la sección central. En el terreno simbólico por su predicación y presumible autoría de un escrito sobre la pureza de la Madre del Salvador. Narváez resolvió acertadamente la postura de san Andrés ante la Virgen y el Niño, pues lo integró como si él los estuviera presentando ante el receptor. Así, más allá de un sentido apologético de su martirio, o como patrón de alguien, está con el objetivo de mostrar al apóstol que predicó sobre los complementarios sin igual, la Madre intacta y el Salvador. Andrés está ahí para señalar también a quien descubrió o reconoció como el Mesías; el pescador de hombres condujo a sus coetáneos hacia su maestro. Su presencia en la configuración de Chiquinquirá cumplió con creces la meta pedagógica destinada a los neoconvertos y representa un tipo de predicación, la apostólica, llevada a cabo por franciscanos, agustinos y dominicos en esa región nutrida de almas, a quienes había que poner en camino de salvación.



29. San Andrés.  
Narváez

El tipo físico de san Andrés de la *Virgen de los Consellers*, no se encuentra en otras partes de España ni en Hispanoamérica, donde se adoptó un modelo más joven y menos moreno o en ocasiones representado como un hombre anciano. La concepción que Dalmau hizo de Andrés es la de un hombre maduro, de abundantes y rizados cabellos y barba negros; también la cruz fue concebida de manera distinta a otras que siguieron el modelo establecido para el santo apóstol. El tratamiento del rostro del Andrés de Dalmau pareciera que



tuvo por objetivo dejar un “retrato” del apóstol, pues además de mostrar su pincel maestro -corroborado en los demás rostros- remite al hermano menor de Simón Pedro, de tez morena derivada de su oficio, las ojeras y la fuerza de la mirada, además no es accidental la boca entreabierta que reitera su misión espiritual, pues fue el encargado de avisar y presentar. Su tamaño no es más grande que el de la santa, pero la contundencia de las formas del rostro y la cabeza son reveladoras de su importancia expresiva, quizá mayor que la santa. El gesto es crucial para el pintor cuando el objetivo es poner de relieve una idea, una narración, características que se cumplieron también en Chiquinquirá.

La representación plástica del apóstol tuvo una continuidad que se detecta, en otras obras pictóricas correspondientes al gótico catalán, andaluz y castellano, desde mediados del siglo XV, durante el siglo XVI hasta las obras del realismo en la pintura española.<sup>19</sup> Una de las obras pictóricas situada al final del primer siglo mencionado, es reveladora de otros aspectos iconográficos que me interesa resaltar en relación con la Virgen. Se trata de la *Virgen del Patrocinio*, obra desaparecida de Pedro Sánchez II (finales del s. XV), de la que se sabe estuvo en el Museo Arqueológico Municipal de Sevilla, ahora en paradero desconocido. Por la trascendencia de la representación para este estudio cito textualmente a Valdivieso: “En la composición aparecen a los lados de la Virgen, San Andrés, San Francisco y Santo Domingo, describiéndose en ella una visión de este último santo en la que María intercedió ante Cristo por la humanidad, para evitar que Éste la castigase por sus muchos pecados.”<sup>20</sup> En esta pintura resulta de interés la inclusión de san Andrés con los santos fundadores de Órdenes mendicantes, y ambos asociados a la divulgación del rezo del rosario, mediante el instrumento de oración y salvación. Una parte de la representación se explica mediante la difusión de la leyenda en la que la Virgen le encomienda esa tarea a santo Domingo, con relación a la delegación a san Francisco es menos clara pero hay referencias sobre ese contenido en oraciones y grabados. Sin embargo ¿cómo explicarse la presencia del apóstol

---

<sup>19</sup> *La pintura gótica...*, p.391 y 423, entre 1475-80 y 1500 hay dos óleos con la figura de san Andrés: uno está atribuido a Diego de la Cruz (Museo Nacional de Cataluña, Barcelona), y el otro es del Maestro de San Ildefonso (Valladolid).

<sup>20</sup> Valdivieso, *Historia...*, p.35, explicó el autor que la pintura desapareció después de 1950.

Andrés, qué relación guarda con la narración? Indudablemente que sobre este tópico surge una gran interrogante que se suma a la construcción histórica de la gran devoción al santo, reflejada en el desarrollo de una iconografía estrechamente vinculada al Redentor y a la Virgen sin mancha. Parte de la respuesta está en el reconocimiento tradicional y en el registro en la literatura mariana, de que el apóstol escribió sobre Hijo y Madre.

Ya me referí también al san Andrés, de Fernando Gallego (ca.1470),<sup>21</sup> en estrecha relación con la vida de la Virgen como en el lienzo de Chiquinquirá. Para reforzar la importancia y frecuencia de la configuración plástica de los santos Andrés y Antonio de Padua, en la segunda mitad del siglo XV, acudo a otros dos ejemplos pictóricos. Se trata de las cuatro tablas pareadas que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que comprenden a los siguientes santos: Andrés y Juan Bautista, Catalina y Sebastián, Jerónimo y Antonio de Padua, Antonio Abad y Cristóbal. Los primeros en calidad de presentador del Hijo de Dios y de precursor.

El recuento de la presencia de Andrés en la hagiografía plástica española, flamenca e italiana, del periodo que me ocupa, puede resultar muy largo, por ello sólo me remitiré a otras pinturas que considero relevantes por la región en la que se localizan y porque forman parte de un grupo de santos que anunciaron, predicaron, escribieron o consagraron su vida al Redentor. Tal como la iconografía del retablo de Santa Marina en la iglesia de Santa María de Carmona, que en los laterales contiene a san Andrés y a santa Catalina.<sup>22</sup> El políptico citado de Bartolomé Vivarini, de 1478, sito en Venecia, donde cobra relevancia iconográfica el apóstol dirigido hacia la Virgen y en actitud de leer un libro, mientras en el lado opuesto está el precursor. El retablo dedicado a la Piedad, sito en la Catedral de Sevilla, obra de



30. San Andrés

<sup>21</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p.151, el pintor también trabajó en Ciudad Rodrigo, donde se localiza una predela con la representación de san Andrés, entre otros santos.

<sup>22</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.59, “destaca en la concepción de las figuras su estática frontalidad y al mismo tiempo el intenso decorativismo que aparece en la descripción del bordado de los mantos y en el fondo arquitectónico que respalda a los personajes.”

1527 en cuya pintura principal intervinieron Alejo Fernández, las laterales con los santos Andrés, Miguel, Santiago y Francisco.<sup>23</sup>

Esta producción plástica sobre san Andrés revela una devoción consolidada en los siglos XV y XVI, como parte de la iconografía incluida en retablos devocionales, también como el ya citado de la metropolitana de México, de una Concepción con los santos Antonio de Padua y Andrés. El vínculo entre la Virgen y el apóstol se coteja con los ejemplos aquí comentados de Cataluña, Castilla, norte de Italia y Andalucía, que a su modo Narváez desdobló y pintó en Tunja, población importante de la Audiencia de Santa Fe.

¿Qué han dicho los especialistas acerca de las posibles fuentes plásticas para situar el origen de la iconografía de la pintura neogranadina? Gil Tovar descartó dos afirmaciones por no estar comprobadas documentalmente, una expuesta por el jesuita Felipe Salvador Gilij (1721-1789) quien atribuyó a Jadraque un dibujo. Como ya se planteó en el capítulo IV inciso 1.1, fray Andrés Jadraque se embarcó en Sevilla en febrero de 1562, su destino fue el convento dominico de Tunja y de ahí fue designado doctrinero al Valle de Saquencipá, lugar en el que se situaba la encomienda de Suta.



31. V. Rosario.  
Bogotá

Por ello es muy factible su participación en la configuración iconográfica de esta advocación del rosario, de la devoción del encomendero y por supuesto de dominicos. La afirmación de Gilij fue más allá de la del dominico Zamora (s. XVII), quien asentó que a solicitud de Jadraque se debió el lienzo, pues él fue a Tunja –comisionado por Santana- a buscar pintor, y concertó o “dispuso con él la de la imagen de Nuestra señora del Rosario”. Con estas afirmaciones, a más de un siglo de lo sucedido y sin preocupaciones de situar mal los acontecimientos y personajes, Zamora persiguió

<sup>23</sup>*Ibid.*, p.55, el retablo posiblemente sea de Pedro Fernández de Guadalupe colaborador del primero. Otra obra de la Catedral de Sevilla de los seguidores de Alejo Fernández, en la que nuevamente ocupa un lugar importante san Andrés, es el retablo de Santa María Magdalena (1537), de buena calidad técnica, los santos representados en los laterales son: Catalina, Bárbara, Andrés, Santiago, Pedro y Pablo.

dejar por escrito que fue un miembro de su Orden el autor de la configuración iconográfica.<sup>24</sup>

La otra posibilidad de inspiración, descartada por Gil Tovar, proviene de la opinión del dominico Luis Téllez (actual cronista de la imagen), quien señaló a la Virgen de la conquista como venero de inspiración para que Narváez pudiera realizar su pintura, se trata de una escultura de la Virgen del rosario que llegó a mediados del siglo XVI.

Respecto de la data y del aspecto compositivo Gil Tovar dijo que el lienzo fue hecho “hacia 1555 con arreglo al sistema medieval de composición simétrica con las tres figuras independientes en primer plano”.<sup>25</sup> Hay que tener presente también que esa tipología gótica tuvo su continuidad y aceptación en el siglo XVI, con una prolongación a Hispanoamérica. No comparto la afirmación de que la pintura fue hecha en el año arriba referido. De acuerdo con lo expuse en el capítulo anterior, el lienzo debió estar concluido ca. 1562, pues apenas dos años antes a Antonio de Santana le fue concedida la encomienda de Suta, para la cual encargó la pintura. El año de 1555 fue señalado por Giraldo Jaramillo, seguido de Duque Gómez, retomado por Santiago Sebastián y Álvarez White, entre otros autores, muy posiblemente vinculado a la afirmación errónea de Mesanza de que para ese año, el encomendero construyó la capilla en Sutamarchán.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Véase Romero, en Tobar, *op. cit.*, p.XXVIII.

<sup>25</sup> Francisco Gil Tovar “Las artes plásticas durante el periodo colonial” en *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1982, p.472.

<sup>26</sup> *Loc. cit.* Sobre la tradicional fecha de 1555: Giraldo, *op. cit.*, p.32; Duque, *op. cit.*, p.50, 125, quien a partir de Giraldo afirmó que la presencia de Alonso de Narváez en Tunja está documentada desde 1555, aunque sin especificar la fuente; Gil Tovar y Arbeláez, *op. cit.*, 1968, p.144; Gil Tovar, “Las artes...”, p.472. Martínez Zulaica, *op. cit.*, p.42, p.52-53, dijo del lienzo, que es “de Alonso de Narváez, español residente en Tunja, pintado en 1555 y famoso por su devoción popular, la imagen más copiada en el virreinato”. Santiago Sebastián López, *El barroco en Iberoamérica. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992, p.167, también retomó la tradición de que los santos acompañantes de la Virgen son los patronos del mecenas Santana y el religioso Jadraque; así mismo se refirió al carácter devocional de la pintura. Álvarez, *op. cit.*, p.102 y Arizmendi, “Historia...”, lam., p.17, asentaron que el lienzo es de 1556. Gustavo Vives Mejía, *Presencia del arte quiteño en Antioquia. Pintura y escultura siglos XVIII-XIX*, prol. Marta Fajardo de Rueda, Medellín, Fondo Editorial Universitario EAFIT, 1998, p.45. Santiago Londoño Vélez, *Arte colombiano 3500 años de historia*, Bogotá, Villegas Editores, 2001, p.103, repitió que se trata del primer pintor presente en Colombia, citó el origen sevillano de Narváez y que murió en 1583, también anotó que los santos acompañantes de la Virgen son los patronos de Santana y del fraile.

En términos generales estoy de acuerdo con su afirmación acerca del posible uso de varios grabados mediante los que Narváez compuso el lienzo de Chiquinquirá. Dijo a la letra: “como era lo corriente y casi lo obligado en su tiempo y circunstancias”,<sup>27</sup> y aunque no se conozca cuáles fueron –planteó que podrían ser “los de ‘manejo’ en los talleres sevillanos del siglo XVI que reproducían imágenes norteitalianas y flamencas. [Por lo que agregó] Nos parece de la estirpe de las primeras, vinculadas a Lombardía, que probablemente utilizaron los maestros que trabajaron en torno de la catedral hispalense, entre ellos Alejo Fernández Alemán, autor de la conocida Virgen de la Antigua.”<sup>28</sup>

A través de la revisión de varios ejemplos de la pintura europea he podido obtener una lectura más amplia de la producción de la tipología de imagen centralizada con figuras yuxtapuestas, la pintura veneciana de Bartolomé Vivarini como uno de los más cercanos a la configuración de la Virgen en relación con san Andrés. Incluso de manera más directa con España, en particular los ejemplos pictóricos andaluces tanto en el plano formal como en el de contenido y que estrechan el camino cuando se sabe que el platero Alonso de Narváez procedía de Alcalá de Guadaíra.

Comparto la opinión de Gil Tovar acerca de que san Antonio de Padua y san Andrés no se colocaron a los lados porque sobraba tela, tuvieron una intencionalidad. La afirmación del agregado de los santos proviene de Zamora y Flórez, Groot reiteró la opinión, acerca de que el lego Jadraque al ver que sobraba mucho lienzo pidió a Narváez que pintara dos imágenes de santos, el primero por ser el santo de quien encargó la pintura y el segundo porque fue quien la mandó pintar, además que al encomendero Santana no le pareció mal la inclusión de los “dos santos colaterales ni los motivos que había tenido para agregarlos al cuadro”.<sup>29</sup>

Por otra parte Gil Tovar remarcó la ignorancia de Narváez en el arte de la pintura por sus malogradas figuras de los santos, dijo textualmente: “En cuanto a las imágenes de San Antonio y San Andrés, bastante inferiores a la de la Virgen y dentro de un pretendido naturalismo acartonado de pobres recursos y rígido dibujo, más parecen de

---

<sup>27</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.85 y 86.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>29</sup> Groot, *op. cit.*, t.I, p.338.

la propia cosecha de Narváez recordando, por supuesto, la iconografía que ya era tradicional.”<sup>30</sup> Ciertamente es que la composición de Narváez no resultó en una configuración homogénea, prueba de su falta de habilidad de cómo resolver plásticamente la disposición de las figuras a partir no de un modelo único sino de varias estampas u otros modelos, aunque la tipología ya tenía un amplio recorrido exitoso en lo formal e iconográfico en Europa. Es evidente su falta de competencia en el arte de la pintura manifestada además por la técnica y los materiales utilizados que se han ido perdiendo.

Sin embargo, hay que tener presente que el objetivo prioritario estuvo encaminado a cumplir con un propósito devocional, establecer la interlocución entre la representación y el receptor. La expresión plástica debía estimular el acercamiento con los neófitos y los devotos, establecer una empatía que condujera ante la imagen, acudir a ella para rogar y solicitar la intercesión de los representados, acorde al contenido de la predicación verbal de los doctrineros y de los medios literarios al alcance de cada cual. Esta pintura no se entiende a cabalidad fuera del discurso religioso llevado a cabo por los dominicos y el clero secular en un área de conversión indígena y de catequesis continua para la población española residente en la tierra de encomienda, quienes además con su comportamiento se erigieron en edificadores de los neoconvertidos. Todavía más, la expresión formal sirvió de vehículo al sentido enfático de la configuración central realizado por las imágenes colaterales.

Sobre este aspecto acudo a lo que André Grabar denominó “Dogmas representados por imágenes yuxtapuestas”,<sup>31</sup> tal es el caso de la Encarnación-Redención. No se trata de escenas históricas, sino de configuraciones “abstractas”, como en el ejemplo antiguo occidental del relieve de una crismera donde está la Virgen orante distinguida por una estrella y flanqueada por los santos Juan Bautista y Zacarías. De acuerdo a Grabar, ésta se expuso a través “de varias imágenes más abstractas yuxtapuestas” pero agrupadas de tal modo que se pudiera entender la relación entre

---

<sup>30</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.86 y 83.

<sup>31</sup> Grabar, *op. cit.*, p.121-136; p.22 y 124, el autor expuso que en la Epifanía se encuentra el ejemplo más antiguo de imagen-signo de la historia de la salvación, sobre todo cuando esta representación “sustituye a todo el ciclo cristológico.” De hecho la Encarnación está presente en las escenas de corte histórico de la vida terrenal de Cristo, incluido el Abrazo y la Visitación vinculados a su Concepción.

una y otra.<sup>32</sup> A su vez, el hecho de plasmar las ideas en un lenguaje “abstracto” no excluye el ser más explícito en cuanto a señalar los dogmas Encarnación-Redención. En la iconografía de la crismera: “el imaginero yuxtapone imágenes tan independientes como profetas y acontecimientos que, aunque anunciados por ellos, sucedieron en otro tiempo y en otros lugares. Evoca así, a la vez, la profecía y el sentido profundo del acontecimiento histórico.”<sup>33</sup> Tal como se observa en Chiquinquirá: un santo predicador del Salvador en el siglo XIII y otro coetáneo a Jesucristo que lo reconoció como el Mesías.

En estos casos, la yuxtaposición de “las locuciones iconográficas”, cobra su “valor en función de los otros y de la combinación precisa así realizada.”<sup>34</sup> El objetivo es que mediante su presencia se subraye el contenido de la imagen central para evitar la ambigüedad, así reitera el sentido total de la configuración plástica. Como si se explicara de dos formas un concepto.

En la composición de Narvéez el núcleo está constituido por la Virgen y el Niño: Encarnación-Redención, con un importante cruce de relaciones históricas y simbólicas a partir de la yuxtaposición de figuras que acentúan la doble significación del nodo: la Virgen sin mancilla con san Andrés, el divino Hijo con san Antonio predicador del Salvador. También la relación entre la Virgen y el franciscano, como la del Mesías y el apóstol primer seguidor del cordero. Se trata en principio



32. V. de Chiquinquirá

de una imagen religiosa típica vigente en occidente, que Grabar señaló útil al conocimiento de las verdades cristianas, con una finalidad pedagógica: “destinada a

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.125, “Juan sostiene una filacteria en que aparecen escritas las palabras que dirige, por anticipación, al Niño que va a nacer: ‘He aquí al cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo’ (Juan 1, 19). Zacarías, padre de Juan Bautista y sacerdote del templo de Jerusalén, balancea un incensario; la razón de su presencia hay que buscarla en su profecía: ‘con que nos visitó desde lo alto de la aurora, para dar luz a los que habitan en tinieblas y en sombra de muerte’ (Lc 1, 78-79).”

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.127.



explicar la fe, [por este cometido] se podían yuxtaponer en ella personajes y acontecimientos que, en realidad, estaban separados por el tiempo y el espacio. En este tipo de demostraciones iconográficas, lo importante no era la realidad aparente de la figuración, sino su significado profundo, su valor inteligible.”<sup>35</sup>

Así como Grabar calificó la configuración de la crismera como “una representación culta de la Encarnación-Redención, que una vez más, nos da ocasión para ver la solución escogida por un imaginero cristiano enfrentado con un tema abstracto.”<sup>36</sup> No dudo que a este propósito sirviera la pintura de la Virgen del Rosario de la capilla doctrinera de la encomienda de Suta, después expuesta en la capilla de Chiquinquirá. Rebasó una petición devocional del comitente, se trata de una obra intelectual de un religioso encargado de la predicación del evangelio en esa área y de la captación plástica del platero Alonso de Narváez. Esta expresión plástica dogmática, no excluye su fin didáctico, o dicho de otro modo, este lienzo didáctico sobre la historia de la salvación contiene una reflexión profunda sobre los misterios de la Encarnación-doble naturaleza del Redentor.

Sin la Concepción inmaculada de la Virgen María no hay vestidura de carne pura para el Hijo de Dios. No obstante que las imágenes yuxtapuestas del franciscano y el apóstol remitan a remarcar la existencia del salvador del mundo, ambos también tuvieron una relación con la Virgen María. De modo que la presencia de los dos santos tiene que ver con dos realidades cercanas espiritual y físicamente: Jesús-María. A partir de esta connotación, de la llena de gracia, otro nivel está dado a partir de la presencia del rosario. Éste como uno de los medios de oración eficaces para la salvación del ánima, por lo demás culto oficializado en 1571 por el pontífice dominico san Pío V, en plena dirección eclesiástica de la política contrarreformista de la monarquía española.

## **2 La relevancia de la estampa**

Dada la importancia del grabado como vehículo de formas e ideas, planteo tres posibilidades acerca de los modelos que Narváez pudo tener a la mano para cumplir

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.125, “todos los elementos están tomados de la historia evangélica y su adaptación está inspirada por las visiones de Dios de los profetas”.

con el encargo del encomendero y del asesor religioso. La primera posibilidad, pudo ser una estampa del siglo XVI con la Virgen del Rosario y san Andrés, otra separada de san Antonio quizá de finales del siglo XV, y al menos una de la Virgen en la gloria. Segunda, grabados o dibujos sueltos de las imágenes mencionadas; tercera, una estampa de devoción de la Virgen del Rosario en el ámbito celeste, entre dos santos. Como posible fuente compositiva e iconográfica, no descarto otro tipo de representaciones en objetos religiosos tal como los altares portátiles.

Considero oportuno comentar la opinión de Pérez Sánchez, sobre la configuración de modelos visuales como parte del desarrollo artístico, el uso de un modelo anterior y por lo tanto la continuidad o presencia de un tipo iconográfico consagrado. La imposición ideológica tuvo su repercusión en la plasmación de la imagen, más aún cuando a través de ella se buscó resaltar una serie de valores y resguardo de la memoria. Estos elementos fueron competencia y demanda de los comitentes, peticiones a las que el artista se sujetaba. De acuerdo al autor citado, los pintores cuando realizaron sus “invenciones”, no sólo adoptaron elementos de su realidad e imaginación, sino que se apoyaron en otros modelos de los que tomaron partes que reunieron, fundieron o cambiaron en lo formal; aún así se pueden rastrear los “motivos visuales que pasan de un artista a otro en forma de copias, adaptaciones, reutilizaciones o sutiles resonancias de obras ajenas”.<sup>37</sup> Identificar esas presencias y relaciones permite reconstruir esa parte de la historia del arte significativa para entender parte del proceso artístico español e hispanoamericano, al mismo tiempo que permita situar a partir de qué expresiones visuales se produjo la inventiva y la adecuación de acuerdo a la solicitud del mecenas. Por ejemplo la obra pictórica realizada por un platero en Tunja.

Otro par de factores a ponderar en el resultado de una obra plástica, es la preferencia del comitente, conjugada con la habilidad del artista, estableciéndose en algunos casos un estrecho vínculo y armonía entre el contenido y la forma. De conformidad con la opinión de Urquizar, las características de la obra plástica se

---

<sup>37</sup>Alfonso Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (Alianza Forma, 119), p.10.

definían por el promotor: “Como es lógico, el resultado final estaba sometido a la capacidad, la formación y los conocimientos del pintor, pero el cliente siempre marcaba el objetivo en que habían de emplearse sus habilidades”.<sup>38</sup> Unido a éste, un elemento a considerar es el destino o función de la imagen en el ámbito social, el objetivo estaba dirigido a la obtención de un beneficio, en este sentido la pintura constituyó: “un bien de consumo entre otros muchos, y que su encargo dependía de la existencia de una demanda social”.<sup>39</sup> Aunque otra realidad que Pérez Sánchez planteó para el caso español, con repercusión en Hispanoamérica, es la preponderancia del uso de la imagen para fines piadosos en respuesta a un ambiente espiritual. El autor afirmó: “Se da casi por seguro que, salvo contadísimas excepciones, el pintor español, reducido a servir a una clientela poco exigente y casi siempre mediatizada por un simple propósito piadoso, había de ceñir con frecuencia su obra a modelos impuestos de modo directo o implícito.”<sup>40</sup>

La otra cara de la moneda cobra relevancia cuando el mecenas solicitaba una obra sobre un determinado prototipo, entonces el propósito de la representación mediaba entre la libre creación y la necesaria sujeción a modelos: “En ocasiones, es seguro que la presencia de determinados comitentes fuerza también esa utilización de lo ajeno, al exigir analogías o imponer modelos que el artista ha de hacer suyos a su modo.”<sup>41</sup>

Una parte esencial del análisis de la composición pictórica se integra por la identificación de los motivos plásticos ajenos en la obra de un pintor, la presencia de imágenes de un determinado artista de poderosa capacidad creadora en la obra de otros que le sucedieron, la búsqueda y fijación del mecanismo seguido en la creación de imágenes a partir de los repertorios visuales -que consciente o inconscientemente- los especialistas de cada momento utilizaron en la configuración de su propia obra. Cuando no hay pie para rastrear los elementos citados, como en el caso de Narváez, la

---

<sup>38</sup>Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, p.4.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p.4, “Naturalmente que se trataba de un bien de características especiales, revestido con una serie de connotaciones culturales de carácter estético y semántico, pero estaba sujeto como todos los demás a las leyes del mercado.”

<sup>40</sup>Pérez Sánchez, *op. cit.*, p.10.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p.9.

búsqueda es más casuística en la identificación de fuentes posibles, no obstante la falta de mayor información, algo he logrado aclarar en este estudio.

Así sea una imagen de devoción, no hay que dejar de lado la valoración de la expresión formal, pues es representativa de una situación particular de la creación artística hispana extendida a tierras hispanoamericanas, y del sentido que dio origen a la obra. Sin perder de vista que en buena parte surgió del “eclecticismo en los modelos formales, problemas de comprensión de los mismos, predominio absoluto de los valores religiosos sobre los humanísticos [...] escaso debate teórico sobre la actividad artística.”<sup>42</sup> Hispanoamérica, en el ámbito artístico no estuvo exenta de una serie de situaciones religiosas y políticas que acotaron y enmarcaron a la creación artística. Bajo este enfoque la composición del lienzo de Narváez se expresó como una proyección de un modo artístico persistente en el siglo XVI, una composición gótica-hispanoflamenca con tintes renacentistas. Al parecer no elaborada de un modelo único, sino construida a partir de varios motivos visuales integrados en una tipología eso sí ya existente y probada como imagen de devoción y representativa de verdades cristianas. Gil Tovar opinó: “En todo caso es una imagen del gótico tardío con acentos renacientes, de las que se introdujeron en Andalucía en manos del dicho Fernández más de medio siglo antes. Es lógico suponer que el sevillano Narváez, dispuesto a establecerse en la Nueva Granada como platero y pintor de imágenes, las trajera consigo. Así lo hacían todos los que con ese propósito se embarcaban en Sevilla hacia las Indias.”<sup>43</sup>

El objetivo en este inciso, acorde a lo expuesto, es el de puntualizar las fuentes plásticas como posibles modelos o puntos de partida para la creación de otras configuraciones visuales, como la imagen en cuestión. La revisión hecha arroja luz sobre la configuración y transformación de la iconografía mariana abordada, acorde a las necesidades espirituales de varios momentos históricos en los que se buscó a través de la imagen llevar a cabo el establecimiento de creencias, consolidación de costumbres cristianas, en el marco impositivo de objetivos religiosos y políticos. Los grabados, las estampas o imágenes de papel tuvieron una función similar en España

---

<sup>42</sup>Urquizar, *op. cit.*, p.25-26.

<sup>43</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.86.

como en Hispanoamérica, la selección no fue siempre fortuita y hubo una intencionalidad en la que hay que considerar la participación del comitente en la decisión de elegir un determinado grabado o estampa, exitoso. Esos modelos que cobraron fortuna por la preferencia de la clientela y posiblemente vinculada al propósito de difundir una creencia, por lo tanto cabe denotar una sumisión del pintor a las demandas del mecenas.

Es importante tener presente la distinción del uso de la estampa, no sólo como un medio de trabajo, sino además como objeto de devoción, en ambos casos se usó en España y en Hispanoamérica y redundó en una necesidad práctica y utilitaria. Respecto de España Navarrete se refirió a las estampas de devoción colgadas en las casas del siglo XVII.<sup>44</sup> En el caso hispanoamericano, el uso de la estampa como una imagen de devoción estuvo destinada al altar mayor de ermitas y capillas -después sustituidas por esculturas o pinturas- tuvo así un uso particular a mediados del siglo XVI en las audiencias de Quito y Santafe, donde las estampas fueron suplantadas por el establecimiento de dos devociones y cultos marianos: la Virgen de la Presentación de El Quinche y la Virgen del Rosario de Chiquinquirá.

He recurrido a la revisión de algunos grabados sobre la Virgen del rosario y otras advocaciones afines, de origen alemán, holandés, de los Países Bajos, romanos y florentinos. Las propuestas que en este terreno formularon Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete han sido de suma utilidad a este propósito, mediante el cual trataré en la medida de la información obtenida responder a la pregunta ¿Cómo el platero Alonso de Narváez concibió en Tunja, en el año de 1562, la composición de una imagen de la Virgen del Rosario? ¿De qué modelos plásticos y estampas se valió para reproducir en un lienzo una imagen de devoción a petición del comitente?

El camino planteado a continuación tiene varios derroteros y acaso complique la lectura lineal, pero considero importante detenerse en la reflexión y profundización de otras representaciones marianas que enriquecerán la comprensión de la gestación y desarrollo del sistema de iconografía mariana que me ocupa, íntimamente relacionado a

---

<sup>44</sup>Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico/Industrias Gráficas Caro, 1998, p.78. Sobre la importancia y difusión de la estampa flamenca e italiana ver su capítulo IV, p.77-83.

otros conjuntos de cohesión social. Trataré de seguir un orden cronológico y en algún caso temático para apuntar algunos detalles sobre el cauce de una representación plástica que involucra a la Virgen María, con el objetivo de aportar una nueva lectura iconológica de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá.

En la revisión de la tipología me fue posible detectar la continuidad de prototipos iconográficos, así como las necesidades espirituales de emotividad expresada en la segunda mitad del siglo XVI. La pintura de Chiquinquirá no sólo persiguió fines devotos, sino además formuló aspectos de Fe que involucran la identificación del valor de mediación de la Virgen y los santos. El amparo de la Virgen María hacia la humanidad está vinculado a la efectividad de la devoción y el rezo del rosario, como uno de los instrumentos de oración para alcanzar la salvación. El modelo seguido en el lienzo de Chiquinquirá está revestido de una carga ideológica que requirió del medio plástico para dar a conocer y difundir su contenido a manera de narración, exponer a través de lo material y lo sensible la vigencia de una serie de afirmaciones en una época de dudas y preocupaciones, así como posturas distintas y enconadas respecto de las virtudes de la Virgen y del privilegio de su maternidad divina.

### 3 La Virgen en la gloria.



33. V. de Chiquinquirá 34. Gremial de Moya de Contreras

Primero analizaré los grabados alemanes que han sido denominados *Virgen en la gloria*,<sup>45</sup> pues de acuerdo a lo expuesto al inicio de este inciso, este tipo de representación es en

el que claramente se planteó la diferencia entre el ámbito celestial y el terrenal.

<sup>45</sup>Ferguson, *op. cit.*, p.133, describió a la Virgen gloriosa “erguida en medio del cielo, rayos de luz y querubines que la sostienen”. Se recordará la devoción, de los Reyes Católicos y sus sucesores, a la mujer vestida de sol con la luna a sus pies.

Configuración que repercutió en la composición del lienzo de Chiquinquirá y en la del gremial. En las estampas se observa que la Virgen está suspendida en el cielo mientras que los santos posan sus pies en la superficie terrena. Los dos casos integran un buen testimonio de la circulación en Hispanoamérica de grabados especialmente alemanes sobre este tema, provenientes de la expansión de los dominios imperiales de Carlos V.

No sólo repercutió la composición de la Virgen en la gloria en el lienzo del Rosario de Chiquinquirá -Ella flota en el cielo y abajo la tierra representada por montículos y vegetación-, sino también algunos atributos fueron retomados, tal como la luna a los pies y los rayos del sol (procedentes de la iconografía de la mujer apocalíptica, identificada con la Virgen por san Bernardo). Dichos elementos que a su vez forman parte de la representación mariana del rosario (entre otras). De los atributos relativos a la pureza de la Virgen, enunciados en el Cantar de los Cantares a la mujer completamente hermosa, están la *electa ut sol* y la *pulcra ut luna* en correspondencia a la pregunta y afirmación ¿Quién es ésta que se muestra como el alba, bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?<sup>46</sup>

Cito al menos tres grabados que aproximan de algún modo a lo que Narváez reprodujo en Tunja. Uno al parecer procedente de Ulm (1450-60), en donde la figura de la Virgen con el Niño está posada sobre la luna creciente, tiene los rayos que la enuncian vestida de sol, y la particularidad de que está suspendida sobre la tierra representada por follaje y montañas para dar profundidad.<sup>47</sup> El



35-36 V. en la Gloria

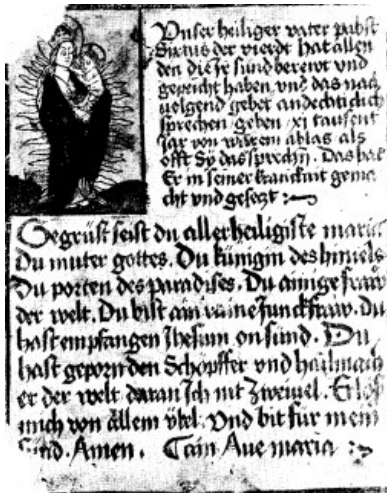
segundo procede del Alto Rin, del último cuarto del siglo XV resulta llamativo por la

<sup>46</sup> Stratton, (1994), p.35 y 41.

<sup>47</sup> *Fifteenth... op cit.*, lam. 162, está coronada cual reina del cielo y enmarcada por el halo de santidad. Véase también lam. 161 (Augsburgo, ca.1475). De similar composición y características son otros dos ejemplos, ella está parada sobre la luna creciente y flota sobre el campo y las montañas. Uno procede de Augsburgo, ca.1470, y otro de Alemania del sur, 1470-1480 (lams. 165 y 166).



disposición novedosa de los rayos del sol, que respalda el cuerpo en un círculo mayor y otros dos menores para las cabezas de la Virgen y la del Niño.<sup>48</sup> En esos detalles guarda una relación con la obra neogranadina.



37. V. en la Gloria

Una estampa de devoción con indulgencia y oración adjuntas, de Augsburgo, ca.1480 cobra relieve por la descripción puntual de la reina del cielo y santa Madre de Dios. La oración es reveladora de la exaltación de las virtudes reconocidas a María a finales del siglo XV, el contenido señala: “Bendita seas tu Santísima María, Madre de Dios, tu eres la Reina del cielo y las puertas del Paraíso. Tú eres la mujer excepcional del mundo y una Virgen pura. Tú has concebido a Jesús sin pecado. Tú has sostenido, llevado y parido al Creador y él ha santificado al mundo en el cual yo creo. Líbrame de

todo mal y ruega por mis pecados. Amén.”<sup>49</sup> Se aclaró que la indulgencia adjunta fue declarada falsa, como ocurrió con muchas otras, aunque en ella se indique su expedición por el papa Sixto IV (1471-1484), quien concedía mil años a aquel que se arrepintiera, confesare, y dijere la oración anexa.

En todos los ejemplos citados se ve que los rayos de sol salen directamente de la figura de la Virgen. Quizá una estampa parcialmente seguida por Narváez derive del espléndido grabado de Alberto Durero, intitulado *La Virgen sobre el creciente, con cetro y corona de estrellas*, de 1516. Éste es uno de los cuatro que sobre el mismo tema realizó el pintor y grabador.<sup>50</sup> En el grabado



38. V. sobre el creciente.  
Durero

<sup>48</sup>Peculiar también es el halo con estrellas acorde a la descripción de la mujer apocalíptica. Otra denominación corresponde a *La Virgen reina del cielo* en la que se representa a la Virgen con el Niño y cinco santos, concebida entre 1460-80 y quizá procedente de Colonia, entre otros lugares citados *Fifteenth...*, op. cit., lam.345 y 179, todos están en la gloria, la inscripción la identifica como “Santa Madre de Dios”, está coronada, porta cetro, vestida del sol y parada sobre la luna creciente. El Niño también está coronado.

<sup>49</sup> *Ibid.*, lam. 163, Richard Fields es autor de las fichas de catálogo.

<sup>50</sup> Strauss, op. cit., p.180-181.

alemán de referencia hay un espacio en blanco ceñido en óvalo y en seguida el resplandor que lo reitera, sólo, independiente en torno al cuerpo y la cabeza de la Virgen. Estos rasgos más bien fueron acentuados de modo parcial en el grabado del siglo XVII de la Virgen de Chiquinquirá, aunque el tipo de rayos no tuvo tanta repercusión, la fórmula de la Virgen con el Niño como Soberana del cielo y vestida de sol, repercutió en la configuración de la sección de finos rayos que reitera la mandorla oval que enmarca a la Virgen, tal como se coteja en las recreaciones que de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá hicieron en el siglo XVIII, Bernardo Albistur y Francisco Benito de Miranda.

#### **4 La Virgen del Rosario.**

Al análisis tipológico integro algunas de las configuraciones de la Virgen del Rosario y la Virgen del pajarito (iconografía en la que el Niño Jesús se caracteriza por sostener un ave). La finalidad es, obtener una lectura completa de los antecedentes iconográficos del lienzo neogranadino, mediante un somero recuento de algunos modelos europeos de los siglos XV a XVI. Cabe tener presente que la pintura de Narváez es una de las últimas creaciones plásticas del siglo XVI en la que se integra el atributo del ave, al mismo tiempo que con ella se reprodujo un prototipo particular de la Virgen del Rosario. Esta pintura neogranadina es representativa de una de las devociones marianas más importantes en Andalucía, de la Orden de Predicadores y de la Iglesia reformada en Trento. Imagen representativa de la maternidad divina y asociada a la devoción al rosario, impulsada por los dominicos con el respaldo pontificio y de los monarcas españoles.

Sin duda, la segunda mitad del siglo XV fue el momento más significativo del arranque de la formulación literaria y plástica de la Virgen del Rosario, ambas en estrecho vínculo con el ruego por la salvación de las almas detenidas en el purgatorio. En este aspecto hay que tener muy presente el papel que desempeñó el dominico Alano de Rupe en la propagación del Salterio de la Virgen o salterio mariano, en la década de los sesentas, pues según las fuentes escritas lo hizo en respuesta a las peticiones de la Virgen, tal es el caso de una visión en la que ella “recomendaba la

poderosa eficacia del salterio sobre las almas del purgatorio”.<sup>51</sup> Otra de las visiones señaló a santo Domingo como el restaurador de la devoción al rosario, de institución apostólica -atribuida a san Bartolomé- tradición en la que se afirmaba que la Virgen eligió al santo fundador para restablecer una práctica olvidada. Esta creencia al popularizarse tuvo su repercusión en la literatura devocional y en la iconografía, mediante esta última se consolidó el vínculo del instrumento de oración con santo Domingo.<sup>52</sup> Al respecto, Labarga, entre otros autores, ha aclarado que “aunque no se pueda hablar de aparición alguna de la Virgen en la que le entregara el Rosario [a santo Domingo] para que lo difundiera”, si hay que precisar que el fundador impulsó entre su comunidad religiosa y los fieles el rezo del avemaría, además como un recurso contra las afirmaciones de cátaros y albigenses, ya que mediante “la contemplación y recitación reiterada del momento exacto de la Encarnación del Hijo de Dios santo Domingo veía la mejor refutación de estas doctrinas neo-maniqueas, que consideraban mala la materia y, por ello mismo, imposible una auténtica Encarnación de Dios.”<sup>53</sup>

En 1470 Alano de Rupe organizó en Francia la Confraternidad de la Virgen y santo Domingo. Uno de los resultados es que se sistematizó el grupo de oraciones y el instrumento para llevarlas a cabo, el radio de difusión se proyectó de Gante y Alemania hacia Europa. Otro momento trascendente de la difusión, se debió al dominico Jacobo Sprenger, así como el reconocimiento pontificio de la corporación rosariera y su oración, en 1479. El contenido de las bulas llevaron a dos consecuencias: primera, declarar como fundador del rosario a santo Domingo de Guzmán, que de acuerdo a la conjetura

---

<sup>51</sup>González, *op. cit.*, p.258, respecto de la denominación de salterio, Alano de la Rupe prefirió ésta, pues la de rosario le pareció mundana, ya que en esa época la rosa se identificaba con el símbolo del amor de un caballero hacia una dama. Labarga, *op. cit.*, p. p.227, la denominación de salterio mariano se haya en un Códice del año 1243. Véase De la Peña, p.141 y 142, quien expuso que “un documento del siglo XV [...] difundió la idea de que el santo fundador de su orden había instituido la devoción al rosario, aunque hay noticias fidedignas para asegurar que desde mucho antes de Santo Domingo se practicaban estos rezos, a los que frecuentemente acompañaban las leyendas de María, narraciones sencillas que informaban de algún hecho, de preferencia preternatural o de enorme virtud, que se atribuía a la Virgen. Gracias a san Alberto Magno se conoce la manera en que se hacía esta oración: el devoto caía de hinojos y se postraba sobre la tierra, sólo sostenido por los dedos de las manos y los pies, mientras repetía ‘Santa María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita seas entre las mujeres y bendito sea el fruto de tu vientre’.”

<sup>52</sup>Domingo Iturgaiz, “Iconografía de santo Domingo de Guzmán”, en *Archivo Dominicano*, t.XII, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1991, p.116-118, sobre la cofradía del Rosario, p.119-120. Labarga, *op. cit.*, p.230, acerca de las cofradías de Santa María y las del Rosario.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p.230-231.

de González, posiblemente se derivó de la interpretación alterada de las visiones de Alano de Rupe; segunda, que se concedieron indulgencias especiales a los cofrades. El respaldo pontificio y las recomendaciones de la nueva práctica piadosa trajeron en consecuencia una propagación y aceptación del rosario -más práctico pues tan sólo se organizó con la tercera parte del salterio establecido por Alano de Rupe.<sup>54</sup> Esta modalidad tuvo su repercusión en los grabados de los últimos veinte años del XV, en los que se observa que el rosario está constituido por 55 cuentas o rosas.



39. V. con el Rosario

La concesión de indulgencia plenaria a todos los orantes del rosario, comunicada en el Capítulo General de los Dominicos (celebrado en Roma en 1484), junto con otras indulgencias, fueron confirmadas por Inocencio VIII, el 26 de julio de 1486.<sup>55</sup> Representativo del respaldo oficial de la devoción y difusión del rosario entre monarcas e iglesia jerárquica, es el grabado *La Virgen con el rosario*, procedente de Ulm, Augsburg o de Colonia, del año 1485.<sup>56</sup> La Virgen con el Niño está entronizada y dos

ángeles la coronan. Ambos reciben guirnaldas de rosas de un monarca y su esposa, que están de hinojos ante la Madre y el Hijo (detrás hay otros civiles); resalta un estandarte con el águila bicéfala, insignia de la Casa de Austria. El Niño sostiene una guirnalda de rosas con su mano izquierda, mientras que con la derecha ofrece un rosario de cuentas a santo Domingo, quien tiene detrás a otros religiosos difusores del rezo correspondiente, como san Francisco.<sup>57</sup> Claramente se denotó la diferencia entre las coronas de rosas que los devotos le ofrecen a la Virgen y al Niño, y la misión del

<sup>54</sup>González, "La devoción...", p.256-259.

<sup>55</sup>González, "La devoción...", p.259. Iturgaiz, "Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española", en *Archivo Dominicano*, t.XX, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1999, p.53. Labarga, *op. cit.*, p.235.

<sup>56</sup>*Fifteenth...*, *op. cit.*, lam.169.

<sup>57</sup>González, "La devoción...", p.257, se refirió a otra forma de orar a la Virgen, la llamada corona franciscana mariana que consiste en el rezo de avemarías con misterios gozosos, y que fue practicada a mediados del siglo XV.

rezo del rosario delegada a santo Domingo. La importancia del instrumento de oración se acentúa en la composición por una orla de rosas en cuyo núcleo se representan 10 misterios, alternando los gozosos con los dolorosos y en los ángulos el respaldo de las sagradas escrituras mediante el tetramorfos (igual que en el grabado de 1480).

El respaldo oficial a la devoción del Rosario tuvo su eco en Valencia mediante los grabados de Doménech y Palmart. El primero, hecho en 1488, constituye un importante vehículo narrativo de la fusión del impulso dado por el Sumo pontífice y los Reyes Fernando e Isabel, así como a dos aspectos más: el reconocimiento de la tradición asociada a los dominicos y al milagro de Colonia, y la representación visual de los tres grupos de misterios. Sobre esta última temática, entre los bienes de Isabel la católica se dio relación de un “libro de plata” con los misterios del Rosario historiados, claro indicio de su recepción; entre otros bienes se citó una imagen de la “Virgen puesta en el sol y los pies en la luna”,<sup>58</sup> sin una advocación específica pero con un claro reconocimiento a la elegida. Esos elementos iconográficos citados son tenidos en cuenta en la representación de la Virgen del Rosario, especialmente en los ejemplos procedentes de Alemania y Francia.

La representación española por excelencia sobre la iconografía rosariera, es el grabado concretamente denominado *Virgen del Rosario*, del fraile dominico Francisco Doménech, elaborado en 1488. Como bien lo ha planteado Iturgaiz, en esta composición se resume visualmente “toda la génesis histórica del rosario, y su teología mariana.”<sup>59</sup> La Virgen ocupa la sección central del registro inferior, por lo que no comparto la opinión de Checa, acerca de que se trata de una representación



40. V. del Rosario

<sup>58</sup>Ezquerro, *op. cit.*, p.297.

<sup>59</sup> Iturgaiz, “Iconografía...”, p.122. Iturgaiz, “Museografía...”, p.61, páginas siguientes para un conocimiento detallado del grabado y texto, pues fue elaborado como portada del libro de fray Miguel del Lille; se resguarda en la Biblioteca Nacional de Madrid.

suplementaria.<sup>60</sup> En todo caso es el resultado de los antecedentes. Constituye así la exaltación de la imagen mariana del Rosario, representada al centro, a cuyos lados se distribuyen los personajes y escenas complementarias con la finalidad de vincular por un lado, los pasos previos de la particular devoción y del reconocimiento pontificio a la cofradía, y por otro en el registro superior, la sistematización de las oraciones y la concesión de indulgencias a quienes rezaren el rosario.

Si bien el grabado es “de carácter muy plano”, de acuerdo al comentario de Checa es “enormemente eficaz como discurso iconográfico de tipo piadoso y muy fácil legibilidad”,<sup>61</sup> pues como en el ejemplo alemán citado anteriormente, en éste se funden varias tradiciones y se narran tres momentos cruciales en el empeño institucional del rezo del rosario. Así, en la escena cobra una gran importancia la Virgen con el Niño suspendida sobre el espacio terreno, está coronada y tiene aureola de santidad, aunque vestida de sol no tiene la luna a los pies. Está rodeada parcialmente con un rosario de 55 cuentas y enmarcada por una mandorla de rosas. A la derecha de ella, Jacobo Sprenger, Inocencio VIII y los Reyes Católicos. A su izquierda el milagro de Colonia. Flanqueados a su vez en los recuadros por los santos fundadores Domingo y Francisco, y del otro lado Pedro de Verona y Catalina de Siena. En la parte superior los tres tipos de misterios como parte sustancial del rezo del santísimo Rosario.<sup>62</sup>

El comentario de Checa acerca del sentido devocional del grabado, parte de su formulación de que fue concebido a manera de retablo cuyo propósito fue subrayar una “idea que veremos aparecer repetidas veces a lo largo del siglo XVI”.<sup>63</sup> El uso tradicional didáctico del retablo gótico trascendió en el formato compositivo de las pinturas de la segunda mitad del siglo XV, pero también en el grabado. En todos esos casos el objetivo es eminentemente pedagógico, se trata de lecciones del Evangelio

---

<sup>60</sup>Fernando Checa, “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XXXI, Juan Carrete, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p.149.

<sup>61</sup>*Ibid.*, p.45.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.149, en el grabado de Palmart (1490) la Virgen también es honrada por Inocencio VIII.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p.21, la catalogó como una imagen popular (como otra de san Antonio) destinada a la gente de escasos recursos que no podía aspirar a una obra miniada. Apoyado en Antonio Gállego, el autor citado afirmó que ésta es ‘la única matriz en metal que conservamos’ gracias a que la lámina de cobre fue utilizada para una pintura.

con un objetivo específico, y precisamente la estampa resultó ser el medio de difusión más accesible a los devotos. A esta línea adscribo el sentido narrativo del lienzo de Chiquinquirá.

La formalidad de la devoción al rosario llegó en un momento crucial del gobierno de Fernando e Isabel, cuando la reconquista de los últimos territorios ibéricos en posesión árabe y durante la conquista espiritual de un continente que apenas vislumbraba su vastedad. Así, en los reinos españoles donde se concedió un lugar prioritario a la práctica y difusión de esa forma expresiva del evangelio, el rosario fue organizado con un alto contenido didáctico en el que se rememoran determinados momentos de las vidas de Jesús y de María. La finalidad implicaba diversos alcances: en el uso cotidiano como vehículo de catequesis, como conocimiento del Evangelio, el rezo sistemático del rosario para alcanzar favores, y el de rendir culto a la Virgen del Rosario mediante la integración de los devotos a las confraternidades fundadas en las iglesias de la Orden de Predicadores. La Virgen fue venerada en los altares a ella dedicados, obra de prelados regulares y seculares.

Una parte significativa de la divulgación de esta advocación se encuentra puntualmente en las representaciones grabadas y plásticas, especialmente alemanas. Esa nueva iconografía mariana tuvo una diversidad expresiva, ya que fue el medio visual para difundir una leyenda, establecer una costumbre y rendirle culto a la Virgen en su advocación del Rosario. Esta práctica se trasladó a Hispanoamérica donde en algunos ejemplos, al parecer primero se organizó la confraternidad y después se proveyó la imagen, el caso de Chiquinquirá es a la inversa con las peculiaridades ya citadas en el capítulo precedente. Desde luego que el centro de gestación, maduración e irradiación de la citada devoción y representación artística bajo los auspicios de los dominicos, fue Alemania, aunque también se impulsó desde otros centros católicos europeos como Francia, los Países Bajos y los reinos de Castilla y León; en estos últimos la acogida fue tal que, según la tradición, los Reyes Católicos encabezaron la



lista de la Archicofradía de la Virgen Santísima del Rosario, fundada por el arzobispo fray Hernando de Talavera en el convento de Santa Cruz la Real de Granada.<sup>64</sup>

¿Cómo se reflejó la devoción en el arte de los siglos XV y XVI y cómo repercutió en el caso de Chiquinquirá? La presencia de las imágenes marianas en Hispanoamérica, con la advocación del Rosario y de la Antigua, tuvo lugar pasada la primera década del siglo XVI y en un caso como en el otro se debió al respaldo monárquico, a través de promotores dominicos y devotos seculares. Ambas advocaciones marianas tuvieron un impulso inicial en la época de los Reyes Católicos, fueron invocadas como protectoras en la empresa de conquista y colonización, a título oficial como particular, y se erigen como las imágenes representantes de la región andaluza.

El rosario como instrumento de oración fue asociado a la Virgen María en su carácter de abogada de los hombres. Uno de los vehículos para fortalecer la devoción a tal advocación, lo constituye la reproducción de la imagen de María portando ese elemento característico, plasmado de diversas maneras en las pinturas, grabados y esculturas especialmente de la segunda mitad del siglo XV. Dichas fuentes visuales son muestra de su desarrollo y definición. Además, a lo largo del siglo XVI pasaron a Hispanoamérica varias imágenes, por ejemplo la que, en 1513, se proveyó mediante una orden Real girada a la Casa de Contratación para que fray Pedro de Córdoba y un grupo de dominicos destinados a Castilla del Oro (Panamá) llevaran varias esculturas talladas y pintadas por Jorge y Alejo Fernández, una de ellas con la advocación del Rosario.<sup>65</sup>

Existen referencias a la primera imagen de la Virgen del Rosario que llegó a Santafé, es la llamada *Nuestra Señora de la Conquista*, que en 1555 trasladaron desde

---

<sup>64</sup>René Taylor, "La Virgen del Rosario en Granada. *Regina Angelorum*", en *Goya, Revista de Arte*, núm. 40, Madrid, 1961, p.258, "Al terminarse la iglesia le fue adjudicada capilla en el transepto del lado del Evangelio, y posteriormente se mandó hacer un retablo de talla, en cuya hornacina se colocó la imagen titular. Siguió así hasta que entrado el siglo XVIII, cuando se hicieron el retablo y camarín de estilo barroco." El convento dominico fue fundado en 1492 por Fernando e Isabel, en acción de gracias por la reconquista de la ciudad, véase Antonio Gállego y Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Madrid, Fundación Rodríguez Acosta, 1961, p.242-250. Manuel Crespo, OP, *La Virgen de Lepanto*, Granada, 1970, p.7 y 27. Labarga, *op. cit.*, p.234.

<sup>65</sup>Torre Revello, *op. cit.*, p.88 y 89, en 1514 el mismo fraile y al mismo destino llevó otra serie de imágenes de Jesús y la Virgen.



España un grupo de 25 religiosos dominicos, entre los que se menciona al padre Diego Godoy “y varios cofrades más”.<sup>66</sup> Dos años más tarde el padre Godoy fue a colaborar con fray Bartolomé Ojeda a las doctrinas de indios cercanas a Tunja entre las que se cuenta Suta. De ella Flórez de Ocariz refirió:

41. V. del Rosario. Bogotá

La devota Imagen de Nuestra señora del Rosario, que está en el Convento de Religiosos de santo Domingo de santa Fé, es traída de España, de buena estatura, hermosa con Señorío, y de color trigueño: el Niño se hizo en indias, porque el que traía se lo llevó una Virreyna al Perú, con quien obró milagro de sanarle un Hijo: tiene Hermandad de la gente más principal de la República, con nombre en los varones de Veinticuatro, y en las hembras de Cincuenta y cinco, por las cuentas del Rosario, y Cofradía a parte de los que acuden a rezarle todos los días al anochecer, que está entre Mercaderes, y de otros oficios; y un Retrato suyo en lámina pequeña, pintado por Gaspar de Figueroa, colocado en el Altar de Santo Domingo Soriano del mismo Convento: ha hecho milagros.<sup>67</sup>

A estas primeras imágenes de bulto, se integran las de papel, las de pintura, y otras tantas de bulto y pintura hechas en el territorio hispanoamericano.

En seguida muestro una selección de grabados y pinturas en donde se denota una de las vertientes de la iconografía de la Virgen del Rosario, próxima al modo de Narváez, no como ahora se la ve provista de cetro, corona y rosarios de oro sobrepuestos. De acuerdo a lo que expuse atrás, en la plástica del siglo XV el rosario es colocado indistintamente en las manos de ambos, en algunos casos para denotar que es el Hijo quien se lo da a la Madre para que ayude a la humanidad. En el siglo XVI se tendió a colocarlo en manos de la Virgen por su relación directa como abogada de los hombres, posteriormente en el arte barroco nuevamente ambos son los portadores del instrumento de oración en franca invocación para sacar a las ánimas del purgatorio.

Cabe recordar de manera sumaria algunas de las variantes de la Virgen del Rosario: la Virgen de pie sin Niño y con él, con luna bajo los pies y sin ella, con aureola y rayos de sol y la corona sostenida por ángeles, con el tetramorfos, la Virgen entronizada, las relacionadas con su patrocinio como Virgen de Misericordia, y las

<sup>66</sup>Téllez, *op. cit.*, p.6-8, la escultura fue tallada en España “a instancias del Padre Fr. José de Robles”; “Anónimo español s.XVI, Imagen de bulto estofada y con encarnación mate, actualmente la imagen se encuentra en la iglesia conventual de Santo Domingo de Bogotá, es de tamaño natural”.

<sup>67</sup> Flórez, *op. cit.*, p.294, obra impresa en 1674.

vinculadas a santo Domingo. Me apegaré lo más posible a los ejemplos representativos de la Virgen de pie, portadora del Niño y el rosario en manos de ambos, así mismo me detendré en aquellas en las que de manera dominante aparece la alusión a la mujer vestida de sol con la luna a los pies, tal como la concibió Narváez, reflejo de una fusión de la devoción a diversas advocaciones marianas por parte de la Casa de Austria. En el entendido de que esos atributos apocalípticos y señalamientos de pureza forman parte de la iconografía de la Virgen del Rosario con Niño, referidas a la Encarnación del Verbo en una mujer llena de gracia. En la misma línea puntualizada por Stratton, acerca de que la luna creciente que aparece en las representaciones de origen dominico no es símbolo de la concepción sin mácula.<sup>68</sup>

Con la finalidad de remarcar la antigüedad (s.XV) y la pervivencia (s.XVI) del rosario en manos del Niño, y de acuerdo al planteamiento hipotético de que así lo tuvo el lienzo original neogranadino, retomé dos ejemplos pictóricos alemanes. Uno muy temprano, de 1425, se trata de la *Virgen del Guisante*, de Herman Wynrch, pintura de la que se afirma que el Niño sostiene un rosario de cuentas de oro. Lo mismo respecto de otra pintura anónima de 1474, sita en la iglesia de San Andrés (Colonia).<sup>69</sup> Estas obras fueron citadas por Álvarez White, la primera en relación a la iconografía del lienzo de Chiquinquirá. El ejemplo alemán, es la representación más antigua de la advocación que se puede vincular al planteamiento hipotético del lienzo neogranadino, acerca de que el Niño sostenido por la Madre, era el único que portaba el instrumento de oración.



Una modalidad está caracterizada por la presencia de un gran rosario que enmarca en óvalo a la Virgen. Un ejemplo

42. V. del Rosario

<sup>68</sup> Stratton, (1994), p.41. Véase p.46-48, fue después del Concilio de Trento cuando la combinación iconográfica apocalíptica e inmaculista obtuvieron un rango ortodoxo: “esta imagen híbrida de la Virgen tota pulcra con los signos de la mujer apocalíptica se convierte en el modo habitual de representar la doctrina de la Inmaculada Concepción”, ampliamente difundida por los impresos de origen flamenco (Martín de Vos y hermanos Wierix). Yarza, *op. cit.*, p.156 y 160, sobre la postura dominica y la iconografía de la mujer apocalíptica.

<sup>69</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.20-21, la segunda de las pinturas es de la variante de patrocinio. Trens, *op. cit.*, p.283, puntualizó que es un tríptico. Otra configuración es la reproducida en otros grabados alemanes, ca. 1466-1467, véase *Late...*, *op. cit.*, p.361, lam. 118. *Cfr.* lam. 140, Maestro E.S., quizá de Estrasburgo; por el modo de sostener el Rosario parece que la Virgen está haciendo “melindre” al decir de Pacheco.

procede de Augsburgo, ca.1480.<sup>70</sup> Este grabado resulta de enorme interés, pues además de contar ya con el Niño (como en la pintura de Wynrck), la composición está enmarcada por el tetramorfos en alusión expresa a la historia de Cristo en los



Evangelios, así mismo a las referencias concretas de la concepción de Jesús en el seno de una Virgen, expresadas en los Evangelios de Mateo (1, 18-23) y Lucas (1, 26-33). La Virgen María como en los casos citados contiene los atributos que la identifican como la Santa Madre de Dios (porta al Niño), denominación que se ha denominado *Mater Amabilis*.<sup>71</sup> Su cabeza está enmarcada por la aureola de santidad, está flanqueada de esplendorosos rayos que aluden a la mujer vestida de sol, posa sus pies en la luna símbolo de

43. Mujer apocalíptica su pureza, además luce coronada cual Reina del cielo y está suspensa en el cielo. Varios de los atributos mencionados y otros más definieron desde el siglo XII a la imagen denominada Tota Pulchra, precedente de la Inmaculada Concepción; elementos que forman parte de la iconografía de la Virgen apocalíptica.<sup>72</sup>

Otro tipo iconográfico del Rosario presenta sólo la figura de María con el Niño, vestida de sol, con la luna creciente a sus pies, rodeados por un rosario de cuentas para el rezo de cincuenta oraciones del Ave María. Tal es un ejemplo francés de 1490, hecho en Saboya. La composición contiene a su vez un marco



44-45. V. del Rosario

<sup>70</sup> Fifteenth..., *op. cit.*, lam.172, la composición expresa una tradición alemana del rezo de 33 avemarías (número conforme a la edad en que murió Jesucristo).

<sup>71</sup> Ferguson, *op. cit.*, p.133, el autor afirmó que generalmente se le representa de pie, en ocasiones sentada en el trono.

<sup>72</sup> Vargaslugo y Victoria, Catálogo, t.II, Primera Parte, p.54. Martha Fernández, "Inmaculada Concepción" en Juan Correa, Repertorio pictórico, t. IV, Primera Parte, p.63-64. Gil Tovar, "La Virgen...", p.84, de similar opinión, se refirió a la familiaridad iconográfica con la mujer apocalíptica, y afirmó que la luna se integró a la imagen de la Virgen como Inmaculada "a partir de algunos manuscritos y dibujos en el siglo XV, inspirados en textos apocalípticos. Lo mismo puede decirse del nimbo o resplandor que expide: 'Una Virgen brillando como el sol'.

de flores y tallos que aluden a la rosa sin espinas y a la Pasión del Señor, a la Madre sin mancha y al Redentor, en indisoluble tarea en la historia de la salvación.

En otro grabado francés se representa a *La Virgen y el Niño en un rosario*, procedente de París. Ambos sostienen un rosario de cuentas, Ella es coronada por un par de ángeles, viste de sol y está parada sobre la luna creciente; la composición se enmarca por un rosario de cuentas y rosas para el rezo de cincuenta preces del Ave María. Al pie una inscripción en latín que se refiere a la encarnación del Verbo en la Virgen María: [ilegible] *beate Marie virginis utero verbum [...]*. Ideario presente en el lienzo de Chiquinquirá, remarcado por el ave sostenida por el Niño. Los dos grabados atrás referidos guardan un vínculo con la Virgen del Rosario hecha en la Nueva España en 1571 por el grabador de origen francés Juan Ortiz.<sup>73</sup> Aunque referente tardío para el lienzo neogranadino, en el ejemplo novohispano de una imagen del rosario se reprodujo la mandorla de rayos y la luna a los pies.

Entre las pinturas de la Virgen con el Niño en las que está presente el contador de oraciones, y después de la Virgen de Gracia, de Sánchez de Castro (1454-84) en la que aparece de manera significativa el rosario de color coral en manos de ambos, hay una pintura atribuida a Pedro Berruguete, posiblemente de finales del siglo XV y principios del XVI. De la muñeca de la Virgen pende un sartal de cuentas de vidrio, ambos sostienen un libro abierto y sobre de éste el Niño tiene asida un ave o lo que parecen alas.<sup>74</sup> Esta pintura forma parte de la expresión plástica que subrayó la Encarnación del Verbo, a su vez, el rezo del rosario mediante un contador en función de la oportunidad de regeneración del hombre.

---

<sup>73</sup> *Fifteenth...*, *op. cit.*, lam.170 y 173. Cfr. Francisco Díaz de León, *De Juan Ortiz a J. Guadalupe Posada*, México, Academia de Artes, 1973, p.5-6, fue impresa en el taller de Pedro Ocharte. González, "La devoción del Rosario en Nueva España (II)" en *Archivo Dominicano*, XVIII, Salamanca España, 1997, p.62-70, refirió con amplitud que se trata de una copia de una imagen impresa en París (aunque con la alteración de la estrofa adjunta) y el asunto de que fue un grabado condenado por la inquisición.

<sup>74</sup> La imagen se encuentra en el Museo del Prado, Navascués, *op. cit.*, p.117. Representativa de otra vertiente de expresión es la pintura de Alberto Durero, con el tema de la Virgen del Rosario coronada por dos ángeles, de 1506, sita en la Galería Nacional de Praga. El Niño y los ángeles portan coronas de rosas, mientras que la Virgen corona con una de ellas a Maximiliano I; el divino Hijo exhibe su género, *Chefs-D'Ceuvre de l'art*, Hachette, t. VI, 1963, p.1117.



46. N. S. de la Huerta 47. V. con Niño. G. David

Otro ejemplo andaluz, es la imagen de bulto de la *Virgen del Rosario*, anónimo de finales del siglo XV o de los primeros años del siglo XVI, en la iglesia de Nuestra Señora de la Huerta en Puebla de los Infantes. Aunque el rosario parece moderno, es posible haya sustituido a otro u otros más antiguos. Una tabla de la Virgen con el Niño, del francés Juan de Borgoña (activo en España, 1494-1533), es

uno de los casos en que el rosario es sostenido por Jesús.<sup>75</sup>

La presencia del rosario en la plástica sobre la Virgen y el Niño hizo su aparición también en Flandes. Gerard David en una de sus obras de fuerte expresión renaciente, pintó tres elementos simbólicos: desde luego el contador de color rojo quizá de 50 preces del avemaría, un jarrón con flores y un libro abierto, el Niño ostenta un lienzo blanco a manera de sudario. La encarnación-redención esta tan presente como en el siguiente ejemplo de Joos van Cleve (1485-1540/41).<sup>76</sup>

Ésta es una pintura en la que el Niño sostiene un contador de cuentas de coral para cincuenta preces del avemaría y que, decorosamente oculta y revela su sexo. Entre las obras de devoción, de la colección de Felipe II, se citó una de pequeño formato de Gerard David,<sup>77</sup> entre las numerosas de origen flamenco.



48. V. con Niño. Joos van Cleve

<sup>75</sup> Iturgaiz, "Museografía", p.68.

<sup>76</sup> *Historia del Arte, op. cit.*, t.5, p.220. *Chefs...*, *op. cit.*, p.1154.

<sup>77</sup> Rosemarie Mulcahy, "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p.162, la pintura es del Museo del Prado. Herencia de su bisabuela fue también un políptico de Michel Sittow y Juan de Flandes.



49. V. del Rosario. Palmart

A Luis de Vargas se debió una pintura mural con el tema de la Virgen del Rosario, pintada al fresco en un pilar de la iglesia de San Pablo.<sup>78</sup> La información proviene de Pacheco, quien al referirse a la técnica de la pintura al fresco citó a Vargas como el iniciador de esa fórmula pictórica en Sevilla. Textualmente dijo: “y la primera demostración hizo el año de 1555: es una imagen del Rosario, en óvalo grande, que está en un pilar del convento de S. Pablo que, por renovarla, la echaron a perder.”<sup>79</sup> La composición general en óvalo remite tanto a las obras de Doménech y Palmart, como a los grabados alemanes y

franceses citados. Vargas, de haber seguido esos modelos, bien pudo reproducir la luna a los pies como parte de la iconografía de su Virgen del Rosario. Si aun existiera esa pintura andaluza, podría haber dado luz a mi búsqueda y enlace con la recreación de Narváez, pues quizá constituiría la aceptación de un modelo grabado, pasado por el rasero devocional y artístico de Sevilla.

La trascendencia de la devoción a todos los niveles se reflejó en la empresa de conquista y colonización hispanoamericanas, ya que fue invocada protectora, incluso con el mote específico de “la conquistadora” desde que inició la evangelización a cargo de los Dominicos en Santafé. Posteriormente la devoción fue consolidada en Chiquinquirá y en Tunja, mediante la organización de sus respectivas cofradías. Aunque la imagen de Chiquinquirá fue pintada en 1562, después entre 1586 y 1589, en plena época contrarreformista fue encumbrada como una imagen milagrosa del rosario. En ese periodo se gestó su significación como una imagen de poder en tierra neogranadina, a la que se le identificó con el patronímico del lugar donde manifestó sus prodigios, sin dejar de puntualizar su vínculo con una de las advocaciones marianas más prestigiadas de ese momento. Del siglo XVII proceden las referencias documentales más tempranas acerca de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de

<sup>78</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.64. Mayer, *op. cit.*, p.219.

<sup>79</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p.466.



Chiquinquirá, posterior a las cofradías genéricas del rosario instituidas en las iglesias conventuales dominicas.

Sin duda, otro momento clave acerca de la consolidación de la Virgen del Rosario, su tipología y sus variantes, tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVI. Expresión triunfal del control contrarreformista, como bien señaló Iturgaiz, en un proceso evolutivo caracterizado por una lucha contra la herejía en el siglo XIII y contra el protestantismo tres siglos después.<sup>80</sup> Efectivamente, la acción piadosa y efectividad de los rezos entre otras formas de piedad popular fueron respaldados por la Iglesia, la protagonista y el eje motor fue la Virgen María en su advocación del Rosario, exaltada en relación a una significativa derrota sobre los turcos, por ello entró a la liturgia como “La Virgen de las Victorias, con ocasión de la batalla de Lepanto, en 1571, cuando San Pío V [OP] atribuye la victoria sobre el Imperio de la Luna, a las rogativas hechas a la Virgen.”<sup>81</sup>

En esa línea culminante de reconocimiento hay que situar la construcción narrativa respecto de la Virgen de Chiquinquirá (1586). La configuración hecha por Narváez en Tunja en 1562 está ligada al respaldo devocional que hubo especialmente entre los Dominicos en la época de los Reyes católicos y por la dinastía de los Habsburgo, anterior a la conclusión del Concilio de Trento. Ante esta realidad y a la procedencia de los modelos que siguió Narváez hay que distinguir una iconografía de la Virgen del Rosario estrechamente vinculada a otras representaciones marianas preferidas por esa casa gobernante. Tal es el caso de la Virgen con el Niño, vestida de sol con la luna a los pies, como las que ostentan las armaduras de Carlos V. La vertiente de este análisis ha sido expuesta recientemente por Estrada de Gerlero en un coloquio sobre emblemática.

Uno de los petos del monarca es expresión determinante de la significación del

---

<sup>80</sup> Iturgaiz, “Museografía...”, p.53.

<sup>81</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.21. Crespo, *op. cit.*, p.33, el Papa Pío V estableció la fiesta del rosario el 7 de octubre. De la Peña, p.146, para conmemorar la victoria, la confraternidad del Rosario llevó a cabo una procesión con el rezo del rosario, el primer domingo de octubre de 1571 atravesó la ciudad de Roma; agregó el dato de que posteriormente la Orden de Predicadores solicitó al pontífice Gregorio XIII que se instituyera esta fiesta en todas las iglesias donde hubiera un altar dedicado a esta “poderosa y triunfal devoción”. González, “La devoción...”, p.270.

ideal de caballería y el amparo de la Virgen, ambos herencia de su abuelo Maximiliano I (como lo corrobora su presencia ante la Virgen del Rosario de Durero). De acuerdo a lo expuesto por Soler del Campo: “Desde 1531, Carlos V ordenó que en todas sus armaduras figurara la Virgen María con el



50. Armadura de Carlos V 51. V. del Rosario. Durero

Niño en el peto y santa Bárbara en el espaldar, siguiendo la devoción familiar.”<sup>82</sup> Tomo en cuenta una vez más la devoción particular que los abuelos maternos del monarca tuvieron a la Virgen del Rosario y a la Virgen “puesta en el sol y los pies en la luna”. La línea paterna del emperador le llevó a ser integrante de la orden del Toisón y fue el quinto soberano de esa hermandad real, la que “se situaba bajo la advocación de la Virgen María y de san Andrés Apóstol, patrón de la casa de Borgoña.”<sup>83</sup>

## 5 La iconografía del ave y la luna en las representaciones de la Madre del Redentor.

He dejado para el final la relación estrecha del significado del ave y la luna, referentes de la Encarnación del Verbo en la Virgen María. Aunque no en todos los ejemplos se encuentran juntos, hay otros atributos y referencias que redondean el mensaje, tal es el caso de la presencia de azucenas o textos alusivos a la pureza y la encarnación. Así, una representación relacionada con la iconografía del lienzo Chiquinquirá es la imagen denominada Virgen del pajarito, remito al amplio análisis del capítulo II, inciso 3, en esta sección sólo citaré los ejemplos más asociados a la obra de Narváez, en cuanto a forma y sentido simbólico.

<sup>82</sup> Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, en *Carlos V. Las armas y las letras*, Universidad de Granada y Fundación ICO, 2000, p.119.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.114.

Dos son los puntos de partida para vincular la pintura que Narváez elaboró en Tunja con modelos europeos específicos en donde se localiza el ave en similar disposición. La vía más plausible es la iconografía de Nuestra Señora de la Antigua, cuyas copias fueron junto con las de la Virgen del Rosario, de las primeras en llegar a tierras americanas, algunas de ellas se pintaron casi contemporáneamente a los prodigios ocurridos en el lienzo de Chiquinquirá. Otra más, es la presencia del ave y la rosa en las representaciones marianas producidas en Europa entre los siglos XIII y XVI y que recibieron diversas denominaciones. Pero sin duda, para la configuración del original neogranadino el modelo ajustado al contenido tuvo que ser uno de aquellos que muestran al ave con una patita atada por un cordel sostenido por el Salvador.

### **5.1 El ave**

Respecto del tipo de pájaro y de acuerdo a una referencia documental de 1610 sobre la pintura de Narváez, se afirmó que el Niño sostenía un jilguero. Se expuso así la misión del Verbo encarnado por la salvación de las almas, contenido relevante puesto que la pintura citada se destinó al servicio de la catequesis. En este aspecto retomó una tradición simbólica medieval. Aunque esta significación parece perderse, ya que en las numerosas copias de la advocación citada e incluso en las de Nuestra Señora de la Antigua hay una gran libertad y alarde de habilidad plástica en la representación de distintas especies y colores, a la que se suma el modo de cómo el ave es sostenida por el Niño.

Sin embargo, en la descripción muy completa de Tobar y Buendía afirmó que el Niño sostiene con su mano derecha “un hilo que pende del pie [sic] de un pajarito de colores”. El sentido es distinto al que si fuera sólo un jilguero o algún otro tipo de ave que identifica a Jesucristo encarnado y su Pasión. Conforme a la revisión hecha de la polisemia del ave y de acuerdo a otra interpretación planteada por Trens, Vargaslugo y Victoria, el pajarito represente al alma del pecador que está cautiva en mano del Niño mediante un cordel que sujeta una de sus patas, signo de su poder sobre la liberación del alma.

En similar sentido Galilea Antón señaló que el ave es símbolo del alma redimida, en tanto Giacomo Rovera estableció una relación entre el pajarito y el cordel, al respecto dijo: el Niño “tiene en la mano la cuerdecilla que sujeta al jilguero, signo iconográfico del alma que vuela hasta que el hilo de la vida lo retiene al suelo. Su vuelo lleva hacia la cruz.”<sup>84</sup> ¿Es por ello que aparece cautiva en manos de la divinidad, hasta que la Virgen María intercede por el ánima? Quizás sea la explicación de la idea plasmada en el lienzo neogranadino, en estrecha conexión con la devoción y rezo del rosario como medio seguro para solicitar a la Virgen María su intercesión.



52-53. V. con el Niño

Un ejemplo catalán parece indicarlo de tal modo. Se trata de la interesante y no menos bella Virgen sedente con el Niño, acompañada de ángeles músicos (1380-1390), atribuida a Pere Serra.<sup>85</sup> El ave es fuertemente asida por el menor, al grado de que muestra el pico abierto; un largo cordel está atado a una de sus patas, detenido por el Salvador, en tanto la corredentora lo suelta. Esta idea sobre la Virgen María y su desempeño en calidad de abogada, prevaleció en la iconografía del lienzo neogranadino de Chiquinquirá, aunque se fue perdiendo en la reproducción de sus copias. Su configuración es distinta del pajarito portado en la iconografía de Nuestra Señora de la Antigua.

De los cinco significados del ave analizados en el segundo capítulo, dos de ellos tienen su nexa con la iconografía de la Virgen de Chiquinquirá: el jilguero y el ruiseñor atributos de la humanidad y por consiguiente de la Pasión del Hijo de Dios; y, el ave atada con un cordel interpretada como el alma pecadora y después redimida.<sup>86</sup>

La representación del pajarito en manos del Niño parece presentarse como un entretenimiento en algunos ejemplos artísticos de mediados del siglo XV y durante el

<sup>84</sup>Galilea Antón, en *La pintura gótica hispanoflamenca*, *op. cit.*, ficha de catálogo núm. 21, p.232. Giacomo Rovera, en *La pintura gótica...*, *op. cit.*, ficha de catálogo núm. 12, p.189.

<sup>85</sup> Carbonell y Sureda, *op. cit.*, p. 233-236, sita en el convento de Santa Clara de Tortosa (Baix Ebre).

<sup>86</sup> Las otras significaciones expuestas en el capítulo II, inciso 3, son: en calidad de paloma indicativa de la Encarnación del Verbo; el pajarito como un aparente juego de Niños, y, el ave como símbolo del poder taumatúrgico de Jesús.

siglo XVI, por como el Niño manipula el cordel y ve al ave. Narváez retomó el modelo con cierta cautela y más allá de los ejemplos europeos, lo plasmó en el lienzo neogranadino en donde no es casual que una patita del jilguero esté sujeta mediante un hilo y al mismo tiempo aprisionado por la mano del Redentor a la altura del pecho de su Madre. No se trata de un elemento de distracción del Niño, sino de señalar la Encarnación del Verbo, al mismo tiempo que el alma está aprisionada por Jesús la amorosa corredentora y los abogados de las almas están ahí para ayudar al hombre a emprender el camino de salvación. No dudo que en este ejemplo de la segunda mitad del siglo XVI en tierra hispanoamericana se hayan puesto de relieve los contenidos simbólicos que le fueron adjudicados desde el medievo. Independientes de su configuración formal -puesto a la moda por los flamencos, valencianos, florentinos y en algunos reinos españoles- lo que se advierte es una tensión ideológica y formal entre el gótico y el renacimiento, por lo demás nutrimento del arte aún de ese periodo aparentemente tardío y que repercutió en una de las primeras obras de devoción hechas en Hispanoamérica en el siglo XVI.

Cabe reiterar que la variante del uso del cordel obviamente dista de la representación de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, de sus copias y de algunos ejemplos de mediados del siglo XV, y procede más bien de una línea florentina y valenciana acogida en otros territorios españoles.

De la escuela florentina de pintura, acudo nuevamente a dos de las obras de los hermanos Nardo y Jacopo Di Cione, la primera de 1356 y la segunda más tardía.<sup>87</sup> Ambas son representativas de un modo de sostener el ave, en estrecho simbolismo con la doble naturaleza de Jesucristo. La composición de la pintura de Nardo es de la tipología analizada respecto del modelo seguido en el lienzo de Chiquinquirá (la Virgen entronizada con Hijo y yuxtaposición de santos); el Niño desnudo, de pie, observa con atención el ave que sostiene, en tanto la Madre mira de frente y con su larga mano indica su maternidad. En la configuración de Chiquinquirá el ave ocupa la mano

---

<sup>87</sup>Serrano, *op. cit.*, p.86 y 120, New York Historical Society e Iglesia de los Apóstoles (Florencia), respectivamente.

derecha del Niño, y otra alusión que insiste en la doble naturaleza está marcada por la presencia de san Antonio y el gesto de la mano del Niño que carga este santo.

En la pintura *La Reina del cielo o la Virgen con el Niño*, de Giorgio Schiavone, del tercer cuarto del siglo XV, también plasmó la creencia de la encarnación del redentor en una Virgen: Ella con una rosa pequeña o un capullo, Jesús es el fruto de María. Él con el ave atada a un cordel, ésta pica su mano en sentido premonitorio de su pasión, que es acentuado por la manera de cómo pende el lienzo de pureza sobre sus hombros del Niño, a manera de sudario sobre la cruz. Se representó así su sacrificio y triunfo debido a su condición de doble naturaleza en la



54. La reina del cielo. Schiavone

unidad, él es la cruz, el árbol de la Redención. Del cuello del Niño cuelga una sarta de cuentas negras y rojas (de cinco en cinco)<sup>88</sup> indicativo de la devoción al rosario, del instrumento de oración.



55. V. de Monserrat. Bermejo

La variante de la actitud juguetona del Niño con el ave contrasta con el otro polo de su humanidad exhibida mediante su desnudez y el gesto de la Virgen al tocar su pie. Llegó más lejos con Bermejo en su famosa *Virgen de Monserrat* (hacia 1484), al respecto F. B. Doménech interpretó: “El Niño Jesús juega en sus brazos con un pajarillo en vuelo atado a un cordel, objeto de su atención, al que mira distraído volviendo el rostro, lo que le infunde un sentido muy vivaz acorde con su travesura.”<sup>89</sup> Otro elemento iconográfico nodal sobre el contenido de la pintura es el citado por Giacomo Rovera, se

<sup>88</sup>Chastel, *op. cit.*, p.193. A la Dra. Sigaut debo la observación de la colocación del paño blanco, en estrecha relación con el simbolismo del ave.

<sup>89</sup>Doménech, *op. cit.*, p.36. Elisa Bermejo, “Bartolomé Bermejo. Pintor viajero”, *La pintura gótica...*, *op. cit.*, p. 101, quien señaló que el tríptico se realizó entre 1484-85.

trata del libro de plegarias que abierto es sostenido por el comitente de la obra, el mercader Francesco de la Chiesa, mediante esa alusión saluda a la Reina del cielo, a la intercesora de los pecadores ante Dios: “*Salve Regina, Mater Misericordiae*”.<sup>90</sup>

La Virgen del pajarito (1546) de Luis de Morales,<sup>91</sup> reprodujo el modo catalán, florentino y valenciano, revisado también en el segundo capítulo. El ave es atada por un largo cordel también a su vez sostenido por la Madre en actitud misericordiosa. En la *Virgen con el Niño* del holandés Sturmio (segundo tercio del siglo XVI) el Niño sostiene un ave, están presentes el sol y la luna y una vara de azucenas como otros de los símbolos de la pureza de la Madre del redentor. No deja de llamar la atención el fondo dorado como signo de persistencia del gusto de la sociedad demandante de las imágenes de devoción. Este ejemplo, como uno de los lenguajes visuales más próximos al contexto plástico en el que Narváez creó la obra neogranadina.

Se puede advertir en esta revisión plástica y en los modos de colocar el ave, así como en su propia polisemia que no son representativos de una sola época o moda específica, lo que complica llegar a establecer un vínculo más cercano con el modelo que pudo tener presente Narváez en Tunja.

Aunque en ninguno de los ejemplos europeos citados el ave haya sido representada como después la concibió Narváez, a la luz de los diversos tipos de aves y su significado, y por toda la literatura teológica aquí expuesta considero válido el argumento que en el lienzo neogranadino hubo una preocupación por señalar la Encarnación del Verbo, en quien reside la salvación, ya que se trata de un jilguero con la patita atada por un cordel sostenido por el Niño y porque el ave está situada a la altura del pecho de la Madre. A su vez la Virgen María es distinguida cual Madre espiritual e intercesora de los hombres. San Ildefonso de Toledo expresó contundentemente: “por aquesta Virgen es llena la tierra toda de la gloria de Dios; e conocieron todos desde el pequeño hasta el grande a Dios vivo, e vieron en Él su salvador”.<sup>92</sup> Así, el ave simboliza al alma cautiva en mano de quien tiene el poder de

---

<sup>90</sup>Rovera, *op. cit.*, p.187.

<sup>91</sup>Juan Antonio Gaya Nuño, *Luis de Morales*, Madrid, CSIC, 1961, p.41. Triadó, *op. cit.*, p.189 y 190, comentó que posiblemente se apoyó en fuentes grabadas de Durero.

<sup>92</sup>Madoz, *op. cit.*, p. 120.



salvar las almas, relacionada al instrumento de oración e intercesión, pues mediante el rezo del rosario como salutación angélica y narración de los misterios de la vida de Jesucristo se prepara el camino de salvación.

Muestra de la persistencia de ese atributo del Salvador y de su significado es una pintura ca.1600, del convento de Jesús María, de Sevilla.<sup>93</sup> La trinidad preside la imagen de la Tota Pulchra, vestida de sol, con los colores de la Inmaculada Concepción; el Niño porta el jilguero con una patita atada.



56. Tota pulchra

## 5.2 La luna



57. Mujer apocalíptica

La luna formó parte de la representación de la Virgen Apocalíptica o preexistente, ésta aparece en los llamados *Beatus* o manuscritos de los siglos X y XI. Configuración como la más antigua en el arte mariano español.<sup>94</sup> A su vez es un atributo reiterado en pinturas y grabados del siglo XV, como símbolo de pureza y de la concepción sin mancha, *Pulchra ut luna* -hermosa como la luna.<sup>95</sup> Para redondear esta afirmación de la presencia de la luna en relación a la Virgen, Stratton señaló que “la doctrina de la Encarnación es la base de la creencia en la Inmaculada Concepción”.<sup>96</sup> Ella es libre de pecado, por ser digna de dar a luz a Cristo. Su cuerpo es el santuario donde el Verbo se hizo carne.

De la literatura mariana la obra de san Ildefonso de Toledo es fundamental para entender algunos de los ejemplos plásticos españoles que retomaron o que fusionaron ambos conceptos: la apartada, la Rosa de Jericó, la pureza de la Madre de Dios

<sup>93</sup> Valdivieso y Morales, *op. cit.*, p.171, 178, lam.190, Sala de Losa del convento de religiosas franciscanas, fundado en 1502. Martínez Alcalde, *op. cit.*, p.275, la pintura se localiza en clausura.

<sup>94</sup> Trens, *op. cit.*, p.55.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.150 y 151, en la iconografía de la Tota Pulchra se alude a la virginal pureza de María.

<sup>96</sup> Stratton, (1994), p.16, 15 y 17.

exaltada por la expresión -completamente hermosa- como un compendio de la elegida. Ya se ha planteado que desde el siglo XII se generó la imagen denominada *Tota Pulchra* que es precedente de la Inmaculada Concepción, atributos que también forman parte de la iconografía de la Virgen apocalíptica.<sup>97</sup>

De acuerdo a la revisión antecedente, la presencia de la luna en cuarto creciente y en menguante tuvo lugar en grabados alemanes y franceses relativos a la Virgen en la gloria y a la Virgen con el rosario, asociados a la representación de la mujer vestida de sol. Posteriormente pasó a ser un atributo esencial, pero no único y no siempre presente en la iconografía de la Inmaculada Concepción.

Por otra parte hay que tener en cuenta que la exaltación de la preservada por Dios del pecado original, constituyó una iconografía novedosa sobre esa creencia, así como una nueva devoción. Pues llevó a “representar a la Virgen como una criatura de rango excepcional, creada sin mácula (*sine mácula*), es decir, sin contacto carnal, directa y únicamente por el mismo Dios”.<sup>98</sup>

## **6 Análisis iconográfico de san Antonio y san Andrés en relación al Redentor y a la Madre de Dios.**

### **6.1 San Antonio de Padua: predicador del Salvador.**

San Antonio representa un modelo de santidad y consagración de vida a Dios, fue reconocido por predicación notable del Evangelio y poseedor de dones taumatúrgicos. Considerado por algunos de sus biógrafos como el más popular de los santos franciscanos, después del fundador. En la *Leyenda de oro* se puso de relieve su fama de gran predicador en Francia e Italia, en esta materia fue reconocido por el de Asís, quien, de acuerdo a la tradición, afirmó: “Con esta ocasión mandó el glorioso padre san Francisco a san Antonio que ejercitase el oficio de predicador, y no ocultase más la

---

<sup>97</sup>Vargaslugo y Victoria, *loc. cit.* Stoichita, *op. cit.*, p.103: “La fórmula definitiva de la Inmaculada, que va a dominar a lo largo del siglo XVII, será la resultante de la conjunción del motivo *Tota pulchra* con el de la ‘mujer vestida del sol’ *mulier amicta sole*).

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.97. Vargas, *El arte...*, *loc. cit.* Sobre este punto ver el capítulo IV, inciso 1.4.

gracia que el Señor le había dado para bien de muchos; y también le mandó que leyese a los frailes la sagrada teología<sup>99</sup> en Montpellier, Bolonia y Padua.<sup>100</sup>

Fue un predicador extranjero, que como el apóstol Andrés, misionó fuera de su tierra natal. Una vez que ingresó con los franciscanos fue enviado a evangelizar entre los moros del norte de África, pero por verse gravemente enfermo el destino lo llevó de vuelta a Europa, no a España sino a Sicilia, ahí se enteró de la celebración del Capítulo General de la Orden, celebrado en Asís (donde conoció a san Francisco). Los dos últimos años de vida estuvo en Padua donde murió muy joven, en el año 1231.<sup>101</sup> Arnaldich afirmó que tuvo una devoción particular a la Virgen, a la que tuvo por guía en su vida y en su muerte, y a quien, entre otros escritos, se deben unos *Sermones en honor y alabanza de la santísima Virgen María*, para que sirvieran de guía a los predicadores. Antes de morir cantó a la Virgen y vio a Dios. Su castidad, santidad y su taumaturgia fueron valoradas y antes de cumplir un año de muerto, el pontífice Gregorio IX lo canonizó.<sup>102</sup>

La difusión de su culto en los siglos XIII y a finales del XV fue de repercusión local; en el siglo XVI pasó a ser el santo de los portugueses y después reconocido en un rango universal.<sup>103</sup> Su difusión a Hispanoamérica tiene estrecha relación con la Orden de San Francisco, pero no fue la única vía, pues es claro que como imagen de devoción tuvo una recepción en Andalucía en donde fue integrado a la plástica de la segunda mitad del siglo XV y, de ahí al lienzo milagroso de Chiquinquirá (1562). Cabe precisar que el franciscano está registrado como uno de los santos tutelares de Andalucía, en donde la Virgen en su advocación del Rosario fue constituida en la

---

<sup>99</sup>Eduardo María Vilarrasa, *La leyenda de oro*, para cada día del año de todos los santos que venera la iglesia, Barcelona, L. González y Compañía Editores, 1897, t.II, p.424.

<sup>100</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.124, nació en Lisboa en 1195, por ello algunos biógrafos afirmaron que más bien debía apellidarse de Lisboa, predicó en el sur y centro de Francia (Arles, Montpellier, Puy, Limoges y Bourges).

<sup>101</sup>Vilarrasa, *op. cit.*, t.II, p.423-429, murió de 36 años el 13 de junio de 1231; Butler, *op. cit.*, t.2, p.533-537. Álvarez, *op. cit.*, p.21. Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.170-172.

<sup>102</sup>Luis Arnaldich, "San Antonio de Padua", en *Año Cristiano*, t.II, Madrid, BAC, 1959, Núm.184, p.634-642. *Gran Enciclopedia Rialp*, Editorial Rialp, 1991, Página Web.

<sup>103</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.125; Butler, *op. cit.*, t.II, p.533-537.

patrona mayor, a raíz de la batalla de Lepanto.<sup>104</sup> La devoción y culto a san Antonio por lo general se sitúa en el siglo XVII, a juzgar por la exitosa reproducción plástica de la visión que tuvo del Niño Jesús, tema altamente favorecido por el arte de la Contrarreforma.

La diseminación de la leyenda en torno a sus acciones “se formó y difundió en el siglo XV, mediante los sermones de san Bernardino de Siena”.<sup>105</sup> Un pasaje singular de su vida lo constituye la predicación a los peces que se ha reconocido como un símil de la predicación de san Francisco a los pájaros, como una muestra de que hasta la naturaleza escuchaba y se doblegaba ante los portadores de la divinidad.

La versión directa de la *Leyenda de Oro* ilustró de manera coloquial la narración del suceso ocurrido en la ciudad de Armino donde predicó a los herejes, quienes no le quisieron escuchar, entonces él se fue al mar y llamó a los peces para que lo oyeran, y les dijo: “Oídmelos vosotros, pues estos herejes no me quieren oír. Fue cosa maravillosa que a estas palabras vino una muchedumbre [sic] innumerable de peces grandes, medianos y pequeños puestos por su orden, y levantadas del agua sus cabezas con grande atención y sosiego le comenzaron a oír”, a cambio de su atención les dio la bendición y los peces regresaron al mar -el pueblo quedó atónito ante tal espectáculo “y los mismos herejes tan corridos y rendidos que se echaron a sus pies, suplicándole que les preciase y enseñase la verdad; y muchos de ellos, dejando las tinieblas de sus errores, fueron alumbrados con la luz del cielo.”<sup>106</sup> Para subrayar esa habilidad, los biógrafos más antiguos le nombraron “incansable martillo de los herejes.”<sup>107</sup>

La presencia de san Antonio en la pintura de Chiquinquirá representa un modelo de predicación de corte apostólico y de impacto popular. La atractiva leyenda de los

---

<sup>104</sup> Demetrio Brisset Martín, “Patronos, fiestas y calendario festivo: una aproximación comparativa”, en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.III, Barcelona, Anthropos, 1989, p.52 y 53.

<sup>105</sup> Réau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.124.

<sup>106</sup> Vilarrasa, *op. cit.*, t. II, p.425. Réau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.124. “Un día, en Rímíni, sobre la costa del Adriático, san Antonio predicaba sin éxito ante una asamblea de heréticos. Como su audiencia hacía oídos sordos, se dirigió a la playa y comenzó a predicar a los peces. Apenas hubo comenzado, cuando innumerables peces de todos los tamaños llegaron aprisa, apretujándose unos contra otros y disponiéndose según sus tamaños, de manera que sus cabezas salían del agua. El santo les habló de la bondad del Creador hacia ellos; luego los despidió, como en la misa (Ite, missa est) dándoles su bendición.”

<sup>107</sup> Arnaldich, *loc. cit.*

peces resalta la elocuencia de este santo, de gran utilidad para atraer y encaminar la conversión de los gentiles, al respecto se precisó que su prédica tenía una “fuerza y eficacia divina [...] era tanta la gente que acudía a oírle, que no cabían ya en los templos e iglesias, y se salían a los campos y se levantaban a media noche para tomar lugar y oírle, como a un apóstol.”<sup>108</sup> La comparación con los discípulos de Cristo refrenda la misión de tipo apostólico de las Órdenes regulares surgidas en el siglo XIII y que reformadas en su espíritu primitivo pasaron a predicar el Evangelio a América, al mismo tiempo cobró valor la aceptación y expansión del culto al santo franciscano en el siglo XVI.

¿Cuál es la relación del santo franciscano con la Madre de Dios? En este terreno hay dos momentos significativos en la vida corta del santo. En uno, el demonio le quiso ahogar y a punto estuvo de morir: “invocando a nuestra Señora, la Virgen María, su especial abogada, y diciendo como pudo aquel himno que comienza O gloriosa Domina, el demonio huyó.”<sup>109</sup> Aquí se cita una de las gracias y virtudes, la intercesión de la Madre de Dios hacia sus Hijos ante el acecho del mal, el valor de acogerse bajo la protección de María y obtener beneficios. Esta connotación pasó de España a sentar sus reales en Hispanoamérica en el siglo XVI entre los indígenas. En el proceso de conversión se invocó a la Virgen María en sus diversas advocaciones como abogada, Madre de los hombres y reina del cielo, ejemplo de ello es Nuestra Señora de Chiquinquirá. En los catecismos y en la literatura mariana se encuentra el respaldo escrito.

Por otra parte la relación entre el Niño, la Virgen y el de Padua se acentuó mediante tres tipos de representaciones visuales derivadas de las leyendas en torno a la vida de san Antonio. Una que procede de la aparición del Niño en la habitación del santo, que en el arte se resaltó mediante la colocación de Jesús de pie o sentado sobre un libro, y que como bien señaló Reau, el libro con el Niño es el atributo más característico y popular implantado en el siglo XVI.<sup>110</sup> Otra configuración que pasó a ser

---

<sup>108</sup>Vilarrasa, *op. cit.*, t.II, p.425.

<sup>109</sup>*Ibid.*, t.II, p.426, el autor subrayó que el demonio inquietaba su predicación.

<sup>110</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.127, otra variante iconográfica de la misma época, es la representación de una bandeja, sobre de ésta un libro y sobre de éste el Niño Jesús desnudo portando una cruz.

uno de los pasajes preferidos en el arte de la contrarreforma, es la visión de san Antonio ocurrida en un viaje a Francia, cuando la Virgen le entregó al Niño con la finalidad de estimularlo a consagrar su vida al Hijo de Dios.<sup>111</sup>

La tercera que me interesa para vincularla al tema central del lienzo con los misterios de la Encarnación-Redención, rememora una visión de un sermón de Antonio sobre la Encarnación del Verbo. Una de las leyendas refirió que el franciscano “estaba predicando sobre el misterio de la Encarnación cuando el Niño Jesús descendió y se instaló en su libro”.<sup>112</sup> En esta variante muy particular, el libro se presenta abierto como en dos ejemplos tempranos. Uno de ellos, el del Maestro de los Luna, es un óleo castellano pintado entre 1480 y 1490, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Bilbao.<sup>113</sup> En esta pintura, el de Padua sostiene un libro abierto y sobre de él el Niño desnudo enmarcado por un albo resplandor –están señaladas su humanidad y divinidad- por si no fuera explícito, el Niño acusa su doble naturaleza al posar su mano derecha sobre dos de los dedos del santo.



El tema evidencia de modo contundente la significación del franciscano en tan importante lugar en el lienzo de Chiquinquirá, pues constituye una muestra de su predicación sobre el Salvador, vigente al final del siglo XV.

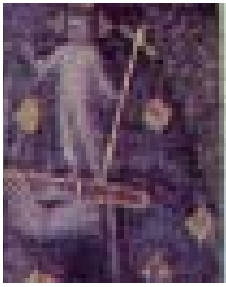
El otro ejemplo es del flamenco Gerard David (finales del XV y principios del XVI), en éste, el libro está abierto y el Niño sentado sobre de él. Stoichita expuso que la variante del libro abierto fue más elaborada en el arte contrarreformista. La temática aludida guarda un estrecho vínculo con una de las líneas de interpretación ya expuestas sobre el lienzo neogranadino. En éste, san Antonio de Padua sostiene al Niño parado sobre un libro cerrado -al igual que en la pintura andaluza de la enfermería del convento de Santa Inés en Sevilla-, acaso en ambos el modelo sea el mismo,

58. Los Luna

<sup>111</sup> *Ibid.*, t.2, v.3, p.130, y p.131, “El Niño aparece ya en los brazos de la Virgen, ya en los brazos del santo”.

<sup>112</sup> Stoichita, *op. cit.*, p.118 y 119. La presencia del libro también se ha explicado como su acreditación al Doctorado de la Iglesia, Morera, *op. cit.*, p.158.

<sup>113</sup> *La pintura gótica...*, *op. cit.*, Ana Galilea Antón, ficha de catálogo núm. 51, p.374.



59. Santa Inés. Sevilla

proveniente de alguna estampa que estableció ese prototipo en el siglo XVI. Sin embargo, en una de las primeras copias de Nuestra Señora de Chiquinquirá, la de estilo manierista, la iconografía fue modificada a favor de la visión donde la Virgen le entrega el Niño a san Antonio, lo que revela la rapidez con que las novedades españolas o europeas no tardaban en llegar a Hispanoamérica, pues ya se reprodujo una temática contrarreformista. Cabe aclarar

que esta fórmula libre no se volvió a repetir, las copias derivadas del original de Chiquinquirá se sujetaron al mismo, es decir, san Antonio es representado con el Niño Jesús parado sobre un libro cerrado.

En la semblanza biográfica de san Antonio, se han señalado sus milagros concedidos en vida y después de su muerte. En la *Leyenda de Oro*, se registró: “obraba nuestro Señor grandes milagros cuando san Antonio predicaba, y puesto caso que los mayores eran las mudanzas de las vidas y las conversiones de las almas [...] No solamente en los sermones era admirable este santo, pero también en algunas confesiones que oía.”<sup>114</sup> Los favores más conocidos integraron todo un corpus de lecciones que trascendieron a nivel popular y repercutieron exitosamente en las reproducciones plásticas, tal como, la defensa de la fe que remite al caso de la mula arrodillada ante la hostia que llevó a que un judío abjurara de su error, pues no creía en la presencia real de Cristo en la Eucaristía;<sup>115</sup> abogar por causas justas, provino del caso del recién nacido que señaló a su padre (para acallar la acusación de adulterio); muestra de arrepentimiento, procedente del milagro de la pierna cortada que se reintegró.

La iconografía sobre este santo tuvo su definición entre la segunda mitad del siglo XV y el siglo XVI: vistió el hábito franciscano ceñido a la cintura por un cíngulo y sus atributos ya señalados se suman a otros “casi todos copiados, igual que sus

<sup>114</sup> Vilarrasa, *op. cit.*, t.II, p.425, 428 y 429, el santo era invocado como abogado de las cosas perdidas.

<sup>115</sup> Réau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.124, afirmó que “los milagros que se le atribuyen al santo no son nada originales”. Vilarrasa, *op. cit.*, t.II, p.424, la mula llevaba sin comer tres días, su dueño quien era un hereje le ofrecía cebada, pero el animal se dirigió a la hostia consagrada que le Antonio le presentó, después - acabada la misa- se arrodilló ante ella: “adorándole y reverenciándole como a su Creador y Señor.”



milagros, de otros santos”.<sup>116</sup> Tal es el caso de la rama de lirio que señala su pureza y castidad, atributo tomado de su “panegirista Bernardino de Siena.”<sup>117</sup> En el lienzo neogranadino las azucenas no formaron parte de la iconografía de san Antonio, en su lugar se recurrió a otro emblema que tiene la misma significación, la hoja de palma que porta en su mano derecha.

La palma como atributo de san Antonio señala dos virtudes con las que se enaltece a otros santos representados en la pintura gótica y renacentista española (segunda mitad del siglo XV y siglo XVI, respectivamente), esto es la virginidad y la castidad. De modo que en la cronología mencionada la palma no es sólo atributo de martirio y triunfo. Citaré tres ejemplos andaluces que arrojan luz sobre otros de sus significados: una pintura anónima asociada a la escuela de Juan Sánchez de Castro, sita en el retablo de la iglesia de Santa María de las Nieves (Alanís de la Sierra), en la que se observa a san Juan Evangelista con el atributo de la copa con la víbora en una mano y en la otra la palma,<sup>118</sup> como emblema de triunfo.

También en un par de pinturas murales, una de principios del siglo XVI y otra del último tercio del mismo siglo, ambas en el convento de Santa Inés (Sevilla). Así, en la Sala de Profundis se representó a Santa Clara que porta la palma junto a la Eucaristía; la otra obra mural está en la Enfermería, la ya citada *Tota Pulchra* con el Niño entre san José y san Antonio. De acuerdo a lo que afirmé en otro momento, el tríptico andaluz del último tercio del siglo XVI guarda estrechas similitudes con el lienzo neogranadino, pues también el de Padua flanquea la figura de la Virgen. Aunque en este ejemplo andaluz el santo franciscano porta una rama de azucenas como emblema de su castidad, san José además de portar la vara florida con la mano izquierda, con la derecha sostiene una palma.



60. Santa Clara

<sup>116</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.126 y 124. San Antonio de Padua, del Maestro de los Luna, 1480-90 (Museo de bellas artes de Bilbao), *La pintura gótica...*, *op. cit.*, p.374, Galilea Antón.

<sup>117</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, v.3, p.127, el lirio abierto no antes de 1450 cuando ocurrió la canonización de san Bernardino de Siena, y que pasa a formar parte de los atributos de Antonio en la segunda mitad del siglo XV.

<sup>118</sup>Valdivieso, *Historia...*, p.30.

Con la finalidad de dilucidar sobre el significado de la palma en relación a san Antonio, Gil Tovar se remitió al cronista más connotado de la imagen de Chiquinquirá, a fray Pedro Tobar y Buendía OP, quien afirmó que la ‘palma verde, [es] signo de su virginidad’.<sup>119</sup> Al respecto agregó el comentario de que al igual que Narváez, el cronista le atribuyó un simbolismo erróneo a la palma y que fray Alberto Ariza salvó la situación al afirmar que tiene “un lirio en forma de palma”.

La palma sí ha sido considerada como emblema de virginidad y castidad, conforme a la afirmación de Tobar en el siglo XVII y también como se le representó asociada a san Juan Evangelista, santa Clara y san José. La tercera referencia con



relación al significado de la palma como atributo de virginidad, es aquella relacionada con la profesión de las monjas. Acerca de esta última, las monjas además de portar un cirio también llevaban una palma como emblema de castidad y sacrificio, la palma “especie de ramo formado por una vara verde” es la que el ángel llevó a María como premio a su vida casta y virginal, según se detalló en un evangelio apócrifo de san Juan, citado por Santiago de la Vorágine.<sup>120</sup> Esta última vertiente reafirma el señalamiento de la virginidad y la castidad como virtudes.

61. San José

## 6.2 San Andrés: “el pescador de Galilea y primer amigo del Cordero”.

San Andrés fue pescador de hombres, predicador, taumaturgo, mártir y muerto atado a una cruz. Todo un resumen sobre el ideal apostólico de extensión del Evangelio, de entrega al amor divino e imitación al Maestro. Los curas y religiosos en custodia del lienzo de Chiquinquirá debieron predicar sobre el apóstol, discípulo del Bautista y primero de Cristo. Así invocado en las lecciones del Breviario dominicano.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.85.

<sup>120</sup> Anel Punzo, *El retrato de monjas en la Nueva España del siglo XVIII*, tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, FFyL, 2001, p.62-67.

<sup>121</sup> Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.168-170.

Pescador de oficio y el primero en seguir a Jesús,<sup>122</sup> en calidad de primer discípulo le correspondió presentar a Jesús. Tres de los evangelistas se refirieron a él. Mateo (4, 18-20) y Marcos (1, 16-20) afirmaron que Andrés junto con su hermano Simón fueron los primeros discípulos de Jesucristo, quien los convocó a ser pescadores de hombres, dejaron las redes de su oficio material y lo siguieron. Por su parte Juan (1, 35-42) precisó que procedían de la ciudad de Betsaida (1, 44) y señaló a Andrés como uno de los primeros que escuchó al Bautista: “Era Andrés [...] uno de los dos que oyeron a Juan y le siguieron. Encontró él luego a su hermano Simón y le dijo: Hemos hallado al Mesías, que quiere decir el Cristo. Le condujo a Jesús”.

En el evangelio citado se denotó una participación concreta de Andrés. Él se anticipó a los demás discípulos a identificarlo y llevarle a quien estaba destinado a desempeñar el primer vicariato en la tierra. Esa misión de adelantarse, conducir o llevar la gente o la información ante Jesús, fue subrayada por el padre Brunot apoyado en el pasaje relativo a la multiplicación de los panes, expuesto en el Evangelio de Juan (6, 8-9): cuando Andrés se aprestó a decir “Hay aquí un muchacho que tiene cinco panes de cebada y dos pescados” -participación que denotó al igual que Felipe (originario de Betsaida de Galilea) su forma práctica de ser- pues en seguida comentó acerca de los panes: “pero esto ¿qué es para tantos?”<sup>123</sup> Esa fue la participación del apóstol: “Conducir la gente al Maestro parece ser claramente la vocación de Andrés”.<sup>124</sup>

En *La leyenda dorada*, Santiago de la Voragine remarcó la importancia de los tres llamados que Dios hizo a Andrés. Su versión apuntó en la misma línea de que el santo fue uno de los dos primeros hombres que supieron de boca de Juan Bautista: ‘Ahí tenéis el Cordero de Dios’ y ambos le siguieron a su casa. La segunda y la tercera llamada de Jesús a ambos hermanos fue invitarlos a asociarse con él y a dedicarse a pescar hombres. El autor especificó: “La llamada hecha a Andrés y a algunos otros,

---

<sup>122</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, vol 3, p.86.

<sup>123</sup>Denis Buzzy y Amédée Brunot, *Santos y santas del evangelio*, versión española de Felipe Pardo, SJ, Santander, España, Editorial ‘Sal Terrae’, 1967, p.80.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p.80, otro hecho similar a éste tuvo lugar el Domingo de Ramos en el Templo, cuando unos griegos se acercaron a Felipe y le pidieron ver a Jesús: “Felipe se lo fue a decir a Andrés. Andrés y Felipe se lo dijeron a Jesús (Juan, 12, 20-22).”

apuntaba al apostolado, como se desprende de este pasaje del Evangelio: 'Llamó a los que él quiso y con ellos formó un equipo de doce' (Mr. 3)."<sup>125</sup>

Al apóstol le correspondió evangelizar la zona Escitia (Rusia), pero de acuerdo a una leyenda sobre la liberación de san Mateo por san Andrés, se ha afirmado que evangelizó en Etiopía y después en Acaya.<sup>126</sup> En Grecia llevó a cabo una serie de milagros. En Patrás fue martirizado y la tradición dice que expresó las siguientes palabras: "cuanto mayores sean los tormentos que me hagas padecer por Cristo, tanto más le agradeceré. [...] Veintiún hombres lo azotaron y ataron de pies y manos a una cruz, y no lo clavaron para que tardara más en morir".<sup>127</sup> Se afirmó que durante los dos días que permaneció expuesto, no dejó de predicar. Las fuentes apócrifas son las que han proporcionado mayor información sobre su actividad apostólica, su martirio y su muerte. A este respecto Sgarbossa aclaró: "Tampoco se tienen noticias seguras respecto de su martirio. La muerte en Cruz (una Cruz de brazos iguales) la refiere una *Passio* apócrifa."<sup>128</sup>

El ideal máximo de imitación al maestro es haber muerto en la cruz. Este final ha sido motivo de gran exaltación en la literatura antigua escrita en prosa y poesía, asimismo con su repercusión posterior en la producción plástica que evocó la muerte de Andrés atado en la cruz.<sup>129</sup> Del siglo IV son los versos compuestos por el Papa Dámaso, relativos al martirio del apóstol atado de cabeza en la cruz:

Andrés, la Cruz te iza hasta el suelo,  
la Cruz te ama con ternura;  
la Cruz, amarga como la hiel,  
te prepara dichas y esplendores sin término.  
En ti el misterio de la Cruz  
resplandece con un doble estigma:

<sup>125</sup>Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Del latín por fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982, t.I, p.30.

<sup>126</sup>A Eusebio de Cesárea se debió la afirmación más remota de que al apóstol Andrés le correspondió predicar en la Escitia, *Historia Eclesiástica*, texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco Delgado, OP, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973 (núm. 349), t.I, p.120. Sobre su visita a Mateo, véase Reau, *op. cit.*, t.2, vol.3, p.87. Santiago Sebastián, "La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán", en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 1, Madrid, 1986, p.71".

<sup>127</sup>*Ibid.*, p.71.

<sup>128</sup>Mario Sgarbossa y Luigi Giovannini, *Un santo para cada día*, Bogotá, San Pablo, 2000, p.416.

<sup>129</sup>Vorágine, *op. cit.*, t.I, p.34, de la Vorágine puso en boca de Andrés el significado de la cruz como recipiente de la muerte del redentor y símbolo del amor divino.

por su leño triunfas del mal, y bebes de la Sangre que en ella se derrama.<sup>130</sup> El apóstol estuvo dos días pendiendo de la cruz amada, antes de morir dijo una oración y al concluir la “quedó durante media hora envuelto por una luz misteriosa venida del cielo, que ofuscaba la vista de los presentes y les impedía fijar los ojos en él. Después, y en el preciso momento en que la claridad aquella desapareció, el santo mártir entregó su espíritu al Señor.”<sup>131</sup> La luz interpretada como la presencia de la divinidad fue también un recurso de revelación de un misterio.

El “gran timbre de gloria de Andrés lo constituye el hecho de haber conducido a Cristo a su hermano Simón”, que se tradujo en su primera acción de apostolado cristiano. Como lo cantara en el siglo IV el sacerdote Hesiquio de Jerusalén, texto que a continuación cito por la trascendencia de su significación y que apoya uno de los argumentos posibles de su presencia en el lienzo de Chiquinquirá, dijo así: ‘Andrés el primogénito de los apóstoles, la primera columna asentada, Piedra antes que Pedro, cimiento del propio cimiento, el que llamó antes de ser él llamado, el que lleva discípulos a Jesús antes de haber sido llevado él.’<sup>132</sup> Nada más elocuente que explica la presencia de Andrés en un lienzo destinado a la conversión de gentiles en el Nuevo Reino de Granada.

Aunque Andrés fue “el primero en seguir al Maestro, nunca será nombrado el primero, ni aun el segundo, ni siquiera el tercero. Vendrá después de su hermano Pedro y de sus amigos, Santiago y Juan.”<sup>133</sup> También se ha aceptado que, “después de la Ascensión del Señor predicó el Evangelio en Asia Menor y en Grecia, y que fue

---

<sup>130</sup>Buzzy y Brunot, *op. cit.*, p.80. San Dámaso I, Papa de 366 a 384 “Quizá de origen español, encargó a san Jerónimo la traducción de la Biblia conocida como Vulgata” (*Diccionario Larousse*).

<sup>131</sup>Vorágine, *op. cit.*, p.34. Buzzy y Brunot, *op. cit.*, p.77 y 79, A partir de los Evangelios, Brunot elaboró una semblanza de san Andrés. Lo medular de su relación con Jesucristo está subtítulo mediante sendas frases: La mirada del cordero y La gloria de Andrés. El apóstol fue uno de los dos primeros que siguieron a Jesús una vez que el Bautista lo ha señalado como el Mesías: “Andrés como todo el resto del Evangelio lo atestigua, quedó conquistado de una sola vez hasta las profundidades más recónditas de su alma. De esta forma demuestra Jesús, desde su primera manifestación pública, este misterioso poder de penetrar en un instante a los que El quiere, y de apoderarse de ellos por entero. La mirada del cordero es la misma que la mirada de Dios”.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p.79

<sup>133</sup>*Ibid.*, p.79. Sgarbossa, *op. cit.*, p.415, los autores Sgarbossa y Giovannini afirmaron que el apóstol “ocupa un puesto eminente en la lista de los apóstoles: los evangelistas Mateo y Lucas lo colocan en el segundo lugar después de Pedro. Agregaron otra significativa participación del santo, que tuvo lugar “cuando con su pregunta hace que Jesús profetice la destrucción de Jerusalén”.

martirizado allí el 30 de noviembre [...] Su cuerpo reposa desde 1210 en la catedral de Amalfi. Se le honra como patrón de Rusia y de Escocia”.<sup>134</sup>

Además de las citas bíblicas referidas, cabe preguntarse ¿cuál es la fuente literaria más directa que respalda la iconografía de san Andrés asociada a la Virgen María? Eusebio de Cesárea en su *Historia Eclesiástica* se refirió a la obra denominada, los *Hechos de Andrés*, que incluyó entre los escritos no reconocidos. Por su parte el padre Velasco Delgado OP, traductor y autor de las notas a la obra citada, al abordar el tema de los escritos reconocidos y los que no son, entre estos últimos se refirió a los *Hechos...*, a su vez sistematizó la clasificación de Cesárea en los siguientes tres grupos: los textos canónicos, sin discusión alguna; los controvertidos o discutidos (“que pueden llegar a formar parte del canon”) con el subgrupo de los que llama espurios, bastardos (que quedan fuera del canon), y los heréticos -escritos por algún hereje al amparo de un nombre de apóstol o discípulo de Cristo.<sup>135</sup>

Es en la última categoría donde Cesárea mencionó el texto presumible de Andrés, con la siguiente aclaración: conviene incluir el catálogo de textos “discutidos”, pero que “son conocidos por la gran mayoría de los autores eclesiásticos, de manera que podamos conocer estos libros mismos y los que con el nombre de los apóstoles han propalado los herejes [...] bien sean [...] los *Hechos de Andrés* [...] Jamás uno sólo entre los escritores ortodoxos juzgó digno el hacer mención de estos libros en sus escritos [agregó que por la divergencia de estilo y de intención] ni siquiera deben ser colocados entre los espurios, sino que debemos rechazarlos como enteramente absurdos e impíos”.<sup>136</sup> En opinión de especialistas del siglo XX, como Hornschuch y Flamion, los *Hechos de Andrés* están constituidos de “fragmentos y refundiciones” y datan del siglo II. Toda vez que las últimas referencias de su ministerio se llevaron a cabo en Patrás, se planteó que el texto fue escrito en Acaya.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica, op. cit.*, p.39.

<sup>135</sup> Cesárea, *op. cit.*, t.I, p.163-166, n.162. Eusebio de Cesárea (siglo III-IV), padre de la iglesia.

<sup>136</sup> *Ibid.*, t.I, p.165.

<sup>137</sup> *Gran Enciclopedia Rialp, loc. cit.*, de los Hechos, algunos biógrafos modernos como Zimmermann dijo que “señala el carácter gnóstico, reproducido por inadvertencia e ignorancia por el traductor romano”, en tanto Amann expuso que “se trataría sólo de alguna inexactitud teológica, no de una heterodoxia consciente, o querida por el autor de estos Hechos”.

Por otra parte cabe tener presente que en la tradición de la iglesia occidental se dio credibilidad a unos escritos de Andrés, tales son las alusiones específicas en Santiago de la Vorágine (citadas más adelante). Esta tradición arraigó en las creencias populares al grado de convertirse en una verdad, fraguada durante siglos, fue reconocida y retomada por un autor español de principios del siglo XVII, en un impreso que también circuló en la Nueva España y posiblemente en otras partes de Hispanoamérica. Tal es el caso del *Poema heroico* que Antonio de Mendoza Escobar compuso en varios cantos y que forma parte de su obra *Historia de la Virgen Madre de Dios María [...]*, publicada en Valladolid en 1618.<sup>138</sup> Entre los autores citados que dieron testimonio de la vida de la Virgen, anotó en orden alfabético a “Andreas apóstol, Anastasius Pontífice, Amadeus, Antonius Grecus, Beda [sic] Venerable, Cornelius Tacitus, Dionisius Aeropagita, Dorotheus Episcopus, Ephren Syrus, Hilarius Aralaten, Ignatius Episcopus, Joannes Patriarca, Leo Magnus, Orígenes, Plinius, Stephanus y Zacarías Episcopus”. Para redondear la idea y aceptación del valor de la tradición en el siglo XVII, citaré de nueva cuenta la afirmación del autor neogranadino, Flórez de Ocariz, relacionada a la participación del lego Andrés Jadraque en el lienzo de Chiquinquirá: “como dice san Juan Crisóstomo, si hay tradición, no hay que buscar más (hom.4.cap.2 epift.)”.

Un santo taumaturgo no acabaría de entenderse sin la referencia al culto de sus reliquias y la honra de sus fluidos, Santiago de la Vorágine refirió que el sepulcro de san Andrés fue traslado de su lugar primitivo (Patrasso) a Constantinopla (después a Amalfi) y que algunos relataban que de él manaba “una sustancia a modo de maná, consistente en una mezcla de harina y aceite oloroso, que pronostica a los habitantes del país si el año va a ser abundante o escaso en cosechas”.<sup>139</sup> La cabeza del mártir considerada reliquia fue trasladada a Roma en 1462 a donde se le rindió veneración (en el siglo XX fue restituida a Grecia por Pablo VI). La festividad del santo es muy antigua “festejada ya

---

<sup>138</sup> Antonio de Mendoza Escobar, *Historia de la Virgen Madre de Dios María. Desde su Purísima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa ascensión. Poema Heroico de [...]*, Valladolid, Gerónimo Murillo, 1618.

<sup>139</sup> Vorágine, *op. cit.*, p.35.



por san Gregorio Nacianceno”,<sup>140</sup> para conmemorar el día de su martirio, el 30 de noviembre.

Desde mediados del siglo XV san Andrés formó parte importante de la iconografía en la pintura gótica.<sup>141</sup> De acuerdo a la revisión hecha en el inciso de antecedentes, es representado en la plástica a la altura de los apóstoles Pedro, Pablo, Juan y Santiago. En Cataluña, por ser patrono del Consejo municipal; en Andalucía con la pintura de Pedro Sánchez II (finales del siglo XV), en Castilla con las de Gallego y Juan de Flandes (de los primeros años del XVI). Estas expresiones plásticas, el patronazgo de algunas capillas andaluzas y en particular la parroquia de San Andrés, son en cierta forma las vísperas del empuje que le dio el emperador alemán y que repercutió en el acuerdo del Concilio de Sevilla de 1512, que dispuso que el 30 de noviembre fuera una de las dos fiestas de guardar.<sup>142</sup>

Los eclesiásticos reunidos en Sevilla formalizaron una realidad infranqueable, enaltecer al santo patrono de la Orden a la que pertenecía su monarca, Carlos V. Así estrecharon su vínculo y le rindieron pleitesía, pues en Coudenberg “Carlos se convirtió el 22 de enero de 1501 en el miembro más joven de la orden del Toisón de Oro, orden caballeresca fundada por su antepasado Felipe el Bueno y el más importante vínculo de unión entre el duque y la alta nobleza.”<sup>143</sup> Existen referencias de que a Carlos V se debieron las fiestas más esplendorosas del santo patrono de la Orden, cuya festividad se estableció en 1510.<sup>144</sup> Este es el marco histórico que respalda la presencia de

---

<sup>140</sup>Sgarbossa, *op. cit.*, p.416; Gregorio Nacianceno, padre de la iglesia griega, fue obispo de Constantinopla entre los años de 379-381 (*Diccionario Larousse*).

<sup>141</sup> Entre los ejemplos más añejos de la representación de este apóstol, está el fresco de la iglesia de Santa María Antigua (Roma), de la época del pontífice Juan VIII (705-707), *Histoire de Rome et des romains. De Romulus a Jean XXIII*, Éditions du Pont Royal, 1960, p. 121.

<sup>142</sup> Luis Salas Delgado, “Fiestas y devociones de una parroquia sevillana durante los siglos XV y XVI: el caso de San Andrés”, en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.III, Barcelona, Anthropos, 1989, p.36 y 37, las dos fiestas de guardar de noviembre se celebraban en esa parroquia, la otra fue la de Todos los Santos; el autor citado señaló que el sermón de la festividad del apóstol, generalmente estuvo a cargo del clero regular: carmelitas, franciscanos y dominicos.

<sup>143</sup>Raymond Fagel “Carlos de Luxemburgo el futuro emperador como joven príncipe de Borgoña (1500-1516)” en *Carolus V Imperator*, España, Lunewerg, p.38, con esta medida se pretendía crear un fuerte vínculo entre Carlos y la alta nobleza de los Países Bajos, “Chievres preparó a Carlos para que se convirtiera en un miembro de la alta nobleza en un auténtico caballero del Toisón de Oro y en un representante hecho y derecho de la cultura borgoñona”. Soler del Campo, *op. cit.*, p.114.

<sup>144</sup>Fagel, *op. cit.*, p.54.

Andrés en un lienzo de advocación mariana mediante la iconografía preferida por la Casa de Austria.

El apóstol fue atado a una cruz en forma de X (*decussata*). De la cruz “se habla por primera vez en los Hechos gnósticos, fue imaginada para igualar a la de su hermano san Pedro. Pero al mismo tiempo era necesario diferenciarla, por ello se le atribuyó un modo diferente de crucifixión de cabeza abajo en una cruz latina. Se supuso, sin la menor prueba, que había sido descuartizado sobre una cruz en forma de X, letra que recordaba la inicial griega del nombre de Cristo.”<sup>145</sup> Por ello es el atributo más popular de San Andrés, incluso se le conoce como cruz de san Andrés, también llamada cruz de Borgoña: “porque en 1433, el duque Felipe el Bueno, habiendo recibido de Constantinopla un fragmento de la cruz que se habría empleado en la crucifixión del apóstol en Patrás, la convirtió en la insignia de su Orden del Toisón de Oro.”<sup>146</sup>

Es a partir de este hecho que tuvo una mayor difusión la representación en forma de X como en los grabados y la plástica de origen e influencia flamenca del siglo XV, pues la configuración más antigua procede del libro de coro de Autun del siglo X, aunque la tendencia en el arte medieval todavía del siglo XV fue que se configurara su martirio en la cruz latina,<sup>147</sup> tal como lo ejemplifica el grabado inserto en la Leyenda Dorada.



62. San Andrés.  
Vivarini

El uso de la cruz latina y otros atributos se reprodujeron en un par de pinturas florentinas de la segunda mitad del siglo XV, el que tiene una relación más estrecha con la representación de Chiquinquirá ya que san Andrés sostiene además un libro abierto en actitud de leerlo, es un políptico de influjo flamenco, obra pictórica de Bartolomeo Vivarini, fechada en 1478 y localizada en San Giovanni de Brágora.<sup>148</sup> Cabe agregar que en esta pintura veneciana, san Andrés está a la

<sup>145</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, vol.3, p.87 y 89. Sebastián, “La pintura...”, *op. cit.*, p.71.

<sup>146</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, vol.3, p.89. El duque tuvo como pintor de cámara a Jan van Eyck, desde 1425, posiblemente coincidió con Lluís Dalmau cuando éste fue enviado a Flandes (1431) por Alfonso el Magnánimo, véase Doménech, *op. cit.*, p.30; Ruiz I Quesada, *op. cit.*, p. 49, la Virgen de los Consellers es obra de 1443-45.

<sup>147</sup>Reau, *op. cit.*, t.2, vol.3, p.90. Gil Tovar, “La Virgen...”, p.87.

<sup>148</sup>Chastel, *op. cit.*, p.257-258, el otro ejemplo es el tríptico de la Virgen con santos, del florentino Agnolo Gaddi, el apóstol porta además la cuerda en remembranza a que fue atado a la cruz.

izquierda de la Virgen porque a la derecha se encuentra san Juan Bautista, por su parte el apóstol viste túnica roja y manto verde.

¿De cuándo y cómo son algunos de los grabados que representan a este santo? Del Alto Rhin procede uno de los más antiguos y de muy buena calidad de dibujo, es hechura del llamado Maestro de 1446. Con aire solemne y en actitud de predicación, el santo en postura antinatural está de pie sobre la hierba y parece apoyarse en la cruz de aspa. En ésta se observan las vetas de la madera y un par de fragmentos de las cuerdas con que fue atado a ella. Andrés es representado como un hombre maduro de abundante barba, con un detallado trabajo del rostro, para su identificación se inscribió su nombre en la aureola.<sup>149</sup> En otro grabado procedente de Suabia, ca.1480, porta ya el libro cerrado,<sup>150</sup> emblema bíblico de los discípulos de Jesucristo.



63. San Andrés

De fecha y procedencia incierta es la estampa inserta en la obra de Santiago de la Vorágine,<sup>151</sup> configuración en la que el que san Andrés está atado de pies y manos a una cruz como la de Cristo sólo que de cabeza. Se destacan dos momentos clave en la misión de san Andrés: en el ángulo superior izquierdo Cristo aparece sobre el mar, es el momento de su llamado y el de su hermano, cuando Jesús los instó a convertirse en pescadores de almas, ambos están en una barca, él lo escucha atento. En seguida la composición mayor evoca el momento en que Andrés atado a una cruz invertida es objeto de los comentarios de los curiosos, mientras que el guardia observa la escena; en ambas escenas el nombre del santo está registrado.

<sup>149</sup> *Late...*, *op. cit.*, lam.45, p.361. Vorágine, *op. cit.*, p.32; véase la sección de Notas del traductor (fray José Manuel Macías), la edición del Dr. Graesse es de 1845. Sobre el prototipo físico del apóstol, en una nota del traductor de la *Leyenda Dorada* se aclaró que en otras ediciones hay la siguiente referencia: 'El Maestro Juan Beleth, al tratar de la fiesta de san Andrés, afirmó que este apóstol era negro de tez, bajo de estatura y muy barbudo.' El Doctor Th. Graesse, en nota a pie de página, hace constar que él omite intencionadamente este texto, porque a su juicio se trata de una interpretación claramente espúrea e impertinente. (N. del Trad.)". Esta descripción física se acerca a la tez morena de la representación de Dalmau como he referido en el inciso respectivo y al menos en la plástica española no tuvo una mayor repercusión.

<sup>150</sup> *Fifteenth...*, *op. cit.*, lam.186.

<sup>151</sup> Vorágine, *op. cit.*, t.I, p.29 y 30.



64. Meckenem

Entre las representaciones grabadas flamencas e italianas del último cuarto del siglo XV y primeros años del XVI hay un cambio importante en el manejo de la proporción de la figura humana, el tratamiento de los fondos con alardes técnicos de perspectiva y un manejo excelente de sombras. Así, por ejemplo, el Andrés de Israel van Meckenem,<sup>152</sup> se propuso un modelo de figura alargada con especial atención a la cabeza y mirada en alto, en estrecha relación con la postura coloquial de la mano derecha, mientras que la mano izquierda detiene la cruz. Este trabajo se verá superado ampliamente en el siguiente grabado. Hay por supuesto una búsqueda de mejor proporción entre el cuerpo y la cruz, una postura más acorde con el papel de predicador y un trabajo de texturas y caída suave de las telas.

Un grabado con mayor calidad de dibujo que el anterior es el del Maestro FVB de los Países Bajos, posiblemente de Brujas de acuerdo a la inscripción "F.V.B", activo entre 1480-1500.<sup>153</sup> En éste se distingue mayormente la proporción alargada de la figura, así de la cruz, ambos con una buena resolución de perspectiva; hay alarde maestro en el trabajo de la cabeza y rostro, manos y aún pies que parte de un apego al modelo natural de un hombre maduro preocupado y de mirada distante, no sigue el esquematismo de las manos de los grabados anteriores ni la concepción sedosa de las telas, el libro voluminoso, encuadernado y atravesado por broches es sostenido con firmeza. Como en el de Meckenem el piso contiene un diseño convencional para marcar profundidad.

Magistral es el grabado de Anton Wierix a partir del modelo de Martín de Vos,<sup>154</sup> en el que se hace alarde del uso de varios planos narrativos. Como en los ejemplos góticos éste aún registra el nombre de "S. Andreas." Y en el que se retomó la



65. Mtro. FVB

<sup>152</sup> *Late...*, *op. cit.*, lam.632, activo en la segunda mitad del siglo XV y principios del siglo XVI.

<sup>153</sup> *Ibid.*, lam.473, p.365, antes que Lucas de Leyden.

<sup>154</sup> Santiago Sebastián, "La pintura...", p.66, señaló la similitud con el apostolado grabado de Hendrik Goltzius (1558-1617) también con modelos de Martín de Vos.



66. Wierix

representación de escenas simultáneas, con dos novedades, una relativa al manejo de luces y sombras que mediante el celaje dan un toque dramático a la composición, pues en ella, de manera preponderante, resalta artificiosamente la figura del apóstol quien se presenta entreverado en el instrumento de su martirio y con el atributo de su apostolado.

La glorificación del santo es acorde a la configuración física muy distinta a las versiones anteriormente vistas, coronado por un halo radiante. La segunda con la rememoración del martirio y la ciudad de Patrás donde éste se llevó a cabo.

Ambas escenas enmarcadas por las montañas que le dan un mayor acento de profundidad. Este grabado como el de Marcantonio Raimondi (de su serie de apóstoles) fueron puntos de partida para las representaciones del santo en el siglo XVII. Ya Navarrete ha proporcionado aportaciones sobre este tema.<sup>155</sup>

Aunque ninguna de las mencionadas representaciones artísticas se vincula directamente a la obra de Narváez en Chiquinquirá, sí cabe puntualizar una constante en la configuración de uno de los modos de portar la cruz en aspa y la actitud del santo. Tal como se advierte en el grabado del Maestro FVB, en la forma antinatural de portar la cruz y el acento puesto en expresar el gesto de predicador.

Entre las pinturas producidas en los reinos españoles, cabe mencionar dos óleos, uno atribuido a Diego de la Cruz (1475-80, Museo Nacional de Cataluña, Barcelona), y el otro del Maestro de San Ildefonso (1500, Valladolid), en ambos el apóstol es de mediana edad, tez morena y barba larga.<sup>156</sup>

En la pintura de Juan de Flandes, ca. 1500-1508, de procedencia incierta y resguardada en el Museo de Salamanca,<sup>157</sup> se siguió de cerca el prototipo físico del san Andrés, de Gallego, pues se trata de un anciano calvo y de barba grisácea, la cruz en aspa y el libro cerrado, vestido con túnica verde y capa blanca. El color de sus vestiduras es diferente a la versión de Andrés de la *Multiplicación de los panes*,

<sup>155</sup> Navarrete, *op. cit.*, p.265 y ss.

<sup>156</sup> *La pintura gótica...*, véase lam., p.391 y 423.

<sup>157</sup> *Reyes y mecenas, op. cit.*, p.392.

atribuida a Flandes.<sup>158</sup> Obra esta última en la que el apóstol lleva ante su Maestro al niño con la canasta de pan y charola de pescados. El apóstol de esta versión no es tan viejo (su cabello y abundante barba son castaños) viste colores claros. Nada más lejano a la versión de Chiquinquirá, en la que Narváez lo representó más joven.

Mediante las posturas de los representados se estableció una interrelación. Este incipiente naturalismo buscó establecer un vínculo entre los representados y el feligrés. Las referencias biográficas de los santos Antonio de Padua y Andrés que aquí he retomado -de manera diferenciada pero también con un sentido de equidad están orientadas a obtener una profunda comprensión de su presencia junto al Salvador y su Madre. Los Misterios de fe: Encarnación, doble naturaleza y Redención están reiterados mediante las imágenes de esos santos que tuvieron una participación en la consolidación de esas creencias. La representación pictórica del lienzo de Chiquinquirá estuvo destinada al llamado trascendente de veneración a la Virgen María y a los santos como los intercesores del hombre ante Dios. Al respecto Mesanza no dejó de marcar su colocación resultado de una piadosa costumbre, y agregó: "Llama fijamente la atención del que mira la Imagen renovada [...] el que los compañeros de la Imagen principal son tan altos y visibles, y tengan un porte tan digno, casi de veneración, como el de Nuestra Señora del Rosario."<sup>159</sup>

## **7 La Virgen del Rosario de Chiquinquirá entre san Antonio de Padua y san Andrés.**

Este es el lienzo de Alonso de Narváez (ca.1562) con adiciones del siglo XX, es un temple sobre lienzo de algodón (1.19 x 1.25m.)<sup>160</sup> Se localiza en la Basílica de Nuestra Señora de Chiquinquirá (Boyacá).<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.393, Miguel Ángel Zalama señaló una reciente atribución a Pedro Fernández. *Isabel la Católica*, *op. cit.*, p.133.

<sup>159</sup> Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.168.

<sup>160</sup> Las medidas están tomadas de Álvarez, *op. cit.*, p.102 y Arizmendi, "Historia...", lam., p.17.

<sup>161</sup> Actualmente luce colocada en un ciprés. El lienzo estuvo durante muchos años en tres iglesias propias sustituidas por lo pobre de su construcción y las malas condiciones en que los temblores las dejaron. Duque, *op. cit.*, p.125, explicó: su "templo principal, de grandes dimensiones y trazado por Petrés, está consagrado a la milagrosa imagen de N. S. de Chiquinquirá. Fue el máximo santuario religioso del Nuevo Reino de Granada, a donde acudían periódicamente los peregrinos procedentes de todo el territorio nacional."

Es un claro exponente de tres importantes devociones en Sevilla y en la región andaluza. La imagen fue pintada en Tunja con destino a la capilla de la encomienda de Suta, por Alonso de Narváez, platero y pintor andaluz, a instancias de Antonio de Santana, encomendero del lugar y devoto de la advocación mariana del Rosario y de los santos que la flanquean. A partir del 26 de diciembre de 1586 se dio pie al establecimiento del culto a Santa María del Rosario de Chiquinquirá.

Su tipología e iconografía es una agrupación de fórmulas plásticas de profuso manejo en los siglos XV y XVI, aspectos que la hacen única en cuanto a la iconografía rosariana, en un afán discursivo que vincula los dogmas de la Encarnación y la Redención.



67. V. de Chiquinquirá. Alonso de Narváez, ca. 1562

Su composición y sentido se proyectó en una síntesis relativa a la oportunidad de regeneración del hombre y la salvación de su ánima, a partir de la presencia de la Madre misericordiosa y el Salvador, así como el rosario y los santos intercesores del hombre ante Dios. Después, la Orden de Predicadores, la literatura y el gusto de la feligresía exaltaron a la Reina del cielo mediante el sobre decorado y agregado de algunos motivos simbólicos. El lienzo de Chiquinquirá es un acopio de significaciones religiosas, históricas, artísticas y culturales.

La técnica pictórica y la procedencia de los materiales repercutieron en su falta de conservación. Como bien lo anotó uno de los autores del siglo XVII, a tal grado que si en el siglo mencionado ya tenía decoloración hoy es casi imposible advertir algunos elementos. Con el propósito de aproximar al lector a una realidad insoslayable y a obtener una mejor ponderación de lo que aún permanece del siglo XVI en el lienzo, me



he remitido a las observaciones especializadas que sobre el lienzo pictórico hizo la restauradora Cecilia Álvarez White. Éstas junto con otras ya señaladas en el capítulo IV permiten conocer la pintura en cuanto al dibujo y policromía hecha por Narváez, así como su estado de conservación, y las adiciones de que ha sido objeto.

La autora citada explicó que es muy probable que a la tela de algodón se le haya aplicado cola para darle rigidez, pues no hay huellas de la usual base de preparación para recibir la capa de pintura. De modo que el color “se aplicó directamente sobre la tela impregnando los hilos”.<sup>162</sup> No obstante, puntualizó que se usó blanco de España y sobre de éste fue que se agregaron los colores de tipo orgánico. En parte debido a esa técnica, el estado de conservación es precario, las figuras tienen decoloración generalizada, especialmente la Virgen que presenta “pinceladas muy tenues [que] permiten seguir el óvalo del rostro y demarcan débilmente los párpados y la boca. Trazos en blanco limitan el velo que cae sobre los hombros y pecho al igual que el paño que cubre al Niño. Del manto se aprecian los bordes externos en azul pálido; en la parte inferior de la figura sólo son visibles las pinceladas oscuras que marcan los pliegues del vestido.”<sup>163</sup>

La figura más definida es la de san Antonio, ya que mantiene una “mayor cantidad de color en las vestiduras. Las manos y el rostro se conservan gracias a la delimitación de contornos con trazos oscuros; blancos de diversa densidad ayudan a localizar las manos, rostro y figura del san Antonio que aparecen muy débiles.” En tanto que, los pormenores relativos al apóstol son los siguientes: “El trazo pictórico es más apreciable en la figura del San Andrés. Pinceladas cuidadosas de color marrón dibujan detalles del cabello, ojos y barba. Los volúmenes de los pómulos, nariz y frente, se han obtenido suavemente con color blanco aún notorio; igual tratamiento han recibido las manos, apreciables en pobre dibujo. En la capa que cubre el cuello y los hombros se conserva el color negro, café y rojo fácilmente identificable. Los pliegues del vestido están delineados con color negro.”<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.26 y 28.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 26.

Otros factores que intervinieron desfavorablemente en la conservación de la pintura fueron los materiales empleados por el pintor, las “anilinas y pigmentos de origen vegetal u orgánico degradados por exposición a la luz y a la humedad.”<sup>165</sup> La pintura ha tenido que soportar incidencias climáticas con motivo de traslados y procesiones, pero “el deterioro mayor lo ha sufrido en los últimos 50 años en que fue expuesto a iluminación eléctrica intensa y casi permanente”; por otra parte, hay huellas de humedad y manchas generadas por grasa. Con la finalidad de fijarle una serie de adornos, el lienzo tuvo que reforzarse mediante su sujeción a un bastidor “de travesaño vertical reforzado por piezas de madera fijadas al mismo, las cuales sirven de apoyo a los elementos metálicos –tornillos y otros- utilizados para sujetar las joyas colocadas en diferentes épocas.”<sup>166</sup> Expresión piadosa de sus devotos, cabe recordar que en 1756 se reportó la imagen con un recargamiento de joyas puestas en desorden y que se desprendían del lienzo, para evitar más su deterioro, se recomendó hacerle un vestido.



68. Copia siglo XX. V. de Chiquinquirá

Existe una copia de principios del siglo XX (antes de la coronación de 1919), ésta es la que se podría considerar fiel al original, aunque ya presenta la reproducción del largo rosario sobrepuesto (registrado en 1899) y la orla de perlas del manto que no formaban parte del original del siglo XVI. Esta copia es la que mayor apego tuvo a la configuración del

lienzo de Narváez, guardadas las reservas en cuanto a la expresión de los rostros y otros detalles.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 26 y 28.

He tratado de hacer una descripción a partir de lo que aún se observa del lienzo original del siglo XVI, apoyada en algunos pormenores descritos por Tobar, de esta la copia del siglo XX y otras fuentes. Al final hago un somero recuento de las decoraciones sobrepuestas en el siglo XX.

La Virgen María sostiene al Niño, a quien se dirige con ternura, tiene “los ojos casi cerrados”. Su cabeza está cubierta por una amplia y plegada toca blanca –no tiene corona dibujada-; su manto azul celeste recorre la parte frontal de su cuerpo y sólo deja ver un tercio inferior de la plegada túnica rosa con vivos de carmín. A sus pies la luna en creciente, memorativa de la toda hermosa.

La disposición de las manos de la Virgen permite plantear que no portaba el rosario -de la misma manera como se ve en la copia más antigua, de la casa del Fundador de Tunja-; aunque ya me referí a este punto, traigo a la memoria que en la copia manierista y en una referencia documental de 1610, es el Niño quien porta un rosario. Después, en la copia de 1643 que los Dominicos encargaron al pintor Antonio Acero de la Cruz –quien dejó constancia de haber visto la pintura, afirmación reveladora de la veracidad de su copia- él pintó un rosario de cuentas negras y coral en la mano izquierda de la Virgen. En esta misma posición se le encuentra en la estampa anónima de mediados del siglo XVII. Aunque la diferencia está planteada por Tobar, quien a finales del siglo XVII describió un rosario coral en la mano derecha de la Virgen con otro sobrepuesto de perlas. Por su parte, el cronista dominico Zamora en su obra casi contemporánea a la de Tobar, ca. 1692-1693, afirmó que la Virgen tiene un rosario de cuentas blancas en la mano derecha y que cae sobre los pies del Niño. El de perlas fue sustituido por otro más largo de cuentas de oro que pende del meñique, como se describió en 1899 y que aún se observa reproducido en la copia de principios del siglo XX.

La realidad fue que el rosario en la gran mayoría de las representaciones del siglo XVII localizadas en territorio colombiano siguieron los modelos de Antonio Acero de la Cruz y el grabado del siglo XVII (y otras adiciones como el resplandor de rayos con ángeles). En tanto que el de coral pintado o el blanco sobrepuesto sostenidos en la mano derecha se reprodujeron en contados casos, en el siglo XVII por Baltasar de



Vargas Figueroa (es a quien se le nubló la vista cuando quiso copiar el original), otro ejemplo es la pintura anónima de la iglesia de San Agustín de Bogotá; en el siglo XVIII, José de Páez y el grabado de Francisco Benito

de Miranda; un anónimo de El Tablazo (Rionegro) es de coral y oro.<sup>167</sup> Hay una constatación amplia de que la formula plástica triunfó sobre la descripción literaria, y sobre el original, ya que éste el mayor tiempo se encontraba resguardado tras los velos.

La figura de la Virgen se recorta dentro de un resplandor oval, enmarcado por rayos cortos ligeramente ondulantes que todavía se ven en la sección superior y cuya reproducción pictórica más cercana se constata en algunas copias del siglo XVII, como en las de Antonio Acero sólo el óvalo lumínico; mientras que en la copia de la Catedral primada (posterior a 1667) además se reprodujeron los rayos. La estampa de mediados del siglo XVII tiene otra configuración, que se adscribe de modo parcial al grabado de Durero (1516), las cabezas de la Virgen y el Niño Salvador están enmarcadas por rayos. La fórmula del determinante foco oval de luz es una combinación de la Virgen en la gloria, la del Rosario y la mujer vestida de sol.

El Niño muestra la mitad superior de su cuerpo desnudo y la inferior pudorosamente cubierta con un paño blanco –este color está corroborado en el original por las huellas registradas por Álvarez White y por la copia manierista-. Pero ¿qué decir de las evidencias en las copias de Antonio Acero y la afirmación de Tobar? Éste último afirmó: “la túnica es de color rosado claro con sombras de carmín oscuro, y del mismo color es el paño, en que está envuelto el Niño Jesús del medio cuerpo para abajo, y para arriba está desnudo”.<sup>168</sup> ¿Se equivocó el platero de color o hubo la intención de marcar un sentido pasionario? ¿Fue después recuperado el color del simbólico paño de

<sup>167</sup> Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1982, p.115, lámina 28, en un grabado del segundo tercio del siglo XIX, se observa el rosario en la mano derecha de la Virgen, aureolas y rayos que evocan al original.

<sup>168</sup> *Loc. cit.*

pureza? El blanco se reprodujo en la copia manierista, en los grabados iluminados de loannes Pérez y en la copia de José de Páez.

Sobre el pajarito portado por el Niño Jesús existen dos alusiones que llevan a un par de interpretaciones no excluyentes: en el documento de 1610 se especificó que era un jilguero, éste es reconocido como símbolo de la Encarnación. En tanto, que en la descripción de Tobar y en la de 1899, se afirmó que el Niño sostenía un cordel atado a una de las patas del ave de colores, ésta dispuesta a la altura del pecho de la Madre. La interpretación de su significado es que el ave está sujeta mediante un cordel por quien tiene el poder de liberar el alma del pecador. Estos dos sentidos fueron magistralmente expuestos en la copia manierista.

El hecho de que el ave estuviera a la altura del seno también implica dos sentidos simbólicos paralelos a los anteriores: la Madre que proveyó en su seno la vestidura de carne limpia al Divino Verbo –la unidad de la doble naturaleza- investido así de su poder para ofrecer una segunda oportunidad a la humanidad. La abogada mayor y los santos abogados de las almas están ahí para ayudar al hombre a emprender el camino de salvación. Con la finalidad de redondear este último sentido y no excluir otros datos, cabe traer a la memoria la descripción del documento de 1610: “el Niño tiene en la mano un sirguerito [sic] con un rosario que cuelga de la misma mano”.<sup>169</sup> Se puntualizó así el medio de oración –sostenido por el Niño- por el cual se alcanza la salvación. El mensaje original de esta sección central de la pintura pudo así reconstruirlo y vincularlo en concordancia a la presencia yuxtapuesta de los santos.

San Antonio de figura completa tenía los pies descubiertos –que ya no se observan pues han quedado debajo del marco-. Está vestido con un hábito de color azul, ceñido por un grueso cordón y la capucha calada. En la vestidura se observan ribetes dorados. Tobar señaló que tenía el “rostro penitente, y devoto”.<sup>170</sup> Es posible que su mirada haya estado en estrecho vínculo con la representación central y el gesto del apóstol. En su mano derecha lleva la palma, en la otra sostiene el libro cerrado y sobre de éste el Niño Jesús desnudo, orientado hacia la escena central, aunque no es

---

<sup>169</sup> *Loc. cit.*

<sup>170</sup> *Loc. cit.*



tan nítida la postura de los dedos de su mano derecha en actitud de bendecir. Este gesto junto con el globo terráqueo refuerza el mensaje contenido en este lienzo sobre la misión redentora del mundo.

La pervivencia del uso tradicional de finos ribetes dorados de la capa y de las aureolas (que se detectan mediante someras huellas) se enfrenta a la tendencia naturalista de las posturas corporales de los santos. Persistencia indicativa quizá de la preferencia del tradicional uso del dorado para resaltar las imágenes sagradas. Sin embargo, no descarto la posibilidad de que el ribeteado del manto sea posterior -agregado acaso en el tercer tercio del siglo XVII, ya que tanto en la copia mural de la Virgen de Chiquinquirá en la Casa del Fundador de Tunja y en el óleo manierista (de procedencia particular) no lo presentan; en el grabado de mediados del siglo XVII, la evocación de este detalle es la doble línea o cenefa en el manto de la Virgen.

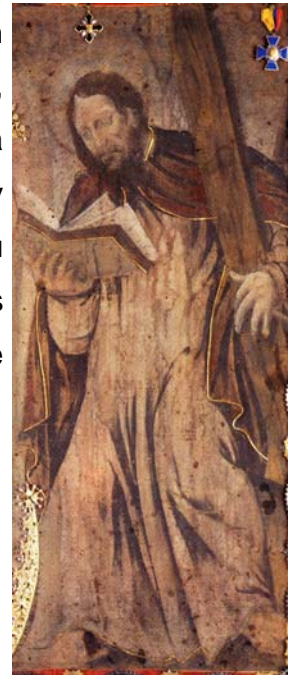
La palma de la virginidad y castidad en contadas copias fue sustituida por la vara de azucenas. Disiento de la opinión de Gil Tovar, respecto de que el “error o el descuido iconográfico de Narvárez fue corregido por numerosos copistas que, aunque fieles a lo demás, sustituyeron la palma por azucenas o lirios; y, en algún otro, por una ramita de vid con uvas, atributo correcto pero muy raro y casi desconocido en América.”<sup>171</sup> Al contrario, aclaro que los pintores de renombre en el siglo XVII, así como los grabados o llamados facsímiles de la imagen se apegaron a la iconografía original. De modo que lo que no cambió o se “corrigió”, si ese hubiera sido el caso, es la palma que porta san Antonio. El atributo en cuestión no varió en las representaciones que persiguieron la fidelidad respecto del original, tal como se coteja en la más temprana reproducción mural de la Casa del Fundador de Tunja, en la estampa adherida en el *Desierto Prodigioso*, pasando por las obras de Antonio Acero de la Cruz, de su hermano Jerónimo, Baltasar de Vargas Figueroa, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, otras

<sup>171</sup>Gil Tovar, “La Virgen...”, p.85. Álvarez, *op.cit.*, p.84-85.

obras anónimas del XVII, hasta los grabados del siglo XVIII de Juan Pérez y Bernardo Albistur. Sólo con la excepción de la pintura anónima de escuela manierista en la que sí se sustituyó la palma por la vara de azucenas, pero cuya copia no tuvo una repercusión inmediata, sino hasta finales del siglo XVII y en el siglo inmediato, tales las obras de loannes Pérez, Pérez de Parada y José de Páez, y otras anónimas.

La presencia e iconografía de san Antonio en la pintura de Chiquinquirá representa un modelo de predicación de corte apostólico y de impacto popular sobre la predicación del misterio de la Encarnación, evocación de una leyenda sobre la visión del franciscano en la que el Niño descendió y se alojó en su libro. Además, las virtudes de virginidad y castidad del santo, exaltan las respectivas del Niño y la Madre.

Respecto de san Andrés dejó la palabra a Tobar, quien explicó: está “vuelto el rostro hacia la Santísima Virgen muy grave, y severo con los ojos puestos en un libro, que tiene abierto en la mano derecha, con tanta propiedad que parece que está leyendo, y debajo del brazo izquierdo tiene la Santísima Cruz signo de su martirio; el color de la túnica es rosado encendido con obscuras sombras de carmín; el manto que le ajusta al cuello es de color de muy fina grana, tiene descubiertos los pies”.<sup>172</sup>



Gil Tovar y Álvarez reportaron que la túnica y el manto rojo es representativo de su martirio y como todos los apóstoles, porta un libro, que se supone es el Nuevo Testamento.<sup>173</sup> He insistido en marcar la diferencia simbólica del libro cerrado o abierto. De este último caso, en el inciso de tipología ya expuse su estrecho vínculo con la Madre del redentor. En apego a Stoichita,<sup>174</sup> el libro abierto comprende un recurso para señalar un discurso que tiene su vínculo con la imagen, y ésta a su vez con el espectador. En el lienzo neogranadino como en la pintura de Gallego se observa una postura y además del apóstol, similar, pues parece estar leyendo.

<sup>172</sup> *Loc.cit.*

<sup>173</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.84. Álvarez, *op. cit.*, p.84-85.

<sup>174</sup> Stoichita, *op. cit.*, p.15 y 16, este planteamiento lo expresó al analizar la pintura de Juan de Juanes sobre el martirio de san Esteban.



El tipo físico del san Andrés de Narváez es de un hombre no tan maduro como el de Dalmau. De tez más clara, cabello y barba lacios (con pinceladas marrón, incluso en los ojos). En esta obra de la segunda mitad del siglo XVI, la nota distintiva es el énfasis puesto en un incipiente naturalismo que se revela en la acción representada por el apóstol al leer y dirigirse hacia la Virgen con el Niño.

Su presencia además, pone de relieve la decisión del apóstol de seguir al Mesías. Su apostolado ejercido desde los primeros momentos de contacto con su Maestro, la entrega de su vida por Él, su amor al Redentor y creencia en su Encarnación. Mediante gestos y atributos refrenda la referencia a la mujer sin mancha, Madre del Salvador de los hombres. En la *Leyenda Dorada* se expuso que Andrés, durante su ardua tarea de conversión, explicó el significado de la Redención a Egeas, procónsul de Acaya, y entre las razones que explicó citó el origen humano de Jesús, dijo: “De la sustancia de un poco de tierra no mancillada fue formado el cuerpo del prevaricador; de la sustancia de una Virgen inmaculada fue formado el cuerpo del Redentor.”<sup>175</sup> Esta es una de las referencias antiguas que trascendió en la época medieval, acerca de la predicación de Andrés sobre la Virgen María. La pureza señalada con la luna en creciente que respalda a la llena de gracia, al mismo tiempo se refuerza con el carácter narrativo de la pintura en la que el apóstol se dirige a ella y al Niño en actitud de leer un contenido de las sagradas escrituras, ella con la mirada baja y dulce escucha, posiblemente las referencias concretas de la concepción de Jesucristo en una Virgen de acuerdo a los evangelios de Mateo (1, 18-23) y Lucas (1, 26-33), en los que se asentó: “He aquí que una Virgen concebirá y parirá un Hijo”.

Por otra parte, no ha dejado de ser comentado el lugar más importante que ocupa san Antonio en la pintura neogranadina. En opinión de Álvarez y muchos otros autores, ese sitio debía ocuparlo el apóstol Andrés, por ello comentó: “Dentro de los cánones que regulaban la iconografía cristiana en cuanto a las composiciones donde aparecen varios santos, el personaje de mayor jerarquía debe figurar a la diestra del personaje principal, el lugar corresponde a San Andrés, pero Narváez en su versión lo

---

<sup>175</sup>Vorágine, *op. cit.*, t.I, p.33.

ubicó a la izquierda constituyendo una violación de precedencia.”<sup>176</sup> ¿Esta alteración deriva de las fuentes grabadas, es resultado de la ignorancia del pintor? ¿Prevaleció la petición expresa del comitente, Antonio de Santana, sobre la aplicación jerárquica tradicional? ¿Qué se quiso plantear al darle el lugar de mayor jerarquía al santo franciscano?

No comparto la opinión de que sólo se trata de una alteración del convencionalismo arriba citado, tampoco la afirmación de que el lugar de relevancia lo ocupa san Antonio por ser el santo patrono del comitente. Prevaleció un propósito más profundo, dogmático, que llevó a situar la trascendencia devocional del santo franciscano respecto de su predicación sobre el Redentor. Aspecto que por otra parte confirmaría el papel que su Orden tuvo en los inicios de la evangelización en esas tierras boyacenses. La aclaración sobre este punto proviene de una noticia aislada sobre la presencia de los agustinos y los franciscanos en el Valle de Saquencipá. La noticia proviene del testimonio de Pedro Hernández, quien declaró el 18 de enero de 1588 que en la doctrina había religiosos, dijo así:

y desde el mismo tiempo [1564] a esta parte ha visto estar la dicha imagen en los aposentos de Suta en una capilla donde solía celebrar el culto divino, y al cabo de algunos años que el dicho pueblo de Suta se pobló por mandado de la Real Audiencia y del Reverendísimo Arzobispo don fray Juan de los Barrios [...] que es ya difunto, el cual se halló personalmente a la dicha población [...] y en la dicha doctrina estuvo un frayle que se decía fray Vicente de Requejada, y después estuvo fray Pedro Palomino, del Orden de San Francisco, y otros, que este testigo no se acuerda de sus nombres.<sup>177</sup>

Después, en julio de 1566 el arzobispo franciscano Juan de los Barrios, visitó y organizó la doctrina de Suta.<sup>178</sup> A Requejada se le citó entre los primeros que estuvieron en la fundación de Tunja con Gonzalo Suárez de Rendón.<sup>179</sup> Estos datos cobran mayor orden y sentido al confrontarlos con las acuciosas investigaciones de Mesanza, quien afirmó que los primeros doctrineros de Chiquinquirá fueron los curas de Sutamarchán: en 1550 el padre Requejada, agustino calzado y quien antes fuera conquistador, y en 1567 el

---

<sup>176</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.21.

<sup>177</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.42.

<sup>178</sup> Ariza, “Apostillas...”, p.86.

<sup>179</sup> Jorge Palacios Preciado, “Don Alonso de Silva, cacique de Tibasosa y la lucha por la justicia social en el siglo XVI”, en *Repertorio Boyacense*, núm. 322, Año LXXII, Tunja, julio-diciembre, 1988, p.6.

franciscano Palomino.<sup>180</sup> Por su procedencia comunitaria y por las fechas no hay modo de establecer una conexión directa entre el de Padua y el desempeño de su comunidad religiosa en Suta y Chiquinquirá en torno al año de 1562, cuando se pintó el lienzo.

En una mirada más amplia la explicación de que san Antonio ocupa el lugar a la derecha de la Virgen, permite plantear que se debió porque él con el Niño representan para ese momento una devoción importante sobre la predicación del misterio de la Encarnación. En alusión directa a poner de relieve la creencia de la doble naturaleza del Hijo de Dios, Él bajó para aposentarse en el libro (de las sagradas Escrituras) respaldo de que es Dios y hombre. Es una indicación también de la actualidad y la importancia del tema visionario, que como elemento sobrenatural –como el milagro- desempeñó un factor esencial en la religiosidad del siglo XVI. Luego entonces, a la vera de la Virgen quien predicó sobre la Encarnación, y a su izquierda quien reconoció al Mesías y predicó también sobre la Virgen sin mancha. No hay una información histórica específica, excepto lo que la propia pintura expone sugerentemente.

En el lienzo neogranadino se plasmó el valor de la predicación del Evangelio para la salvación de las almas, como el objetivo central de catequesis, obligación espiritual del encomendero y responsabilidad de los religiosos, a partir de una iconografía no sólo vigente sino significativa para iniciar un proceso de conversión entre los muisca encomendados en el altiplano boyacense. Se expuso la representación de dos pescadores de hombres, en dos momentos históricos y regiones distintas como una muestra de la expansión del cristianismo católico y apostólico. Un santo varón que dedicó su vida para retomar esa misión y un discípulo inmediato de Cristo.

Ante el lienzo original de Nuestra Señora de Chiquinquirá, los curiosos y los devotos acudieron directamente a implorar a los representados, no hay paisajes o elementos de distracción, pues cumple con un fin pedagógico, de edificación sobre la historia de la salvación del género humano y el valor de intercesión de los santos. Se trata de una imagen de devoción, reconvertida en una imagen de culto a santa María del Rosario en el mismo XVI y en plena época contrarreformista, por ser depositaria de

---

<sup>180</sup> Mesanza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá...*, p.234. Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.574.

una iconografía y tipología exitosa respaldada en los círculos monárquico y pontificio, símbolo del triunfo de la cristiandad sobre los infieles.

Acerca de los muchos agregados a la figura de la Virgen y el Niño, en el siglo XVII, remito a las descripciones del inciso 2 del capítulo IV. Por ahora sólo me referiré a la decoración que todavía se observa en el lienzo original, tal como lo registraron Arizmendi y Gil Tovar, así como en algún caso Ariza y Álvarez. La Virgen luce una aureola circular de oro con esmeraldas, una corona de los mismos materiales procedente de la coronación canónica de 1919, un cetro de lo mismo (de 1944), dos rosarios de oro. De 1969 es la luna de oro y piedras preciosas “colocada con motivo de las Bodas de Oro de la Coronación”. El manto de la Virgen y el libro de san Andrés tienen ribetes de cordoncillo de oro. La corona del Niño es de 1919.

En la copia fiel de principios del siglo XX se observa el marco de “semicírculos de plata en relieve hueco, con motivos de angelitos y pájaros y ornamentación vegetal sobre fondo de terciopelo rojo. Entre uno y otro semicírculo hay plaquetas con escudos nacional y de la arquidiócesis y diócesis colombianas.”<sup>181</sup> También se ve en la parte superior central la Cruz de Boyacá y otras condecoraciones.

Gil Tovar afirmó con cierta razón, que un número importante de las copias fueron hechas más bien sobre las obras pictóricas de los Acero de la Cruz, de los Figueroa y de los grabados, que del propio original. Esta afirmación es mostrada y enriquecida en el siguiente capítulo (catálogo).

---

<sup>181</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.169.



Escudo mariano, Catedral de Sevilla  
(Cortesía del Mtro. José Vadillo)

## **VI CATÁLOGO DE IMÁGENES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE CHIQUINQUIRÁ.**

### **Introducción**

Una vez establecido el culto a la imagen sagrada de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, la reproducción del lienzo en pintura y grabado ha tenido un largo recorrido. Algunas de las copias fueron hechas por maestros reconocidos en el arte de la pintura en la Nueva Granada, e incluso uno mexicano; otras fueron atribuidas a los maestros neogranadinos o a sus talleres, otras más son anónimas y de diversa calidad.

Varios escritores del siglo XVII dejaron constancia de la expansión del culto y la reproducción de imágenes en Hispanoamérica y en Europa: Juan de Castellanos; Pedro Simón; Rodríguez Freyle; Flórez de Ocáriz; Lucas Fernández Piedrahita y, Pedro Tobar y Buendía, quienes además anotaron la gran devoción a la Virgen milagrosa de Chiquinquirá en el territorio neogranadino, en Perú, Cádiz, Sevilla, Filipinas, lugares en los que debido a los favores concedidos, los fieles la tenían por su “singular Protectora, y Abogada”.<sup>1</sup>

Algunas copias llegaron a Guatemala y a República Dominicana debido al impulso que la Orden de Predicadores le dio al culto a partir de 1636, pero también incentivado por devotos particulares tanto eclesiásticos como civiles. Cada copia estuvo destinada a la veneración de la Madre de Dios en esa advocación poderosa, mediante su colocación en espacios eclesiásticos catedralicios, parroquiales, doctrineros, iglesias conventuales masculinas y femeninas, en oratorios particulares. En algunos casos en torno de ellas se organizó la cofradía del Rosario, en otros sólo para llevar a cabo el rezo de las oraciones del Rosario.

A lo largo de esta investigación localicé otras 50 pinturas de la época virreinal al siglo XX, que han quedado fuera de catalogación pues rebasa los propósitos de este

---

<sup>1</sup> Tobar, *op. cit.*, p.2, p.163, 164 y 165, subrayó el interés que tuvieron los dominicos de la Provincia del santo Rosario de Filipinas en conocer su historia, petición cumplida con la publicación de su propia obra en 1694. Tobar consignó que los “retratos” de la imagen y sus reliquias fueron llevados a Lima y a la Audiencia de Charcas, Quito, Popayán, Antioquia, Anserma y Buga, a otros lugares de las Indias, de Europa en particular los puertos de Sevilla y Cádiz “donde por el comercio, que tienen los Galeonistas, que pasan al Nuevo Reino, han llevado a sus Patrias muchas Imágenes Retratos de esta Señora. Y en la ciudad de Cádiz se le hace muy suntuosa fiesta en la Iglesia de Nuestro Padre San Francisco, a expensas de un devoto suyo”.

trabajo, de ellas traigo a la memoria la del Museo de San Pedro Claver (Cartagena), una de Medellín, la de la iglesia de Yanaconas (Popayán), la de Tópaga, varias procedentes de Quito, entre muchas otras.

De la numerosa producción pictórica elegí 43 obras de los siglos XVI al XVIII que consideré más representativas en su cualidad de copias del original, tal como el lienzo original estuvo en el siglo XVI y después cuando fue objeto de ornamentación sobrepuesta. Ninguna de las pinturas de la época virreinal fue copia fiel al cien por ciento –ya sea sin y con sobrepuestos del siglo XVII- aunque los cronistas las hayan denominado, facsímil o “retrato”. Esta denominación, de acuerdo a lo que ya expliqué en el primer capítulo, es el traslado del poder que tiene como si fuera el original, del mismo modo como funcionó en Europa medieval. Hubo cierta distancia respecto del lienzo de Narváez, la que expliqué en parte por la dificultad de observar a una imagen de culto –por lo general tapada con velos- pero por otra, porque se afirmó que en ella hubo una presencia de la divinidad, cualidad que se invocó como la reserva de su duplicación al pie de la letra, porque sólo hay una. De tal modo que hubo lugar a una serie de grupos.

1. Un subsistema marca la luminosidad intensa que según los relatos, recibió el lienzo en tres ocasiones en la década de los ochentas del siglo XVI. Fichas: 1, 2, 4, 8, 9, 12, 14, 16, 18, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 34 y 35.
2. Otro grupo se caracteriza por el resplandor y tiene al menos dos derivaciones, con rayos y sin ellos. Fichas: 10, 14, 15, 19 a 23, 25 a 29, 31 a 33 y 36; 1, 4, 6, 8, 9, 13, 16, 17, 30, 35 y 38 .
3. Un tercero está integrado por las copias que representaron parte del abundante ajuar sobrepuesto al lienzo original descrito en el libro de Tobar, pero también de interpretación libre en la configuración de los accesorios (cetro, corona, rayos, etc.). Fichas: 4, 6, 9, 10, 17, 19, 20, 25 a 29, y 31 a 36.
4. Un subgrupo está constituido por las pinturas que presentan atributos distintos como azucenas en lugar de la palma (Fichas: 2, 19, 23, 24, 25



- al 29); azucenas con palma Fichas: 20, 22 y 34). Llave (Fichas: 4, 5, 7, 15, 39 y 42). Angelitos portadores de la corona (Fichas: 10, 11, 21, 22, 24 a 29).
5. Otro más está concentrado en la vestimenta de la Virgen, especialmente el diseño del manto con estrellas y rosas. Fichas: 16, 18 a 20, 36, 39, 41 y 42; 15 y 28.
  6. Un tercer subgrupo se caracteriza por el rosario en mano del Niño (Ficha 2); en la mano derecha de la virgen como fue descrito el original en el siglo XVII (Fichas: 8, 24, 26 a 29, 34 y 36); y en la mano izquierda como se reprodujo en la mayoría (Fichas: 4 a 7, 9 a 21, 25, 30 a 32 y 35).
  7. Un caso especial plasmó un momento crucial en la devoción y culto a determinados conceptos asociados a la Virgen de Chiquinquirá, como el de abogada de ánimas del purgatorio. Ficha: 11.
  8. Un tipo más de copias fueron algunas de las señaladas “retratos”, que no se mantuvieron en el rango de apego al original, ya que tuvieron algunos cambios pequeños. En torno a éstas se desdobló un sistema de pertenencia al lugar y de grupo, de modo que a su alrededor se tejieron milagros y recibieron, en la mayoría de los casos, otra denominación. Fichas: 29, 39 a 43.

De la vertiente expresiva de la evocación de los eventos sobrenaturales en el lienzo (entre diciembre de 1586 y enero de 1589), el rasgo más característico de los pintores fue hacer una síntesis o combinación de los rayos del original, con una luminosidad intensa de tonalidades frías amarillas a las cálidas del naranja y en ocasiones tonos de azul. De tal modo que desde el mismo siglo XVI encontré un par de ejemplos. Después hubo lugar a más de 20 pinturas, tales como: la afamada copia de Antonio Acero, de 1643; las de Jerónimo Acero; Baltasar de Vargas Figueroa; Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos; la de la iglesia de Las Aguas (Bogotá); la de Santa Bárbara (Bogotá); la de san Agustín de Bogotá; los grabados de Joannes Pérez; los grabados de Bernardo Albistur y Francisco Benito de Miranda; la pintura de Pérez de

Parada; la del Museo de Arte Colonial de Bogotá; una de la Escuela del sur de Colombia; la de El Tablazo; la de Hilda González; las de Quito (aquí citadas), y otras más de colección particular.<sup>2</sup>

Flórez de Ocariz registró que hubo algunas copias o trasuntos del original de Chiquinquirá a través de los cuales también Dios había realizado milagros, dijo a la letra: “No solamente ha permitido Dios, y concedídonos sus favores, y milagros por medio de su Santísima Madre en su representación original de Chiquinquirá, sino también por sus trasuntos”.<sup>3</sup> En seguida enumeró los siguientes casos: un lienzo que está en una capilla de la Parroquia de las Nieves de Santafé; otro en una Ermita de la Ciudad de Tunja; otro lienzo en el “distrito de la de Ocaña, legua y media de ella, en el Río del Oro, con nombre de Nuestra Señora de Borotare, por el Pueblo de Indios, que la tenía así nombrado”<sup>4</sup>; uno más de la casa del capitán Diego de Ojeda, sita en Santafé, en donde ocurrió un milagro el primero de mayo de 1660.

De acuerdo a lo expuesto por Gil Tovar “antes del 1620, algunas autoridades regalaban imágenes más o menos similares para la erección de parroquias en varias poblaciones”.<sup>5</sup> Muestra de ese empeño de identidad y territorialidad al que me he referido. De tal modo que durante los primeros años del siglo XVII, algunos ejemplares de este grupo fueron objeto de nuevas manifestaciones sobrenaturales y milagros, que considerados por las autoridades eclesiásticas, pese a las disposiciones en contra, fueron reconocidas con el patronímico del lugar, tales como la del Valle, la de Antioquia, la de Niquía, la de Río de Oro y la de Maracaibo todas en el Nuevo Reino de Granada. Esta última de gran devoción en Venezuela, de la que se dijo que a principios del siglo XVIII: “aparecía una imagen perfecta de Nuestra Señora de Chiquinquirá”, ella se puso pesada para elegir el lugar de su devoción, que fue en la iglesia de San Juan de Dios

---

<sup>2</sup> Por supuesto en algunas copias del siglo XIX también se reprodujo la hierofanía en el lienzo de Chiquinquirá, sobresale la de colección particular de Jaime Manrique.

<sup>3</sup> Flórez, *op. cit.*, p.195.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>5</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.86 y 88, algunas de las copias fueron hechas de oídas y no de vista, con motivo del segundo centenario (1786) hubo numerosas pinturas, entre las que se cuentan muchas de autores indígenas.

de la ciudad mencionada.<sup>6</sup> En estas versiones regionales de lo que ahora es el Departamento de Antioquia, hubo algunos cambios iconográficos. Otras son recreaciones conmemorativas de algún milagro hecho por la Virgen de Chiquinquirá, como la pintura que ahora se resguarda en el Museo de los Franciscanos en Quito, Ecuador. Las referencias escritas y plásticas en otros sitios como República Dominicana y Guatemala, así como otros lugares de América Latina forman parte del mapa de difusión de la Virgen de Chiquinquirá, pero que aquí ya no fue posible incluir.

La reproducción de la imagen en los talleres alejados de las provincias de Santafé y Tunja, tuvieron en los grabados y estampas la mejor fuente de inspiración, junto con las descripciones literarias y las referencias de oídas. Del siglo XVII se conoce un grabado anónimo, en cambio del primer tercio del siglo XVIII los de Ioannes Pérez, en el segundo tercio los de Bernardo Albistur, y al final del siglo mencionado el grabado de Francisco Benito de Miranda. En los que se observan algunos apegos pero también cambios respecto del sagrado original, por ejemplo el resplandor con ángeles sobrepuestos (a la manera de la Virgen de la Antigua y de las Nieves) y las azucenas con la palma, entre otros.

Con este catálogo, anexo al contexto histórico e interpretación del sentido de la imagen para la feligresía, cumplo con el objetivo de presentar una buena muestra del desarrollo que tuvo la reproducción de una imagen milagrosa, de origen local, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá -patrona del Nuevo Reino de Granada-. Expresión de la búsqueda de su reconocimiento fuera del nodo Chiquinquirá-Tunja. Civiles y eclesiásticos extendieron su culto en un afán de afirmación territorial y dogmática a través de la expresión artística y de su interrelación de varios sistemas de aglutinación política, social y económica, que repercutió en la consolidación de un sistema de iconografía de la Virgen de Chiquinquirá asociada a devociones y prácticas piadosas respaldadas por la Orden de Predicadores y la Iglesia.

Esta formulación plástica mariana de aglutinación y convivencia se suma a muchas otras advocaciones poderosas que recubrieron, como un manto de dádivas, la

---

<sup>6</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.94-95. La imagen tuvo una expansión hacia Quito, Lima, Maracaibo, México y poblaciones de España e Italia, *apud.*, Jaime Gutiérrez y Patricia Rojas, reseña de Lucía Cadavid, "Monografías 1.2. Promoción de restauradores", en *Restauración Hoy*, núm. 4, abril, Bogotá, 1993, p.41.

geografía hispanoamericana. Reflejo de los lazos indisolubles entre administración política y religiosa, con la participación significativa del marianismo de los Reyes católicos, de la Casa de Austria y su herencia a la dinastía borbónica.

Considero que una de las aportaciones de este catálogo, vinculado estrechamente al contexto histórico e interpretación simbólica que le anteceden ha sido poner en claro cómo, cuándo y por qué hubo una transformación en la iconografía para poner en relieve aspectos dogmáticos, así como en la manera de reproducir o copiar el lienzo original. La posibilidad de una nueva lectura a partir de la diversidad de copias, fue abreviada por la existencia de dos estudios precedentes, a los que debo una muy buena parte de la información técnica de las fichas de catálogo y del corpus fotográfico. Estas obras son de Álvarez White y Arizmendi Posada, a las que se suman las de otros especialistas, todos puntualmente citados a lo largo de este último capítulo.

En la medida de lo posible hay un orden cronológico pues tiene que ver con sucesos y cambios ocurridos en el original. Cuando no fue así, el objetivo fue agrupar obras de un solo pintor para observar sus similitudes con el original y los cambios en sus propias pinturas. La ficha de catálogo lleva el siguiente orden: título, autor y fecha, técnica y medidas, ubicación y observaciones, en este último apartado primero registré las referencias históricas y luego las apreciaciones de la pintura.

## Ficha 1

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, ca. 1588-1600.

Técnica y medidas: temple/muro.

Ubicación: Casa del fundador Gonzalo Suárez de Rendón, Tunja.

Observaciones: Es muy posible que la primera reproducción del lienzo de Nuestra Señora de Chiquinquirá sea la pintura mural al temple, anónima, hecha sobre el muro de acceso a la sala principal de la casa del Fundador de Tunja, Gonzalo Suárez de Rendón, muerto en 1583.<sup>7</sup> La representación mural no sólo dignifica sino que protege el acceso a la sala principal e indica la importancia de la devoción a esa advocación entre los moradores de tan ilustre casa, la viuda y los herederos del fundador. Doña Mencía de Figueroa viuda de Suárez Rendón fue posiblemente asesorada en lo espiritual por el clérigo beneficiado Juan de Castellanos. Los programas pictóricos más conocidos de la casa del fundador corresponden a dos salas, cuya factura es señalada de finales del siglo XVI y primeras dos décadas del siglo XVII.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Gonzalo Suárez de Rendón fundó la ciudad de Tunja el 6 de agosto de 1539, Martínez Zulaica, *op. cit.*, p.13. Gil Tovar, "Los primeros...", p.793. La esposa del fundador, doña Mencía de Figueroa contrajo segundas nupcias con Juan Núñez de la Cerda.

<sup>8</sup> Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián López, "Las artes en Colombia", en *Historia extensa de Colombia*, t.4 La Arquitectura Colonial, vol.XX, Bogotá, Academia Colombiana de Historia-Ediciones Lerner, 1967, p.297-299, citan como posible fuente para las otras pinturas los grabados de Mateo Merián, cuya impresión tuvo lugar en 1616, de tal modo que los murales pudieran ser posteriores a la fecha

¿En qué elementos me apoyo para sustentar que la pintura de la Virgen no se elaboró más allá del mil seiscientos? Hay razones de tipo técnico y estilístico, así como un par de aspectos históricos de relevancia que respaldan el planteamiento. Un factor técnico que inclina la balanza para considerarla cercana a la pintura de Narváez, es que se trata de un temple sobre muro. Éste no es un caso aislado en la producción plástica tunjana del último cuarto del siglo XVI. De la misma técnica y sobre madera hay otras pinturas en la iglesia de Santa Clara y en la de Santo Domingo, con el tema de Nuestra Señora de la Antigua.

Cuando la imagen original fue trasladada de Chiquinquirá a Tunja para aclamar el cese de una peste, el lienzo estuvo más de un mes en la iglesia parroquial de Tunja, entre el 5 de diciembre de 1587 y 20 de enero de 1588. Debido a su estancia y a la publicidad de lo benéfico de su presencia bien se sustenta el encargo de una copia para uno de los espacios habitacionales más representativos de la ciudad hispanoamericana de Tunja, vecino además de la parroquial, frente al amplio solar de la plaza mayor. En el transcurso de su estadía en la iglesia de Santiago de Tunja hubo oportunidad de verla porque sus velos fueron descorridos, fue entonces cuando se tomó algún boceto. Pero todavía hay que ponderar otros aspectos plásticos.

Sobre la autoría de esta representación mural sólo hay suposiciones. Una, que el propio Narváez o alguien de su círculo pudiera ser su autor, que no comparto por completo. Otra posibilidad tiene relación con la presencia del pintor italiano Angelino Medoro, a quien ya me referí (Capítulo III, ficha 12), que en 1587 viajó de Sevilla a la Nueva Granada en donde se estableció en Tunja y Bogotá. En Tunja se conservan varias de sus obras del periodo 1587-1588. Tampoco pasa desapercibida la actividad de un pintor y sus posibles seguidores, fray Pedro Bedón (discípulo de Bitti) autor de la viñeta del libro de la Cofradía de la Virgen del Rosario de Quito (1588), quien estuvo en

---

referida. Cfr. reciente investigación, José Miguel Morales Folguera, "El esplendor de la cultura simbólica en las pinturas murales de la ciudad novogranadina de Tunja", en Herón Pérez y Bárbara Skinfill Nogal [editores] *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán-CONACYT, 2002, p.82.

Tunja en agosto de 1590 o en 1592, último tercio de 1594, y quizá en 1595, a quien se le reconoció como autor de obra pictórica mural en Santafé y Quito.<sup>9</sup>

La restauradora Álvarez White analizó acuciosamente la pintura de la casa del fundador y la consideró como una “de las primeras reproducciones de que se tiene conocimiento, posiblemente realizada en la misma época del primer lienzo”.<sup>10</sup> Su punto de partida es la opinión generalizada de que el lienzo de Narváez data de 1555. Afirmación que ya quedó aclarada en relación a la presencia del encomendero, Narváez y Jadraque hacia 1560-1562.

Del hallazgo y rescate de la pintura debajo de una capa de pintura, la autora citada comentó: “Durante los trabajos de restauración de la casona, en el alfiz de la puerta de acceso al salón principal, fue descubierto, al mismo nivel de las pinturas anteriores, un fragmento de pintura que representa a la Virgen de Chiquinquirá.” Explicó que el alfiz del arco de acceso era de mayor altura de como luce actualmente, pues de lo contrario no hubiera sido posible reproducir toda la composición como en el original, en seguida puntualizó:

Los colores fueron aplicados al muro ya seco, utilizando pigmentos aglutinados con cola o caseína. La técnica del dibujo es similar a la usada por Narváez y plantea algunas hipótesis sobre la autoría, debido a la iconografía y el tratamiento pictórico que hacen pensar en su mano o por lo menos en su influencia. La fragmentación de las figuras y algunos retoques posteriores con lápiz, impiden una identificación correcta. Su importancia radica, no obstante, en la antigüedad y en el hecho de ser la primera –quizá la única- representación de la Virgen en la técnica de mural.<sup>11</sup>

En el supuesto de que haya sido de Narváez, debió pintarla antes de su muerte, ocurrida en 1583, pero ¿cómo explicarse una copia de una imagen de devoción de una estancia de encomienda en la casa del fundador? Hay que considerar tres aspectos fundamentales que me parece inciden en esta recreación pictórica: el registro de que el

---

<sup>9</sup>Ariza, *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (Adiciones y correcciones)*, Bogotá, Convento de Santo Domingo, (Separata del Semanario “Veritas”), 1963, p.19, citó el año de 1590; *Cfr.*, Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.600, el año de 1592, para redondear esa estancia refirió que entre septiembre de 1593 y julio de 1594, Bedón se encargó de la Cátedra de Dogma en el convento de Santafé; entre julio-septiembre de 1594 se le sitúa en Tunja por el asunto de las alcabalas, y después regresó a Bogotá, acaso haya estado en 1595. Vargas, *Patrimonio...*, p.63 y 69, afirmó que estuvo en Tunja ca. 1592, que fue autor de pintura mural en Bogotá, y más tarde de la pintura mural que representa a la Virgen de la Escalera en Quito (1600). Giraldo, *op. cit.*, p.38.

<sup>10</sup>Álvarez, *op. cit.*, p.28 y 102, más adelante planteó que puede ser de finales del siglo XVI o principios del XVII. Ver capítulo III, inciso 2.1.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p.28.

primer prodigio en el lienzo sucedió en diciembre de 1586; la imagen poderosa estuvo en Tunja de diciembre de 1587 a enero del año siguiente; y hubo otros dos eventos sobrenaturales en el lienzo, el del 30 de julio de 1588 y el del 5 de enero de 1589, cuando se advirtió en él: “las colores vivas y divinas”, el “resplandor de lumbres”, y el resplandor proveniente de una nube blanca como cristal sobre el lienzo. Por ello planteo que esta pintura además de ser copia del sagrado original, plasmó la presencia de la divinidad en ella a partir de una intensa luminosidad, artificio plástico que revela al receptor un misterio (aspecto al que ya me referí ampliamente en el capítulo IV inciso 1.2).

Considero además que entre 1588 y antes de la muerte del beneficiado Juan de Castellanos en 1607 -a quien se debió una parte fundamental del empuje de su culto- la fama de la imagen ya se había extendido debido a los favores concedidos a sus romeros. La pintura mural de la casa de Gonzalo Suárez de Rendón es resultado de la repercusión religiosa, política y social que la Virgen del Rosario de Chiquinquirá tuvo para los tunjanos y se expresó además como el corolario del empeño de reivindicación de la sociedad tunjana particularmente integrada de conquistadores, encomenderos y clérigos, quienes impulsaron el reconocimiento de la imagen taumaturga de la vecina Chiquinquirá en símbolo de identidad.

En este marco, así como por las características de su fino dibujo, la técnica al temple y la marcada iluminación, es que esta obra pictórica se hizo al menos después de que se dio a conocer que habían ocurrido manifestaciones naturales en el lienzo pictórico de Narváez ¿fue éste el medio plástico al servicio del cometido de la sociedad tunjana, de verse elegido y representado? En relación a su autoría, posiblemente sea obra de uno de los pintores cercanos al círculo de Angelino Medoro o al de fray Pedro Bedón, quienes estuvieron en el Nuevo Reino de Granada en las dos últimas décadas del siglo XVI. Aunque no descarto algún pintor anónimo, quizá influido por Narváez. En ambos casos, la obra que me ocupa tiene rasgos estilísticos que lindan entre lo hecho por Narváez y la pintura manierista (que le sigue a esta ficha).

De la representación sobre el arco de medio punto que da ingreso a la sala principal o del Dosel, se ve a la Virgen con el Niño, enmarcada por un ancho resplandor



de matices cálidos color naranja. Esa luminosidad en forma oval no imita los rayos que aún se observan en el original, este es el indicio principal que me llevó a plantear que bien puede ser una representación memorativa del segundo prodigio. Tanto la pintura mural y la siguiente del catálogo son ejemplos de un subsistema o grupo de obras que puso el acento en la luminosidad –señal prodigiosa- en el lienzo original en julio de 1588. Mis puntos de partida son dos referencias escritas, la primera proviene del testimonio rendido por el párroco Gonzalo Gallegos, del que se describió:

hallándose presentes muchas personas españoles, así hombres como mujeres fidedignos y de buen crédito y fama, e fue que a la dicha hora hubo dentro de la dicha iglesia tan gran resplandor de lumbres, que todos los que lo vieron creyeron de repente haberse pegado fuego y encendido la dicha iglesia; y acudiendo los que lo vieron a dar voces socorriendo, llegaron todos los que presentes eran a la puerta de la dicha iglesia y no osando entrar se arrodillaron y certificaron aunque con pavor que vieron de que naturalmente no era fuego sino una lumbre y claridad que de más iba a menos mientras allí estuvieron.<sup>12</sup>

En la segunda referencia escrita, Tobar afirmó que entre los grandes lienzos que adornaban el santuario había uno que “por ser tan luciente”,<sup>13</sup> rememoraba el segundo



prodigio. Interpretación que respalda la mía respecto de la pintura mural, la manierista, seguidas de otras copias del siglo XVII y especialmente de los siglos XVIII y XIX que reiteraron la condición sobrenatural de la imagen en

la que hubo lugar a la presencia divina para revelar un misterio.

La Virgen sostiene al Niño de manera artificial y debido a la postura de sus manos no parece posible que la Virgen hubiera tenido un rosario. Por otra parte, el deterioro de la pintura no permite corroborar si el Niño portaba el instrumento de oración, según se consignó en 1610. De san Antonio se logra ver además del atributo



de la palma, media figura y parcialmente el Niño, pero de san Andrés nada.

<sup>12</sup>Ariza, *Hagiografía...*, p.60-66.

<sup>13</sup>Tobar, *op. cit.*, p.81.

## Ficha 2

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, ca.1589 a primeros años del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.13.x 0.87 m.

Ubicación: Colección particular (Medellín).<sup>14</sup>

Observaciones: Álvarez consignó esta obra perteneciente a la Escuela de Bernardo Bitti. Como una explicación para dirimir las diferencias de esta pintura respecto del original, la autora citada sugirió que “posiblemente el pintor supo de oídas, de la existencia de la milagrosa imagen y realizó su obra sin las limitaciones de los demás artistas al ejecutar una copia.”<sup>15</sup> Gil Tovar expuso similar punto de vista, en cuanto a la

<sup>14</sup> Colección particular, atribuida a Bernardo Bitti, Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.152.

<sup>15</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.40 y 102, 1ª mitad del XVII, Col. Humberto Luján. En la ficha del Museo Mariano de Chiquinquirá, también se le dató en el s.XVII.

atribución y su elaboración en territorio lejano a partir de narraciones.<sup>16</sup> Mi planteamiento sobre su autoría apunta al círculo de dos pintores italianos y la considero como la segunda de las representaciones más antiguas que rememoraron los prodigios ocurridos en el lienzo original.



La presencia de tres pintores en Santafé y en Tunja, en los últimos 20 años del siglo XVI, permiten ampliar el círculo para abrir la posibilidad de atribución. Fray Pedro Bedón OP, pintor proveniente de Quito, Angelino Medoro y Francisco del Pozo. De este último se asentó: “trabajó en Tunja y allí pintó, según lo dice Flórez de Ocariz, la imagen de la Virgen del Rosario [de la Candelaria] que se venera en la Capilla del Desierto de la Candelaria. Era natural de Milán, según aparece en la firma del mencionado cuadro terminado en 1597: ‘Franciscus Puteus Medionalensis’ dice la inscripción de este lienzo, modelo de gracia y

elegancia primitivas en que se advierten ya los ímpetus transformadores del renacimiento italiano.”<sup>17</sup> La Virgen de la Candelaria de la iglesia agustina (cercana a Ráquira), fue lamentablemente repintada en el siglo XIX, aunque algo se puede entrever para establecer su relación con la de esta ficha.

Sin duda la pintura de esta ficha muestra a un maestro de pintura proveniente de Italia. Tan competente como Angelino Medoro, a juzgar por la producción de su obra en las dos últimas décadas del siglo XVI y de manera especial por una de sus obras maestras, la Virgen del Rosario del Museo de Arte Colonial de Bogotá.<sup>18</sup> El reconocimiento de la calidad de la copia manierista de Chiquinquirá fue puntualizado porque la pintura “revela a un artista muy superior a todos los conocidos en su tiempo

<sup>16</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p. 87, señaló que la pintura pertenece a una institución privada en Medellín.

<sup>17</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.37 y 38, la pintura fue retocada en 1835 por el bogotano Pedro José Figueroa. Rueda y Gil Tovar, *op. cit.*, t.4, p.797-798. Gil Tovar y Arbeláez, *op. cit.*, p.149. Sobre los otros dos pintores ver la ficha anterior.

<sup>18</sup> Sebastián, “Nueva...”, p.105.

en el Nuevo Reino”.<sup>19</sup> Efectivamente, de las copias de la imagen de Chiquinquirá, esta tiene una calidad compositiva y pictórica incomparable, acentuada por la atmósfera lumínica sobrenatural que respalda a la Virgen y a los santos.

No sin razón Gil Tovar vio que esta obra “supera a la sola atención iconográfica de estampería que motivó el trabajo de Narváez y que presidió el de casi todos los posteriores pintores de la imagen.”<sup>20</sup> Agregó que esta composición “denuncia pronto pertenecer a unos supuestos teóricos del Manierismo italiano y a una preocupación por la forma.”<sup>21</sup>

Cierto es que muchas de las copias pretendieron fidelidad a la hora de reproducir el original. En cambio con esta obra manierista hay dos aspectos importantes en cuanto a forma y contenido: la libertad del pintor y la preferencia del mecenas por una recreación de vanguardia para ese momento en Hispanoamérica, a favor de una calidad plástica que guarda su distancia con el original. La iconografía está orientada a resaltar la existencia del Salvador de las almas, de modo magistral hacia el foco de atención donde convergen los gestos de la Virgen y los santos en relación a la acción del Niño. Aspectos a los que se integra una tercera intención, plasmar en ella un acontecimiento sobrenatural recientemente ocurrido, a solicitud de un devoto y mecenas particular ¿acaso un eclesiástico tunjano o santafereño? No hay más datos que los expuestos en la pintura, de procedencia particular, que está afortunadamente bien reproducida en el libro de Álvarez White y en el conmemorativo de los 400 años.



Se nota un excelente trabajo pictórico, acentuado por la fría luminosidad que respalda a la Virgen y a los santos, éstos de pie sobre el discreto relieve orográfico. Ella en su plenitud

<sup>19</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p. 87.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 87, de su composición resaltó que el grupo está integrado de manera compacta y respecto del volumen de las figuras acotó que “corresponde a una pintura pasada ya por el Renacimiento; y obedece a un naturalismo idealizado, atento a la “idea” y al “estilo”.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 87, agregó que se trata ya de una “obra de arte” según los conceptos renaciente y postrenaciente.

maternal aparece suspendida en las nubes, especialmente su rostro refleja ese color albo a que se refirieron los declarantes del tercer prodigio, por lo demás *ad hoc* a la paleta fría característica del manierismo italiano. Las manchas de color amarillo, blanco y azul, no son abstracción de los rayos lineales que la rodeaban en el original.

En la narración del tercer prodigio, de la noche del cinco de enero de 1589, se asentó que la “imagen de Nuestra Señora se cubrió de una nube blanca”. Entre los testigos estuvo el clérigo Hernando de Rojas, vicario residente en Chiquinquirá, quien estando ya revestido para decir misa, vio a la imagen muy resplandeciente -“blanca como un cristal o nube muy blanca, en tal manera que apenas pudo ver este testigo el rostro de la dicha imagen, el cual resplandor duró hasta otro día, desde los Reyes en la tarde que sería a hora de las cinco de la tarde”-.<sup>22</sup> Se plasmó en esta imagen una revelación o epifanía del Salvador. La reiteración de la comparación del resplandor visto “blanco como cristal”, la luminosidad, la luz blanca que emanaba de la Madre de Dios y que se proyectó en los santos acompañantes, todo ello ante la vista y advertidos por los ojos que lo testimoniaron en 1589 y en julio del año anterior. Estos datos constituyen lo que Stoichita analizó acerca del tipo de “imágenes que relatan una experiencia de imagen (una visión)”.<sup>23</sup> Construcción o explicación de experiencias sobrenaturales que para ser comunicadas requirieron de una particular expresión literaria pero también en la formulación pictórica.

Entre las 21 tesis expuestas por el autor citado, sobre la experiencia visionaria, citó una sobre la representación de la divinidad a través de una nube. Dijo que ésta actúa como el “objeto figurativo definitorio de la representación de la hierofanía”.<sup>24</sup> Sobre el lienzo neogranadino, la presencia de la divinidad fue descrita por una intensa luminosidad, que para concretarse y ser comunicada al común de la gente fue denominada nube blanca. Por todo lo anterior, planteo que esa manifestación luminosa fue plasmada en la pintura manierista, y además es la única que muestra un resplandor amarillo, blanco y aún azul, colores estos últimos que reiteraron el significado de la pureza y distinción de la Virgen como la portadora del Hijo de Dios.

<sup>22</sup> Ariza, *Hagiografía...*, p.75; otros declarantes fueron Alonso de Rivera y Andrea de Pabón. Tobar, *op. cit.*, p.89.

<sup>23</sup> Stoichita, *op. cit.*, p.12.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.184. Ver el Capítulo III, inciso 1.2 de esta tesis.



La pintura tiene la particularidad de que contiene un solo Niño Jesús parado sobre un libro cerrado, Él sostiene en su mano derecha un pajarito que acerca al santo franciscano –el alma detenida por el Salvador-, mientras que a la Virgen ofrece un rosario de color negro –el medio por el cual se puede llegar a liberar el alma-, posiblemente como pudo haber sido en el original y lo asentó el documento de 1610. Gil Tovar bien señaló que la presencia de un solo Niño “justifica tanto la iconografía del santo como la de la Virgen, evitando la presencia de dos a distinta escala y haciendo de él el foco visual del cuadro”.<sup>25</sup> De modo magistral, plástica e iconografía fueron la vía para subrayar el contenido: la Encarnación de la Segunda Persona de la Divinidad para ofrecer la redención al hombre, a través de la predicación representada por los santos y la intercesión por la abogada mayor.



V. del Rosario. Medoro

Una nota naturalista de estirpe italiana es la composición del busto redondeado de la Virgen, tratamiento similar que ostentan las obras de Angelino Medoro y la de Francisco del Pozo. Entre las obras del primer pintor citado -la Virgen de la pintura de la Anunciación y la Virgen del Rosario (que aquí se muestra)-, encuentro una relación con la que nos ocupa, acentuada además por el detalle del cinto ocre que ciñe la túnica, y el color de ésta, así como por la forma de recubrir la cabeza con el velo. En tanto que la pintura de Pozo (a reserva de sus evidentes repintes) se asemeja en la composición y caída de los pliegues de la túnica y el manto, el antebrazo y la mano alargada (en cambio Medoro se caracteriza en las obras citadas por las manos anchas); también el tipo abultado de los párpados de la Virgen de la Candelaria es similar a los respectivos de san Francisco. Con la conciencia de que

<sup>25</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.87.

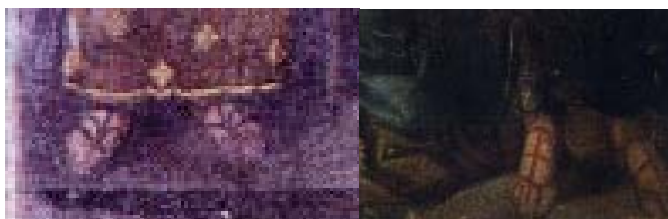


algunos detalles que señalé quizá pudieran proceder de grabados utilizados por ambos pintores.

Respecto de uno de los atributos de san Antonio hay una actualización. La palma del original ha sido sustituida por una hermosa vara de azucenas en botón que indican la castidad del franciscano, el citado atributo tuvo una mayor difusión hacia finales del XVI. La Virgen está vestida con los colores del original y el detalle de las aureolas que también se aproximan a la obra de Narváez.

San Andrés porta el libro cerrado, sobre el cual se ve un jilguero amarillo, símbolo de la encarnación del Verbo. El apóstol está identificado con su cruz en aspa, dispuesta a su espalda, familiar al grabado de Wierix según la interpretación de Martín de Vos.<sup>26</sup>

Las sandalias de san Andrés son similares a las de san José de la pintura mural del convento de Santa Inés, al parecer contemporánea a la de Narváez.



La composición manierista toma distancia del original y de la pintura mural. Ninguna de las representaciones posteriores adoptó sus peculiaridades plásticas excepcionales, excepto las azucenas, las que además hicieron su aparición de manera más constante en los grabados y en las pinturas del siglo XVIII.

<sup>26</sup> Sebastián, "La pintura...", p.66, señaló la similitud con el apostolado grabado de Hendrik Goltzius (1558-1617) también con modelos de Martín de Vos.

### Ficha 3

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*

(sin imagen)

Autor y fecha: Antonio Acero de la Cruz, 1633.<sup>27</sup>

Técnica y medidas: o/l, repintada.

Ubicación: Fúquene (Departamento de Boyacá).

Observaciones: Se tiene noticia de que la primera copia realizada por Antonio Acero de la Cruz está repintada, lo cual ha impedido a los especialistas tener una apreciación de la fidelidad del copista respecto al original. Esta pintura fue un encargo del clérigo Diego Clemente de Céspedes –cuñado del pintor- durante su administración espiritual en la doctrina de Fúquene.<sup>28</sup> Reflejo de una gran devoción que se afianzó ante la dura experiencia del temor a la muerte, por la presencia devastadora de la peste de tabardillo que asoló Santafé, Tunja y sus comarcas, durante la que murió mucha gente, entre ellos el padre del pintor. Entre septiembre de 1633 y noviembre de 1635, la imagen poderosa estuvo en Santafé, en las iglesias de San Diego, Las Nieves, San Francisco, Santo Domingo y la Catedral, fue entonces cuando Acero debió tener una amplia oportunidad de conocerla, observarla y quizá tomarle algún boceto para luego pintarla al óleo. Habida cuenta de que por ser imagen sagrada, los velos que la resguardaba eran descorridos en ocasiones especiales.

Giraldo y Gil Tovar reunieron una información importante sobre el pintor. Nació en Santafé a principios del siglo XVII, fue Hijo de Jerónima Gutiérrez y Alonso Acero “artesano natural de Zamora, de los reinos de España”, quienes tuvieron más hijos. Contrajo matrimonio con Lorenza de Céspedes Acuña.<sup>29</sup> Es el primer pintor criollo del que se tiene noticia, originario del barrio de las Nieves (Santafé); de sus diez hermanos,

---

<sup>27</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.31, citó a Lázaro María Girón, quien señaló que su primera obra está fechada en 1633. Álvaro Gómez Hurtado y Francisco Gil Tovar, *Arte virreinal en Bogotá*, Bogotá, Villegas Editores, 1987. 1987, p.108.

<sup>28</sup> *Revelaciones*, febrero-marzo de 1989, p.67. Cfr. Fajardo de Rueda, *op. cit.*, p.81. No obtuve información como tampoco visité esa población.

<sup>29</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.42, 44, 48 y 49. Gil Tovar, “Los primeros...”, t.IV, p.820.



tres fueron pintores: Bernardo, Jerónimo y Juan de Dios.<sup>30</sup> Su hijo Antonio siguió el mismo oficio. Antonio Acero de la Cruz murió en septiembre de 1669.<sup>31</sup>

Sostuvo una estrecha relación con los hermanos Solís y Valenzuela, quizá más particularmente con Pedro, ya que se ha dicho que también fue poeta.<sup>32</sup> (ver capítulo IV, inciso 1.4) El pintor fue uno de los protagonistas de la obra de Pedro de Solís. También participó en el traslado del cuerpo en olor de santidad del arzobispo Almansa (1638). Se recordará que Almansa fue quien inició el cambio de administración de la iglesia de Chiquinquirá, murió con motivo de la peste de 1633 y además Antonio Acero fue el “encargado de decorar el túmulo funerario de la capilla ardiente en que reposó el arzobispo en casa de los Solís de Valenzuela”.<sup>33</sup> Dato este que redondea el vínculo con el pintor y el ámbito artístico, social y religioso del Nuevo Reino de Granada.

---

<sup>30</sup> Alvarez, *op. cit.*, p.32. Cfr. Londoño, *op. cit.*, p.103 y 104, es uno de los once hijos del artesano español Alonso Acero (n.-m.1633); señaló que nació alrededor de 1590 y murió en 1669; fueron pintores, sus hermanos, Bernardo y Jerónimo, y sus hijos Antonio Acero Céspedes (ca. 1650), Jerónimo Simón (que al parecer tomó el apellido López) y Juan de Dios Acero Céspedes.

<sup>31</sup> Gil Tovar, “Los primeros...”, t.IV, p.821. Gil Tovar, “La Virgen...”, p.88.

<sup>32</sup> Fajardo de Rueda, *op. cit.*, p.81.

<sup>33</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.43. Sobre las exequias y el cuerpo incorrupto, ver Rodríguez Freyle, y Groot.

#### Ficha 4

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Antonio Acero de la Cruz, 1643.

Técnica y medidas: o/l, 1.15 x 1.28 m.

Ubicación: Comunidad Dominicana de Chiquinquirá.<sup>34</sup>

Observaciones: De acuerdo a las afirmaciones hechas en los dos capítulos precedentes, esta segunda copia de Acero no es tan fiel al original como se ha presumido. Como expuse en la ficha anterior, el artista conoció el sagrado original en Santafé, cuando se desveló y estuvo aposentada en varias de sus iglesias, entre ellas en su Parroquia de las Nieves. Sobre este punto Álvarez planteó que en uno de sus viajes al convento agustino del Desierto de la Candelaria, Acero de la Cruz pasó por Chiquinquirá e hizo esta copia y dio fe de la actividad del pintor en esta obra: “Antonio Acero de la Cruz la hizo y la vio a maior gloria de Dios. Año de 1643”.<sup>35</sup>

Acero pudo ver la pintura en una segunda ocasión, posibilidad que se relaciona con la afirmación de que ésta fue un encargo de los Dominicos del convento de

<sup>34</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.102, la pintura fue “ejecutada sobre lino tejido en telar manual”. Gil Tovar, “La Virgen...”, p.88, registró otras medidas: 127 x 133.

<sup>35</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.32.

Chiquinquirá –donde aún se resguarda-. Aunque tampoco se sabe si el pintor la realizó *in situ* o en su taller en el barrio de las Nieves (Santafé).



Es uno de los ejemplares más exquisitos del siglo XVII, en el que sobresale la expresión de ternura de la Madre a su Hijo. Al respecto Álvarez describió: el “pintor imprime su estilo peculiar, especialmente en el rostro de la Virgen, donde con más visión que fidelidad inclina aún más la cabeza de Nuestra Señora que sonríe dulcemente al Niño. La expresión del rostro es lograda a través de un dibujo impecable sabia combinación de colores y cierta severidad matizada por la sonrisa, características que se repiten en sus

inmaculadas que hoy adornan las más antiguas iglesias de Bogotá.”<sup>36</sup>

Por lo que se observa en la pintura, en mi opinión, el pintor y el mecenas no tuvieron el único propósito de hacer una copia fiel del original, sino que además se buscó plasmar la manifestación sobrenatural, como en las dos pinturas anónimas precedentes. Este planteamiento parte de observar que la luz que emana de la Virgen y que modificó el color de su toca también se proyectó en las encarnaciones. Por otra parte, es muy posible como sucedió con el lienzo original que éste haya sido objeto de coronación, momento al que corresponden las coronas del Niño, la de la Virgen y su aureola; también como en aquel se observa un agujero en la mano izquierda de la Virgen donde le debieron colgar un rosario sobrepuesto al pintado de color negro y coral.

No obstante las anteriores aclaraciones, se trata de una copia casi fiel al original, la postura y detalles de san Antonio, el Niño completamente desnudo (asexuado) que con la mano derecha bendice e indica su doble naturaleza en tanto que en la otra porta

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.32, comentó además que, “la apariencia general del cuadro deja una sensación de rigidez, cierto aire arcaico, que si bien acentúa la dignidad de las figuras, no deja de dar ciertas características estatuarias al conjunto. Esa tendencia se muestra en toda su producción artística, razón por la cual no podemos atribuir su rigidez únicamente al hecho de estar copiando una obra de mano menos diestra”.

el orbe, de pie sobre el libro que sostiene el franciscano. El Niño rubio que porta san Antonio tiene tres potencias coloreadas, elección que no debió responder a una economía en el costo, sino a marcar la condición humana y la Pasión del salvador. A partir de la obra de Antonio Acero se incorpora un singular motivo: una pequeña llave pendiente del cordón que ciñe su hábito, de la que se desconoce su procedencia como su significado. Dicho elemento está reproducido también en el grabado anónimo de mediados del s. XVII y en su obra del retablo principal de la parroquia de Sopó (1667).<sup>37</sup> Del original repite con fidelidad la postura, detalles de la vestimenta y atributos del apóstol, la caída y los pliegues del velo que cae sobre la cabeza y pecho de la Virgen, la caída del manto y la túnica artificiosamente plegada al contacto con la luna, y el paño que cubre medio cuerpo del Niño.



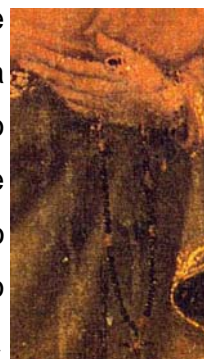
Si bien reprodujo la almendra lumínica de modo similar a la copia mural, no incorporó el haz de rayos dorados en torno a la Virgen y al Niño, ni siquiera las aureolas de los santos, quizá con la idea de no reproducir una fórmula pictórica que fue abandonada por algunos pintores del renacimiento y del manierismo en España (aunque después su uso se retomó en el barroco). También se observa que las mangas de la túnica y la capa azul de la Virgen ostentan un encaje sobredorado cuyo diseño se aleja ya de la minuciosidad del tratamiento de los encajes en la pintura precedente.

En apego a la afirmación de que este óleo fue reconocido copia del retrato original y conmemorativo de los prodigios, cobran sentido las aportaciones del análisis hecho por la restauradora Álvarez, quien reportó que el óleo tiene “numerosas pérdidas puntiformes producidas por perforaciones al fijar las joyas y faltantes de soporte en el borde inferior a causa de la sustracción de fragmentos de tejido, considerados reliquias

<sup>37</sup> No hay una sola referencia a la llave en el original ¿será porque apenas se distinguía el color del hábito que ni el mismo Tobar llegó a advertirla? ¿La afirmación de Flórez de Ocáriz (obra publicada en 1674) es quizá la respuesta? Pues dijo que la pintura tenía buen dibujo pero no así “buenos colores que se han ido afinando por sí”, *Loc. cit.*

por los fieles.”<sup>38</sup> En su calidad de “retrato” –ya que Acero vio el original e hizo esta pintura- fue así convertida en medio de veneración y trato especial dotado de los poderes como el original, Tradición de la iglesia occidental citada por Belting. Esta situación hizo la diferencia entre la numerosa reproducción del lienzo original. Para redondear la presencia de esta imagen en la ritualidad pública, acudo a la información proporcionada por Gil Tovar y Ortíz Guzmán, quienes registraron en 1986 que este lienzo sustituye al original en las procesiones solemnes que se llevan a cabo por las calles de Chiquinquirá.<sup>39</sup>

La colocación del rosario en la mano izquierda de la Virgen hace su aparición en esta copia. Esta concreción la vinculo al hecho de que la Orden de Predicadores se hizo cargo de la administración del culto desde mediados de 1636. La Virgen es la portadora del instrumento de oración y salvación, ya no lo está recibiendo del Hijo, ni tampoco éste lo sostiene como en las representaciones plásticas del siglo XV, en tanto que en el siglo siguiente generalmente lo lleva la Virgen ¿con esta pintura los Dominicos quisieron dejar asentado, que quien porta el instrumento de oración es la Virgen? Ya que, en la copia manierista de finales del siglo XVI y en la descripción literaria de 1610 hay un señalamiento plástico y literario de la presencia de un rosario en la mano izquierda o en la mano derecha del Niño, respectivamente.



¿Fue a partir de la presencia de los Dominicos que se estableció y consagró dicha fórmula en la copia solicitada a Acero de la Cruz? Pues en adelante en todas las demás recreaciones Ella sostiene el rosario en una de sus manos, de preferencia en la izquierda tal y como se reprodujo en el grabado español (ver inciso 7 del capítulo V). Cabe preguntarse ¿por qué si en el original -de acuerdo a la descripción de Tobar- el rosario coral pintado estaba colocado en la mano derecha, Antonio Acero quien también la vio, le colocó el instrumento de oración en la mano izquierda? Acaso ¿el rosario en el

---

<sup>38</sup> Álvarez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>39</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.88. Luis Ortíz Guzmán y Ricardo Páez Ortíz, *Chiquinquirá pasado y presente*, Bogotá, Artextos, (sin año de publicación), p.14, el autor hizo un comentario confuso, que la pintura de 1643 de Antonio de Acero es “la reproducción más famosa, que estuvo durante mucho tiempo conservada en Fúquene y luego trasladada a Chiquinquirá”.

original fue pintado después? El manuscrito de Juan de Pereira pudiera tener alguna información al respecto, pero está celosamente oculto por la comunidad dominica.

Mi planteamiento se apoya en los testimonios ya referidos y en el hecho de que las imágenes de culto fueron susceptibles de agregados, en tanto no afectaran su contenido, y por el contrario si se incluían era con la idea de subrayarlo. Tal como lo afirmó Solís respecto de la Virgen de la Antigua de Sevilla: “porque no era pintar de nuevo en la pared, lo que se reverencia y adora: sino precisamente dar mayor decoro a lo pintado con el adorno, que no es lo que se adora”.<sup>40</sup> Es así como también se explican los ornamentos superpuestos, como la luna dorada, la corona, el rosario de perlas, los dos juegos de rosarios de oro; porque son donaciones conmemorativas del reconocimiento de una imagen por su feligresía.

Un pormenor del original, que se reprodujo en contadas copias, es el cordel que ata una de las patitas del ave de colores. Actualmente, en el original sólo se ve la silueta del ave a la altura de la base del cuello de la Virgen y posado en la mano derecha del Niño. Acero de la Cruz, acaso asesorado por la comunidad dominica, sólo expuso al pajarito en referencia a la Encarnación.

Por medio del análisis radiográfico, Álvarez confirmó algunos aspectos del valor artístico del pincel de Acero de la Cruz, por ejemplo respecto del dibujo bien logrado, “minucioso, fuerte, incisivo, que muestra pocas variantes en el acabado final. Los detalles del rostro, los ángulos y pliegues del ropaje están definidos por blancos profundos en las áreas de luz; no presenta tonalidad de grises en las áreas de transición a las sombras, causando separación abrupta de los planos, son escasos los medio tonos en blanco en las áreas de realce lumínico, lo que explica la rudeza en la terminación de la obra. Por el contrario, las manos son de dibujo casi perfecto, arquitectónico en su concepción”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

<sup>41</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.32, “a simple vista se observan áreas de color degradado por alteración del barniz -pasmado- sobre el cual corrió alguna sustancia líquida.



## Ficha 5

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Antonio Acero de la Cruz, 1667.

Técnica y medidas: o/l, 125 x 109 m. (1.29 x 1.12 m.)

Ubicación: Parroquia del Divino Salvador, Sopó (Cundinamarca).<sup>42</sup>

Observaciones: La pintura está colocada en el remate del retablo dedicado al Divino Salvador. Se trata de una versión distinta a la de 1643, en cuanto al colorido del fondo, éste es penumbroso acorde a la iconografía del santo patrono de Sopó (el Divino Salvador, crucificado). Asimismo en consideración al lugar destinado, en lo alto, Acero de la Cruz concibió unas figuras más voluminosas, los santos de pies anchos y largos dedos con uñas bien remarcadas.

---

<sup>42</sup>Arizmendi, *op. cit.*, p.118-119; Gil Tovar, "La Virgen...", p.88, el autor dio otra fecha y medidas distintas: "otra muy parecida (138 x 142 cms.), fechada en 1661".



Cabe denotar que el Niño Jesús soportado por el franciscano es más nítido que en su segunda copia. Su condición humana es expuesta a través de una mayor corpulencia, su genitalidad apenas insinuada y los ojos grandes que contribuyen a poner de relieve su doble naturaleza acentuada por el ademán de la bendición y el orbe. Por supuesto que la llave está pendiendo del cordón

franciscano. La figura del apóstol, está menos trabajada, quizá más obra del taller que del maestro, y en este caso como en su segunda copia presenta la boca ligeramente entreabierta para indicar que está leyendo en las Sagradas Escrituras la afirmación a la Encarnación del Verbo en una Virgen sin mancha. Ésta lleva un albo velo, con el plegamiento característico de Acero, mucho más acentuado y pesado que en el original, la túnica es azul marino (distinto al celeste de su copia anterior) con su borde fileteado en oro en franca armonía con el rosario de lo mismo, éste como lo observó Gil Tovar, lleva una cruz de Lorena.<sup>43</sup> La luna plateada y los pliegues de la túnica son otros de los artificios del pintor por realizar una obra para ser vista desde otra perspectiva.

El jilguero se caracteriza también por su tamaño y acabado para ser visto desde abajo. Una nota distintiva de Acero de la Cruz, es el pie derecho del Niño que muestra su planta, a diferencia del modo concebido en el grabado anónimo o incluso en la pintura atribuida a su hermano Jerónimo, y otras copias que siguieron a éstas.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.88, afirmó que ambas, ésta y la de 1643 son “bastante fieles al original y sin mayores méritos, aunque en esta última se observan dos curiosidades: una, que ha de repetirse en otros cuadros y que es la presencia de una pequeña llave pendiente del cordón de San Antonio y que iconográficamente no podemos explicarnos”.



## Ficha 6

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Juan de Dios Acero, 1656.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Col. Jorge Pradilla.

Observaciones: Se localiza en la capilla particular del restaurante El pórtico. Juan de Dios Acero fue uno de los Hijos de Antonio Acero.<sup>44</sup> Esta copia presenta una mixtura del original y de la copia de su padre, la de 1643: el jilguero, la llave del cordón, una cenefa bordeada en lámina de oro ¿La corona y el cetro pintados indican que por entonces ya las tenía el original? En este caso sería la primera en reproducirlos en pintura y no la atribuida a Jerónimo Acero, a menos que en el original se hayan sobrepuesto en otro momento.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.88, El Pórtico se encuentra en las afueras de Bogotá. Londoño, *op. cit.*, p.104.

## Ficha 7

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Anónimo, mediados del siglo XVII-ca.1661.

Técnica y medidas: grabado/metal, 6.5 x 8 cm.

Ubicación: Estampa adherida al Manuscrito de Yerbabuena, *El Desierto prodigioso y prodigio del desierto*, obra literaria de Pedro de Solís y Valenzuela.<sup>45</sup>

Observaciones: Esta es la estampa más antigua con el tema del lienzo de Chiquinquirá que llegó a nuestra época.<sup>46</sup> Su conservación se debe a que se encuentra inserto en el segundo manuscrito de Solís escrito después de 1661 (resguardado en la población Yerbabuena).

La configuración del dibujo, la relación del autor con el pintor Antonio Acero, así como el nutrido contenido de la obra literaria, aportan una serie de datos que apuntan con amplitud a la gestación del dibujo en el taller de Antonio Acero de la Cruz, más

<sup>45</sup> Ver el capítulo IV, inciso 1.4 de esta tesis.

<sup>46</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.102.

tarde grabado en España. Así, parto del planteamiento de que el posible autor del dibujo estuvo entre los integrantes del mencionado taller, puesto que en la estampa se observan parcialmente algunos detalles de la copia que Antonio Acero hizo en 1643 (reiterados en su pintura de 1667); además entre los protagonistas de la trama literaria está el pintor mencionado, que para ese entonces ya había pintado al menos dos copias de la imagen. Un aspecto nodal para reforzar lo dicho es que la obra de Solís empieza con la descripción del prodigio de Chiquinquirá, acompañado de su imagen respectiva: un retrato de la Virgen de Chiquinquirá “copia muy al vivo del milagroso original”. El objetivo de Pedro Solís y Valenzuela fue dejar constancia de que la estampa era una copia del retrato, aunque esta afirmación no se verifica al cien por ciento, ya que una parte es derivación del modelo consagrado por Antonio Acero de la Cruz en 1643.

El dibujo es disparejo, pues no obstante la torpeza del manejo corporal y la desproporción de san Antonio, san Andrés y las dos figuras del Niño, así como la rigidez del manto y túnica de la Virgen, hay un buen logro en la configuración de las cabezas y rostros. Al mismo tiempo se denotan una serie de detalles que parecen apegarse a los modelos que



copió y que revelan cierta falta de habilidad por parte del dibujante. ¿Cuáles fueron sus modelos? Por una parte, el original, porque lo evocó a su manera, en los rayos en torno a la Virgen y en la cabeza de Jesús, en las dos figuras, así como en las aureolas delineadas de los santos. Por la otra, de Antonio Acero recreó la caída de la toca de la Virgen; la actitud amorosa hacia el Hijo sostenido por el antebrazo izquierdo y con la mano derecha suavemente posada sobre sus pequeñas piernas; el ave en manos del

Salvador; el rosario pendiente sobre la mano izquierda de la Virgen; la capa con una angosta cenefa –quizá más apegada al original como la reprodujo Acero en su versión posterior (1667); la llave que cuelga del cordón franciscano; la posición de la palma; el alargamiento y anchura del hombro y brazo izquierdo de san Andrés con la manera incorrecta de portar la cruz en aspa. Una explicación posible de esta mixtura que prevalece en la obra de Acero de la Cruz, debió ser el poco tiempo que el dibujante tuvo para observar a la imagen sagrada, pues estaba tapada con velos. El éxito radicó en el conocimiento de alguna copia pictórica y estampas.

Respecto a que Antonio Acero fue su autor y conforme a los detalles citados, no parece ser de su autoría, a la luz de sus concepciones pictóricas en donde justamente se valora su buen dibujo. Al mismo tiempo, se trata de una configuración que presenta otras particularidades, algunas de éstas lo vinculan parcialmente a la obra atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz (ficha 11) ¿esta pintura estuvo acaso inspirada en este grabado? Así, se observa el parecido del brazo del apóstol que sostiene la cruz, los muslos anchos, la posición de los pies, el largo paño que cubre al Niño y su pie (que no muestra la planta como en las copias de Antonio Acero); también en la simplificación de la mano derecha del Niño sostenido por san Antonio (no se detallaron los dedos que en varias pinturas bendicen y señalan su doble naturaleza); asimismo la configuración de los dedos y las manos, éstas con poco volumen en el anverso ¿El dibujo grabado sería una de las obras tempranas de Jerónimo Acero presumible autor de la Virgen de Chiquinquirá y el purgatorio?



De acuerdo a lo planteado en el inciso 1.4 del capítulo IV, quizá la comunidad dominica encargó el dibujo para estamparlo, en respuesta a proveerse de un medio didáctico impreso para difundir la devoción, incentivar el rezo de una novena específica a la abogada de los hombres. En este grabado (como en los del siglo siguiente) se reprodujo la imagen con



marco. En éste del siglo XVII hay una leyenda en torno, muy significativa respecto del reconocimiento de esta advocación poderosa en su acepción del Rosario, que dice a la letra: fuera del marco y al pie de la estampa “NRA S. DE CHIQUIN QUIRA”. En el transcurso del marco,<sup>47</sup> leído de la sección superior a la derecha: “MARÍA [letras entrelazadas o anagrama] MATER/ GRACIAE/ MATER MISE/ RICORDIA”. A través de este medio plástico piadoso se favoreció la extensión de su reconocimiento, también con el propósito de exhortar a la feligresía para que acudiera a la fuente de gracia y misericordia a pedirle y conseguir a través de ella, mediante los ejercicios devotos, el perdón de los pecados. Llama la atención el modo en que se escribió el patronímico, que dice CHIQUIN (espacio) QUIRA ¿quien lo escribió no era neogranadino? Acaso fue responsabilidad del grabador o de un devoto peninsular. Sobre esto último hay que tener presente el papel relevante del patronazgo de laicos devotos de la imagen, de quienes hubo varios empeños para difundir el reconocimiento a esta imagen taumaturga, como lo ejemplifica una de las solicitudes de indulgencias a finales del siglo XVI y la novena gaditana de 1754.

Del origen y características del grabado Álvarez opinó que debió imprimirse en España. La imprenta fue introducida a Santafé en 1737, por los Jesuitas.<sup>48</sup> La citada autora afirmó que se trata de un grabado en metal “de lindos claros sin grandes pretensiones técnicas, cumple a cabalidad su contenido de ilustrar el cuadro milagroso, lo cual se reafirma en el texto que lo acompaña”.<sup>49</sup> En este orden de ideas, en cualquier caso estampado en España, es claro indicio de la difusión de la advocación rosariana de Chiquinquirá a través de este vehículo material de fácil manejo y adquisición. Pero además por el valor plástico de ver a la imagen a la que se le imploraba ayuda, tengamos presente que para ese entonces su fama ya había trascendido el territorio neogranadino, a Perú y ultramar, y que la conquista en los corazones de los fieles

---

<sup>47</sup>Sobre los marcos que ha tenido el lienzo, ninguno contiene la leyenda. Narváez lo entregó con marco de madera; después de 1589, se debió mandar hacer un marco de madera (de las limosnas), tal como se describe en la información de 1610: el lienzo “guarnecido de madera dorada”. A su vez, éste fue sustituido por el que describió Tobar, de plata con labor repujada, hecho quizá con motivo del primer aniversario (1686).

<sup>48</sup> Eduardo Trujillo Gutiérrez, *La Madre de Dios en la Literatura Colombiana*, Usaquén (Cundinamarca) Colombia, Editorial San Juan Eudes, 1942, p.21.

<sup>49</sup>Álvarez, *op. cit.*, p.39, 40 y 102, en seguida la autora citó el párrafo concerniente pero de la versión del MS de Madrid, que varía ligeramente respecto del colombiano, que es el que he citado en esta tesis.

entraba más por los ojos que por las letras. Pomareda opinó de la estampa que se trata de un “curioso grabado impreso, recortado de alguna parte (libro, novena, estampa...) y pegado en este sitio. No lleva el nombre del dibujante, ni del grabador. Revela bastante impericia y pudo ser trazado en la Santa Fe de entonces.<sup>50</sup>

Debido a los rasgos similares encontrados entre esta estampa y las dos obras citadas de Antonio Acero, así como la atribuida a su hermano Jerónimo, inclino la balanza al taller de los Acero de la Cruz. En segundo lugar, quizá a otro autor que conoció esas copias. Por lo expuesto en el inciso 1.4 del capítulo IV, no descarto que haya sido impreso ca. 1661, cuando se requirió de un medio para solicitar limosnas destinadas al santuario de la imagen en Perú. Además no es coincidencia que llegara a manos de Pedro de Solís y lo insertara en su copia manuscrita hecha después de 1661.

---

<sup>50</sup>Solís y Valenzuela, *op. cit.*, v.III, Parte I (1985), p.23-24, n.13.

## Ficha 8

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Baltasar de Vargas Figueroa, mediados del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 0.48 x 0.62 cm.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Baltasar de Vargas Figueroa fue nieto del pintor Baltasar de Figueroa, quien estuvo casado con Catalina de Saucedo. Ambos fueron vecinos de la población de Mariquita y tuvieron un Hijo llamado Gaspar de Figueroa.<sup>51</sup> Éste fue el padre del autor de esta pintura. Apodado el joven, nació a principios del siglo XVII (1629-1667). Él “conjuntamente con su abuelo Baltasar ‘El Viejo’ y su padre, Gaspar de Figueroa, sientan las bases de la escuela santafereña, que repercute ampliamente en el arte colonial.”<sup>52</sup> Los Figueroa representan la madurez de la pintura neogranadina.<sup>53</sup>

<sup>51</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.51. Londoño, *op. cit.*, p.104 y 106, al morir “sus hijos heredaron mil ochocientas estampas, seis libros de vidas de santos y uno de arquitectura, aparte los materiales para pintar y las deudas”, según se lee en el testamento que dejó. Cuadro genealógico, en Gil Tovar, “Los primeros...”, t.4, p.822.

<sup>52</sup>Álvarez, *op. cit.*, p.42. *Revelaciones*, febrero-marzo de 1989, sección de reseñas de pintores, p.69.

<sup>53</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.54-58, nació y murió en Santafé (1629-1667). Londoño, *op. cit.*, p.101.



De sus prendas en el arte de la pintura, Pedro de Tobar y Buendía reportó que fue un “primoroso pintor” como lo atestiguan sus obras. Pasó a ser objeto de la atención del cronista de la Virgen con el fin de señalar contundentemente la imposibilidad que el pintor, de Vargas Figueroa, tuvo para sacar una copia idéntica al sagrado original. Porque cuando pretendió hacer un “retrato” se le afectó la vista, literalmente registró: “queriendo sacar de esta milagrosa Imagen un Retrato, se le turbó la vista, de manera, que confesó públicamente a voces en la Iglesia, no poder principiar el bosquejo por la mucha turbación, que le había causado la vista de esta Soberana Señora.” El cronista también reportó, que el pintor Juan de Cifuentes tampoco pudo sacar un retrato del original pues cuando lo intentó “le dio un trasudor, y temor tan grande, que no se atrevió, a dar pincelada alguna”. Así, con ambos ejemplos afirmó que “ni ha sido posible, que Pintor alguno haya podido, sacar de esta admirable Imagen un diseño, que con verdad se diga, corresponde al original.”<sup>54</sup> En esta pintura el rosario de coral tiene la peculiaridad de caer sobre las piernas del Niño.

Incluso el mismo Tobar y Buendía expresó su inquietud de no poder hacer una “pintura” retórica que describiera fielmente al original y todo lo que ella representa, por ser una imagen sagrada. La copia más apegada es la que se cita como “auténtica” publicada en Cornejo y Mesanza (1919). (Ver inciso 2 del capítulo IV).

Otras aportaciones documentales sobre Baltasar de Vargas Figueroa reportaron un encargo muy importante de pinturas para decorar la iglesia de Chiquinquirá. Tanto Giraldo, Gil Tovar y Álvarez, afirmaron que no llevó a cabo el encargo que se cita en un documento localizado por Hernández de Alba, que dice: “el 23 de noviembre de 1660 firmó contrato por el que ‘se obliga a pintar todos los cuadros y pinturas de la Cassa de Ntra. Sra. de Chiquinquirá para toda la Yglesia, así de arriba como de abajo, desde el arco toral hasta la puerta de la Yglesia’.”<sup>55</sup> De acuerdo a la información de Ariza, los prelados más importantes de los dominicos firmaron el contrato: fray Francisco Suárez

---

<sup>54</sup>Tobar, *op. cit.*, p.38-39. Giraldo, *op. cit.*, p.53 y 64, Juan de Cifuentes (ca.1681 trabajó en Tunja). Álvarez, *op. cit.*, p.42.

<sup>55</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.52, se le pagaría por cada pintura 22 pesos de a ocho reales, con tiempo de un año para concluir la obra, pero tampoco llegó a cumplir con otros encargos. Gil Tovar, “Los primeros...”, t.4, p.829-832. Álvarez, *op. cit.*, p.42.

Provincial de la Orden y el prior de Chiquinquirá fray Miguel de Pineda.<sup>56</sup> No se ha citado cuál fue la razón de no llevar a cabo el compromiso, pero sí que el pintor murió en Santafé, en la miseria, el 19 de febrero de 1667, al respecto Giraldo citó: “después de largo penar, muere el alférez-pintor ‘bien de mañana y a las once aún no tenía ni una vela encendida’; tanta era su pobreza que de limosna fue sepultado en la iglesia de San Francisco”.<sup>57</sup>

De la pintura correspondiente a esta ficha, Álvarez comentó con agudeza que el óleo “reproduce en miniatura, todos los elementos que conforman su estilo, tal como se infiere del análisis general y radiográfico; un formato de menos tamaño, no es factor que impide al autor concretar una obra de igual calidad”.<sup>58</sup> Algo interesante en esta obra es que en la esquina inferior derecha (de frente al espectador) hay una donante, como era lo común. Sin embargo, la autora citada afirmó que se trata de santa Catalina de Alejandría, posible devoción del mecenas. Sobre este punto explicó “que disposiciones eclesiásticas impedían, para la época, la representación de personas vivientes o muertas, donadores o benefactores, en cuadros para los altares”; además, que la santa “lleva corona, símbolo de realeza” y que alrededor de la cabeza se observa un halo “producto de un pentimento, corrección que generalmente aparece con el transcurso del tiempo, por la transparencia que adquiere el óleo en el proceso de secamiento. A su vez, en la impresión radiográfica se distingue la posición original de los ojos dirigidos hacia el frente.”



Esta es una de las copias en cierta forma apegada al original, de acuerdo a la descripción de Tobar. Baltasar de Vargas Figueroa colocó el rosario de coral en la mano derecha de la Virgen, se observa que el instrumento de oración cae sobre el cuerpo del Niño y éste lo toca con su mano izquierda, en una clara relación acerca de la salvación de las almas. Prevalció también la idea de reproducir la luminosidad correspondiente a la manifestación de la divinidad que invadió todo el cuadro, como una rememoración de los prodigios sucedidos en el lienzo de Narváez.

<sup>56</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.1., p.758.

<sup>57</sup> Giraldo, *op. cit.*, p.53, en la iglesia franciscana de referencia se conservan algunos de sus mejores lienzos. Gil Tovar, “Los primeros...”, t.4, p.822 y 832.

<sup>58</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.47.

## Ficha 9

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Baltasar de Vargas Figueroa, mediados del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.08 x 1.15 m.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Esta es una obra de formato mayor respecto de la anterior. También evoca los prodigios mediante pinceladas en tonalidades naranja y gris que recuerdan la pintura mural de la casa del Fundador. De la calidad pictórica correspondiente a Baltasar de Vargas, se ha denotado un conocimiento profundo de su oficio, así como la utilización de una paleta de vivos colores, los cuales “se funden mediante una hábil modificación del fondo de la pintura en el cual emplea tonos muy luminosos y una mandorla mística rosa, a manera de arco iris, que conforma su área externa.”<sup>59</sup> Es tal el resplandor cálido, que hasta la palma pierde su tonalidad verde ante la luminosidad extrema.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.42, observó que la “libertad en el trazo y la escasa delimitación, explican las diferencias sustanciales con los rostros de la Virgen y el Niño de los Acero.”

Efectivamente se trata de un hermoso ejemplar, en el que cobra particular relieve la ingravidez de la Virgen, que marca una vertical central, al mismo tiempo que otro foco de atención es la parte superior, mediante la fórmula coloquial de los santos que la acompañan.



La escena apunta de modo contundente la afirmación de la triple virginidad de María y la doble naturaleza del redentor, expuesto de la forma siguiente: el apóstol Andrés, el presentador del Mesías, lee en la Biblia sobre la Encarnación del Salvador en una Virgen pura, la expresión corporal y su mirada son elocuentes. El Niño mediante sus grandes ojos dirige su mirada a la Madre, quien con

la mirada baja y la postura de su brazos lo acoge amorosamente en su regazo, mientras que él porta un jilguero, símbolo de su encarnación, y además –único caso- sobre su cabeza hay un ramillete de tres flores blancas indicativas de su concepción en una mujer pura y virginal, antes, durante y después del parto, de acuerdo al pensamiento de san Ildefonso de Toledo.<sup>60</sup> San Antonio observa a los tres, reflexivo sobre el misterio de la Encarnación del Verbo y el valor de la predicación del Evangelio para la salvación de las almas. El Niño Jesús sobre el libro también está orientado como el franciscano y bendice a la humanidad.

Se trata ya de una copia que reprodujo las aplicaciones de oro de la luna, colocados en el original a mediados del siglo XVII cuando fue prior el primer cronista de la imagen, fray Juan de Pereira. Aunque en esta versión, Vargas Figueroa colocó el rosario coral en la mano izquierda. El ave, el Niño desnudo de gran tamaño (igual el que sostiene san Antonio) dignificado



<sup>60</sup>Posiblemente en el marco de la proclamación del privilegio de la Inmaculada Concepción –la preservación del pecado original-, en diciembre de 1661, Vargas, *Loc. Cit.*

con tres potencias, tal como los pintó Antonio Acero. Singulares son los ribetes dorados de los libros y vestidos de los santos, de labor más detallada que sus antecesores, la cenefa de encaje en la túnica de la Virgen, que revela a un pintor meticuloso.



Otra nota distintiva son los ángeles que flanquean la cabeza de la Virgen, si no fueron sobrepintados posteriormente, pareciera que con Baltasar de Vargas se dio inicio a la presencia de estas figuras angélicas en las copias de la Virgen de

Chiquinquirá; uno de ellos está incompleto sobrevolando la cabeza de Andrés. Si se observa la fotografía en blanco y negro, ambos tienen un brazo levantado, pero no hay una corona.



## Ficha 10

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Atribuido a Baltasar de Vargas Figueroa, siglo XVII.<sup>61</sup>

Técnica y medidas: o/l, 1.25 x 1.03 m.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Esta versión tiene una trascendencia dentro del desarrollo de las reproducciones del lienzo original, toda vez que es la única que presenta una parte importante de la decoración recargada de oro y pedrería sobrepuesta al original y descrita por Tobar. Tal como las coronas, en especial la de la Virgen y el resplandor que la enmarca, ambos cuajados de esmeraldas; en estrecha combinación con las alas de los ángeles, las pulseras, la suntuosa gargantilla de oro y esmeraldas (que no se apega a la descripción citada); llama la atención el cetro, también de esmeraldas y oro, concebido como un ostensorio o custodia que remarca el sentido sacramental de esta imagen del Verbo encarnado.

<sup>61</sup> Londoño, *op. cit.*, p.104 y 106, explicó el autor que el pintor adoptó el primer apellido para diferenciarse de su abuelo Baltasar Figueroa (el viejo); la reproducción en la p.101.

Dejo la palabra a Tobar para seguir la observación de la pintura: “En la cabeza de la Virgen SS. ajusta con primor media Corona de oro, en que resplandecen muchas, grandes, y finísimas esmeraldas: Y de la misma materia, y primor es la que tiene el Niño Jesús. La de la Virgen están amagando a tenerla dos preciosos Ángeles de cuerpo entero, y proporcionado cuyas alas son de verdes plumas de esmeraldas con engaste de oro. En la mano derecha tiene un Cetro de la misma materia, y pulseras muy ricas, y un resplandor todo de oro con perlas, y pedrería muy costosa”.<sup>62</sup> El rosario de perlas, fue enriquecido aquí con oro y esmeraldas. La luna como la describió Tobar: “ovada toda de oro, con sobrepuestos primorosos, y gran cantidad de esmeraldas, amatistas, y rubíes, y otras muy preciosas piedras”.

Se trata de la representación más fiel al original decorado. Si es verdad que es obra de Baltasar de Vargas, fue hecha antes de 1667, aspecto que orienta a una data más cercana de los atributos sobrepuestos: ángeles, corona y cetro ¿Fueron éstos colocados para conmemorar la proclamación del privilegio de la inmaculada concepción, hecha en diciembre de 1661? O ¿Fueron colocados para conmemorar el primer centenario del primer prodigio, durante la prelación de Tobar y Buendía? sobre esta última pregunta, entonces ¿Por qué no hay menciones específicas al respecto? Por ahora las únicas fuentes son las pinturas. Tampoco es casual que una de ellas, la de Chiquinquirá de Río de Oro (ca.1658), que fue reconocida con un culto particular, tenga esa nueva iconografía (ficha número 43).



Un antecedente iconográfico de los ángeles que tocan los extremos de la corona que ya está colocada sobre la cabeza de la Virgen, es la advocación de la Virgen de las Nieves. A la que me he referido con amplitud. Hacia el último tercio del siglo XVI en Santafé ya había una ermita dedicada a esta advocación mariana, de acuerdo a la referencia asentada en el testamento de una indígena tunjana residente de esa

<sup>62</sup> *Loc. cit.*



ciudad.<sup>63</sup> Acerca de la relación entre esta advocación y la de Chiquinquirá, cobra relevancia una identificación hecha por Pedro de Solís y Valenzuela, cuando a mediados del siglo XVII afirmó lo siguiente: “Miró un retrato de la Reyna de los Ángeles, María S[antí]ss[i]ma, copia muy al vivo del milagroso original que atesora este nuevo mundo con el título y advocación de la Virgen de Chiquinquirá, que suena en nuestro idioma español la Virgen de las Nieves” ¿Cuándo él escribió su texto, la imagen original ya tenía a los ángeles, la corona y el cetro sobrepuestos descritos por Tobar?

Por otro lado, cabe tener presente que en la iconografía de Nuestra Señora de la Antigua, la acción es distinta, pues los ángeles están a punto de coronarla. No obstante la diferencia, tanto ésta como la Virgen de las Nieves tuvieron una presencia e importancia devocional en el Nuevo Reino de Granada desde el siglo XVI. Otra imagen con semejante iconografía es una Inmaculada Concepción (1641) de Antonio Acero de la Cruz, la que es coronada por dos angelitos.<sup>64</sup>

En relación el mayor o menor apego con el modelo que tiene la pintura objeto de este análisis, se destaca la mandorla combinada con los rayos del sol. De ésta Tobar describió sólo el resplandor metálico. El cordón de san Antonio de Padua, tiene bien marcados los tres gruesos nudos, sin la llave, es decir como en el original y no como en las copias de Antonio Acero y el grabado anónimo. Aunque en esta obra no se privilegió la representación de la luz prodigiosa señalada en las versiones anteriores, del pintor referido sí tiene el acento puesto en los gestos y miradas de los representados como el medio plástico para comunicar la afirmación de la doble naturaleza del redentor en una Virgen pura, sin mácula y Reina del cielo.

En las dos obras revisadas de Baltasar de Vargas Figueroa, y en ésta, se constata su preocupación de imitar lo más posible el sagrado original, intención a la que ya me referí en la ficha 8.

---

<sup>63</sup> Rodríguez Jiménez, *op. cit.*, p.39-41, testamento del 18 de enero de 1579; existió una hermandad de Nuestra Señora de las Nieves, patrona del barrio y parroquia santafereña. Gutiérrez, *op. cit.*, p.35-36, señaló que la ermita fue erigida en 1585 y fundada por el conquistador Cristóbal Bernal y su esposa, quienes donaron una imagen escultórica. Las Nieves fue una devoción mariana también respaldada por el arzobispo franciscano Zapata de Cárdenas.

<sup>64</sup> Ver *Revelaciones*, febrero-marzo de 1989, p.67. Londoño, *op. cit.*, p.99, el pie de fotografía indica ser una atribución, el lienzo se encuentra en la iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.

Ficha 11

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá abogada de ánimas del purgatorio*



Autor y fecha: Atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz, ca. 1670 -71 (¿?)

Técnica y medidas: o/l, 1.63 x 1.77 m.<sup>65</sup>

Ubicación: Centro Mariano Nacional de la Renovación (Padres Dominicos de Chiquinquirá).

Observaciones: Esta obra ha sido denominada mediante sendos títulos: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá y el Purgatorio*, y *Alegoría del Rosario y a las almas del purgatorio*. Si bien la primera denominación es más que elocuente he preferido un nombre más específico, acorde al contenido iconográfico y al contexto histórico-religioso en el que se gestó, ya que corresponde a un periodo en el que también se emitió una indulgencia plenaria. De modo tal que el contenido y el objetivo del uso de los tesoros de la iglesia en relación a esa advocación neogranadina son reveladores del empuje de la devoción y el culto a la Virgen de Chiquinquirá. La pintura ha sido

<sup>65</sup> 1.78 x 1.98 n., cédula del Museo Centro Mariano Nacional de la Renovación.

atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz<sup>66</sup>, quien trabajó entre 1660 y 1670. Sin embargo, cabe tener en cuenta que en 1671 se concedió indulgencia plenaria al Santuario de Chiquinquirá, y por lo tanto no descarto la relación entre la pintura citada y el documento pontificio. Propongo una datación de la obra un poco posterior a la generalmente aceptada (ver capítulo IV inciso 1.5).

En la investigación histórica levantada con motivo de la restauración del lienzo referido, se afirmó que esta pintura “es una de las imágenes encargadas a los padres dominicos con el fin de estimular la devoción de la Virgen de Chiquinquirá y de las Ánimas del Purgatorio”.<sup>67</sup> ¿Quién encargó la obra a los dominicos, y éstos a qué pintor contrataron? En la fuente citada no se detallan estos aspectos. No obstante, acerca de lo primero el responsable pudo ser el clero secular, quien buscó establecer una nueva etapa a través de esta imagen su devoción y culto las ánimas del purgatorio ¿Éste solicitó la emisión de la indulgencia?

Como se ha dicho hay una atribución al pintor más afamado de ese momento, Jerónimo Acero de la Cruz. Sugerencia hecha por Álvarez y retomada por los restauradores Gutiérrez y Rojas. Esta información ponderada con la emisión de la indulgencia de quince años a las ánimas del purgatorio a modo de sufragio, conduce a plantear otra posibilidad, que quizá la pintura haya sido posterior al decreto de marzo de 1671, incluso respalda satisfactoriamente la afirmación de que la pintura se encargó a los dominicos. Aunque no cuento con más información que lo reafirme o contradiga. La atribución al pintor Jerónimo Acero, está descrita en el siguiente texto:

“La información obtenida durante la restauración de la pintura objeto de este estudio, permitió determinar que fue realizada en el taller de los hermanos Acero de la Cruz y atribuirla a Jerónimo, al compararla con una pintura suya del mismo tema, que se encuentra en la población de Villa de Leyva (Boyacá), firmada y fechada en 1668. Esta hipótesis permite además situar el proceso creativo de la obra a mediados del siglo XVII, época que corresponde al mayor desarrollo del taller de los hermanos Acero de la Cruz. El empleo de tonalidades poco usuales en la pintura colonial, hace que esta obra adquiera un valor especial. Hay en ella azules, verdes, rojos, naranjas y ocre que los restauradores relacionan con las

<sup>66</sup> Álvarez explicó que la identificación se hizo comparando el lienzo con las figuras de otras obras firmadas.

<sup>67</sup> Cadavid, *op.cit.*, p.41, *apud.* Jaime Gutiérrez y Patricia Rojas, a cargo de la restauración del lienzo. Gracias a la Mtra. Paula Álvarez tuve la posibilidad de revisar el informe que elaboraron los citados restauradores, pero en los datos históricos nada se especificó sobre el encargo a la Orden de Predicadores.

iluminaciones medievales, aunque en este caso parecen obedecer a una clara motivación de índole popular.”<sup>68</sup>

Esta pintura está planteada en dos registros compositivos. En el superior se localiza a la “Soberana Señora Abogada de pecadores” enmarcada por la vertiente de luminosidad. Se dejó constancia de que la Virgen en su advocación de Chiquinquirá es abogada de ánimas, Reina de los cielos, Madre del Salvador encarnado. En palabras



de san Ildefonso, el Hijo fue concebido por rocío espiritual “por solo calor del Espíritu Santo e por sola gracia de la virtud del alto”. Así en la pintura, la intacta recibe la luz que el Espíritu Santo derrama sobre ella mediante gruesos resplandores de coloración blanca sobre el fondo cálido, pues ella es la puerta cerrada,

el tálamo de Dios, el vaso de santificación porque “del su vientre salió Dios encarnado [...] dejando en ella ferrosura perpetua de perdurable virginidad”, ella es la “eternidad de virginidad.”<sup>69</sup> Esta pintura representa la gracia de Dios descendiendo sobre ella, memorativa del dogma de la Encarnación. Los angelitos que coronan a la Madre del Verbo portan atributos que alaban al espejo sin mancha y al pozo de aguas vivas. Un par de ángeles turiferarios le rinden tributo, de hinojos con gran devoción, de sus incensarios brota el aroma del ritual externo de culto.

Cito un fragmento de las octavas de Pedro de Solís, escrito a mediados del siglo XVII, que describe la exaltación mariana del registro superior de esta pintura y que junto con la misma expresan en esa época, la afirmación de que fue preservada del pecado original. Es Hija, esposa y Madre de Dios:

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.41. El tema del purgatorio en el Nuevo Reino de Granada es anterior a esta pintura, se citó el ejemplo de un Purgatorio de “composición original” localizado en Fúquene “seguramente tuvieron nuestros artistas coloniales algún venerado modelo, pues son muy abundantes en las iglesias bogotanas y en las de los pueblos vecinos las composiciones similares a ésta de Acero de la Cruz. El colorido de muy mala calidad, ha tomado con el tiempo un tinte negruzco y opaco que hace desmerecer la obra”, se parece a una que se encuentra en la iglesia de santa Bárbara “que no dudamos en afirmar que sea una réplica, cosa que no debe extrañar, pues Acero era muy solicitado a mediados del siglo XVII”, Giraldo, *op. cit.*, p.44. Gil Tovar y Arbeláez, *op. cit.*, p.150.

<sup>69</sup> Madoz, *op. cit.*, p.118, 120 y 161.

El eterno Señor hija te llama  
i el Verbo que es eterno, en voz sonora,  
Madre te dice; cuando esposa aclama  
el Espíritu Santo, que atesora  
en tu pecho de amor su ardiente llama;  
como lo afirma el Ángel que te adora  
por intacta, por pura, por hermosa  
perla del aura, de los cielos rosa

De acuerdo a lo que se observa, la corona está pintada, por ello Álvarez afirmó que en pintura “por vez primera aparece coronada”.<sup>70</sup> Se plantea nuevamente la pregunta ¿cuándo el original fue objeto de coronación? Pues es a partir de entonces que la decoración sobrepuesta de coronas, ángeles y cetro es copiada. Aunque no fielmente, ni todos los elementos juntos.

Un par de angelitos portadores de rosarios cierran la composición superior en los ángulos. Los santos Antonio y Andrés están en la gloria como la Virgen -ya no en el ámbito terrenal del lienzo original, ni como en la copia de Antonio Acero y el grabado anónimo, tampoco en la mayoría de las reproducciones-. El sentido de esta representación bien pudo deberse a una necesidad expresa de la divulgación del rezo por las ánimas del purgatorio ante la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá.

Cabe señalar que la imagen de la Virgen está más cercana a la configuración hecha por Antonio Acero, en cuestión de detalles, como la presencia del rosario en la mano izquierda y la orla dorada del manto cercana a la versión de Sopó. La luna, concebida como en el original y el grabado, no luce las aplicaciones de oro que le mandó sobreponer fray Juan de Pereira. La forma en que se dispusieron las figuras de los santos que se inclinan hacia la Madre de Dios, plásticamente está mejor lograda ya que se establece una clara interlocución entre los santos predicadores y autores de escritos sobre el Redentor y la Virgen. Una línea de interpretación sobre la presencia de ambos santos, es la que indica a san Antonio como



<sup>70</sup>Álvarez, *op. cit.*, p.38, en la época en que la autora escribió, el lienzo se encontraba en la Iglesia de la Renovación (p.102), como ya se aclaró ahora está en el Museo Mariano. Entre otros aspectos señaló que en la escena del purgatorio hay indígenas y un fraile “que está en trance de salvación”, y agrega, “lo que se vincula, aún más, la pintura al contexto social en que se produce”, comentó que hay un buen dibujo en los rostros y en las vestiduras, aunque con rigidez en los rasgos faciales, “a pesar de su depurado diseño, como se ve también en las obras de su ilustre hermano.

representante de la postura franciscana ante la larga discusión sobre la concepción sin mancha, en tanto que Andrés ejemplifica el valor de la tradición; a su vez, ambos fueron ejemplares predicadores del Salvador de los hombres.

En el cielo de los bienaventurados también están dos santos dominicos y san Miguel, parados sobre nubes, quienes se sitúan ordenadamente en la sección inferior del lienzo en la que se desenvuelve el sufrimiento de las ánimas rodeadas de fuego. Cobra sentido la presencia del santo fundador de los Dominicos y al parecer san Vicente Ferrer difusor del valor de la sangre redentora de Cristo, ambos paradigmáticos predicadores para la salvación de las almas. El primero toma del brazo al ánima (de cuerpo entero) sopesada en la balanza del arcángel Miguel, mientras que con su mano izquierda tiende un rosario a una pecadora, y otras esperan su turno vistiendo el escapulario carmelita que tiene que ver con el privilegio sabatino.<sup>71</sup> Otras ánimas



encuentran consuelo con los ángeles y los santos. Al centro del registro inferior está san Miguel, preside la escena del purgatorio, porta en su mano derecha la balanza y en la izquierda la cruz de Cristo. De acuerdo a Sigaut es el ángel psicopompo que “conduce a los muertos y pesa a las almas el día del Juicio Final, aunque en realidad la psicostasia implica

el peso de las acciones morales más que de las almas y es un enfrentamiento directo entre el diablo y san Miguel, en el cual generalmente gana el arcángel”.<sup>72</sup> Por otra parte la balanza ha sido interpretada como símbolo de equidad y justicia, Morera explicó que la misión que san Miguel representa en este contexto es la de llevar las almas de los Justos al Paraíso (aunque también es función de los ángeles en general).<sup>73</sup> Entre las ánimas hay una interesante distinción de color.

<sup>71</sup>Morera, *op. cit.*, p.106 y 230, p.129, las ánimas del purgatorio se representan de medio cuerpo, hay excepciones como el lienzo de Zinacantepec (México), citado por el autor, en el que hay un ánima de cuerpo entero.

<sup>72</sup> Nelly Sigaut, “Un sistema...”, p.102.

<sup>73</sup>Morera, *op. cit.*, p.141 y 104, otro desempeño es el de acudir al consuelo de las ánimas.



La pintura de Jerónimo Acero, muestra cambios iconográficos notables, no sólo por la inclusión del purgatorio, sino por la presencia del Espíritu Santo en franca correspondencia al señalamiento de la maternidad divina en la Virgen, descrita por san Ildefonso de Toledo: tierra abierta por fe y no por corrupción o corrompimiento, “la qual sola pudo engendrar el Salvador”, y por ella “es llena la tierra toda de la gloria de Dios; e conocieron todos desde el pequeño hasta el grande a Dios vivo, e vieron en el su salvador”.

Álvarez señaló que la Virgen está tomada de la versión de Narváez, que tiene detalles de buen dibujo en rostros, vestiduras, pero “los rasgos de los rostros muestran cierta rigidez a pesar de tener un depurado diseño, como se ve también en las obras de su ilustre hermano.”<sup>74</sup> En este caso como en la mayoría se encontraron sólo detalles estrechamente vinculados a la obra de Narváez, no hubo una copia fiel en su totalidad. Ambos casos forman parte de una configuración hasta cierto punto diferente al original pero no al grado de modificar el sentido discursivo que tuvo en el siglo XVI, sino enriquecido y apropiándose de otras configuraciones que la señalaron como Reina del cielo, tal es la corona tocada por dos angelitos, de cuyo antecedente formal hice referencia en la tercera ficha de Baltasar de Vargas Figueroa, con una estrecha relación iconográfica con la Virgen de las Nieves. En el barrio de las Nieves de Santafé nacieron los Acero de la Cruz, sus parroquianos fueron entregados devotos a la Madre de Dios y a quien rezaban por las ánimas en ésta y otras advocaciones.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.38, la registró en 1986 en la Iglesia de la Renovación (p.102) aunque ahora está en el Museo anexo.

<sup>75</sup> Rodríguez Jiménez, *op. cit.*, p.18-19.



## Ficha 12

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1698.

Técnica y medidas: o/l, 1.06 x 1.24 m.

Ubicación: Museo de Arte Religioso Santa Fe de Antioquia.

Observaciones: El pintor nació en Santa Fe, el 9 de mayo de 1638 y murió en 1711; fue hijo de Bartolomé Vásquez y de María de Ceballos. Estudió con los jesuitas y los dominicos, se formó en el obrador de los Figueroa,<sup>76</sup> de donde fue “expulsado a los 20 años porque se atrevió a retocar los ojos de un San Roque que estaba pintando Baltasar de Vargas Figueroa, su maestro.”<sup>77</sup> No sin privaciones y dificultades en 1659 “inició actividades como artista independiente”.<sup>78</sup> Durante los siguientes cuarenta y dos años produjo la mayoría de su obra (500 pinturas). Se le ha reconocido un influjo andaluz heredado de su bisabuelo paterno y de Bartolomé Esteban Murillo. Sobre esto último, Giraldo afirmó que ello se debió a la estrecha relación que Vásquez tuvo con el

<sup>76</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.70. Álvarez, *op. cit.*, p.50. Gil Tovar, “La Virgen...”, p.90.

<sup>77</sup>Londoño, *op. cit.*, p.108.

<sup>78</sup>*Ibid.*, p.108.

hijo mayor del pintor sevillano, Gabriel Murillo, quien estuvo en Santa Fe y fue nombrado Corregidor de Ubaque en 1679.<sup>79</sup> Murió en 1711 y en una de sus pinturas “alguna alma piadosa escribió esta sucinta biografía que nos habla de la religiosidad del maestro, de su dolor, de su destino: ‘Comulgó, enloqueció y murió’”.<sup>80</sup>

Usó técnica y materiales vernáculos, tal como resinas vegetales como el elemí - un tipo de barniz- y pigmentos nativos. Según su biógrafo, el pintor y profesor Roberto Pizano (1896-1925), en Ráquira encontró yacimientos de tierras de colores para obtener el amarillo y el rojo.<sup>81</sup> Se le reconoció su calidad como dibujante y se le ha considerado entre los más prolíficos y mejores pintores del Nuevo Reino de Granada.<sup>82</sup> Esta obra es de su época de madurez.

Sobre este lienzo se ha dicho de los aspectos plásticos y técnicos: “El estado de conservación de la obra es deplorable, encontrándose manchado por materiales aplicados en intervenciones inadecuadas que al oxidarse y alterarse, limitan la apreciación estética del cuadro. El examen de la tela muestra un soporte de lino extremadamente frágil, con pérdidas en varios sitios. Afortunadamente se conservan las figuras y el ángulo inferior izquierdo donde se encuentra la firma.”<sup>83</sup> Vásquez de Arce y Ceballos, como Baltasar de Vargas, se apegó parcialmente al original. En esta como en otras copias derivadas de su taller no se reprodujeron la corona y el cetro descritos por Tobar. No imitó la llave en el cordón de san Antonio pero sí colocó el rosario coral en la mano izquierda. También privilegió la luminosidad naranja y amarilla, aunque ya no inscrito en una mandorla, en este sentido se apegó a la consagración compositiva de Jerónimo Acero, de quien siguió en cierto modo el haz de rayos en torno de la cabeza de la Virgen.

---

<sup>79</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.74, su primer biógrafo fue José Manuel Groot, *op. cit.*, p.118, después Roberto Pizano. Londoño se refirió al influjo de Murillo en los siguientes términos: se dice que tuvo “acceso a la buena pinacoteca del pintor Gabriel Murillo, quien era hijo del artista sevillano Bartolomé Esteban Murillo y estaba como soldado en Santafé en 1679.” La influencia del gran pintor se coteja en el óleo San José con el Niño.

<sup>80</sup>Giraldo, *op. cit.*, p.73. *Revelaciones*, sección de reseñas de pintores, *op. cit.*, p.69.

<sup>81</sup> Londoño, *op. cit.*, p.108 y 111, en su taller trabajó su hija Feliciano y su hermano Juan Bautista. Ver Giraldo, *op. cit.*, p.76-78.

<sup>82</sup>Álvarez, *op. cit.*, p.50. Londoño, *op. cit.*, p.106, quien afirmó “Sin duda el más importante pintor colonial colombiano”. Giraldo, *op. cit.*, p.76 y ss, sobre su producción; el autor señaló que su primera obra la realizó en 1657.

<sup>83</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.50 y 54.

Ficha 13

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Atribuido a Vásquez de Arce y Ceballos.

Técnica y medidas: o/l, 1.34 x 1.12 m.

Ubicación: Propiedad del doctor Ezequiel Urdaneta Braschi, hijo, Caracas.<sup>84</sup>

Observaciones: En esta copia se advierten algunos rasgos de apego a la copia de Antonio Acero de 1643 y la de Baltasar de Vargas. Del primero el modo de configurar el óvalo luminoso, la inclinación acentuada de la cabeza y el plegamiento del velo; no reprodujo la llave del cordón franciscano. Del segundo, la palma ha sido dorada, como efecto de la luz intensa del resplandor que rodea a la Virgen, el rosario es parecido.

---

<sup>84</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.60.

Ficha 14

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá con santa Rita de Casia, san Juan Bautista y san Ambrosio (¿?)*<sup>85</sup>



Autor y fecha: Taller de Gregorio Vásquez Ceballos, primera década del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/m, 0.62 x 0.48 cm.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Álvarez señaló que los santos quizá “representen intercesores ante la Virgen o santos patronos de los donantes.”<sup>86</sup> En realidad, santos patronos de los

<sup>85</sup> La duda sobre este último santo ha sido planteada por el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar. La santa agustina, bien podría estar flanqueada por el fundador de la rama masculina.

comitentes, pues puede haber sido hecha para un cliente particular. Distribuida en dos planos, uno correspondiente a una bien lograda composición de la conmemoración de la iluminación prodigiosa, mediante los rayos ondulantes en un refulgente óvalo; se observa la fidelidad a Jerónimo Acero en cuanto a la colocación de los santos Antonio y Andrés en unas nubes. El registro inferior con figuras de gran tamaño, se destinó a san Juan Bautista, santa Rita (con una espina clavada en la frente) y un santo que identificó como Ambrosio, quienes evidentemente le dieron un toque particular a la iconografía tradicional de la Virgen de Chiquinquirá.

---

<sup>86</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.54, detalló aspectos interesantes sobre la corrección de la composición y la intervención de varias manos.



## Ficha 15

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, posterior a 1667.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Catedral Primada, Santafé de Bogotá.<sup>87</sup>

Observaciones: Sin perder una recreación particular que llama la atención mediante su sección central, en esta pintura anónima se reprodujeron una serie de detalles que la vinculan especialmente a la copia de 1643 de Antonio Acero, tal como el rosario, el Niño de san Antonio con tres potencias de flores de lis, también se reprodujo la llave en el cordón del franciscano, el diseño de la orla dorada de la capa azul de la Virgen, el plegamiento de la toca, así como la postura de la Virgen, y la manera en que cuelga su ropaje.

En la túnica y manto se reprodujeron una gran cantidad de pequeñas rosas. De acuerdo a la interpretación de san Ambrosio, la Virgen María es la rosa sin espinas. Traigo a la memoria la descripción de Tobar respecto del original y la decoración sobrepuesta al vestido: "Todo el ropaje de túnica, y manto tiene lleno, y poblado de

<sup>87</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.40.



muchas rosas". Llama la atención el uso del oro, particularmente las flores doradas del libro de san Andrés, las aureolas y los ribetes dorados de la vestimenta de los santos, que de algún modo se vincula a lo hecho por Acero en su copia de 1667 y a la obra de Baltasar de Vargas Figueroa. El encaje que bordea la túnica es de una labor más minuciosa que la correspondiente a Antonio Acero y la de Baltasar de Vargas.

De la mandorla luminosa y los rayos menudos de todo el contorno de la primera, hay una suma del original y del señalamiento de la iluminación prodigiosa, independiente en configuración y color respecto de los modelos atrás citados. Asimismo, es singular la presencia de dos florecillas de cinco pétalos en los picos de la luna. Por las breves observaciones planteo la posibilidad de que se trate de una pintura posterior a la obra de Sopó.



Ficha 16

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, segunda mitad del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.37 x 1.23 m.<sup>88</sup>

Ubicación: Parroquia de Nuestra Señora de las Aguas, Santafé de Bogotá.

Observaciones: Se localiza en el muro sur de la parroquia. Ariza refirió el origen de esta fundación: en 1659 el mecenazgo de doña María Arias de Ugarte (hermana del que fuera arzobispo) dio lugar a la compra de terrenos para erigir una iglesia con la advocación de Nuestra Señora de las Aguas y encargarle la administración a los dominicos. El convento se aceptó en 1665 a instancias del fraile santafereño Esteban Santos, en ese entonces Provincial de la Orden de Predicadores en Nueva Granada.<sup>89</sup>

La copia de la Virgen de Chiquinquirá es expresión de la gran devoción que le profesó

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.57, medidas 1.07 x 1.23 m.

<sup>89</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.541 y 546; p.542-543, antes hubo ahí una imagen de la Virgen del Rosario con los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier, del pincel de Antonio Acero de la Cruz, hecha por encargo del clérigo tunjano, Juan de Cotrina Valero, ca. 1640, de lo cual se derivó una fuerte devoción y rezo del Rosario en el oratorio. *Cfr.* afirmación en t.I, p.758. En 1691, el cronista Antonio de Zamora fue prior del convento de Las Aguas, Cummins, *op. cit.*, p.65.

el mencionado dominico y la proyección que le dio durante esa prelación y durante el desempeño de otros cargos importantes (ver inicio del capítulo II).

En esta pintura se evocó la iluminación, que envuelve la atmósfera de los representados, alumbra los rostros de los santos y su mayor concentración ocurre en la relación del semblante de la Madre y su Hijo, y la fe que de ello da el apóstol. Encarnación y redención están señaladas por el ave, cuyas patitas están aprisionadas fuertemente por el Niño Jesús, asimismo su doble naturaleza está denotada por dos gruesos dedos de la mano derecha de la Virgen. Hay al menos otro par de elementos distintos en esta representación, uno es la configuración del velo que cae, y la otra nota es la capa cerúlea revestida de doradas estrellas. Al parecer la copia



más temprana con estrellas en el manto es la de Antioquia (1615) (aunque la pintura actual procede del siglo XIX; ficha 39). La que le sigue en antigüedad es la del Valle de Niquía (Antioquia) de 1622 (ficha 41). Ambos casos generaron un culto propio.

Ficha 17

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Escuela santaferreña, siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.12 x 1.50 m.<sup>90</sup>

Ubicación: Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.

Observaciones: Esta copia corresponde también a las copias que reprodujeron la luminosidad memorativa de los prodigios. La Virgen queda inserta en su óvalo tradicional con luminiscencia, a la manera de Antonio Acero (1643); también del pintor aludido reprodujo el plegado velo de la Virgen. Ella está coronada, porta cetro y rosario de color coral, éste como en la descripción de Tobar (1668-1694).

El Niño en brazos de la Virgen está dignificado por tres potencias. La luna está sobredorada como lució el original, de modo semejante a como la reprodujo Baltasar de Vargas Figueroa, y lo ejemplifica una pintura anónima del siglo XVIII, del Museo de Arte Colonial de Bogotá.

<sup>90</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.38-39, las medidas y foto. Fajardo, *op. cit.*, p.76.

Esta pintura fue restaurada por María Teresa Durán. Se opinó que tiene una “rígida representación [...] cuya dignidad se subrayó además con el ribeteado en laminilla de oro de las vestiduras, aureolas y coronas de los personajes, procedimiento poco usual en la pintura santafereña de la época.”<sup>91</sup> Revestimientos de oro que he denotado en otras pinturas precedentes o contemporáneas, como una de Antonio Acero y las de Baltasar de Vargas Figueroa.

---

<sup>91</sup>*Restauración Hoy, op. cit.*, p.62, reseña de Rymel Eduardo Serrano.



Ficha 18

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, segunda mitad del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de San Agustín, Santafé de Bogotá.

Observaciones: Se localiza en un retablo dedicado a la Virgen de Chiquinquirá, del lado de la Epístola. Es muy parecida a la anterior, si no fuera por el tratamiento de la iluminación que no está concentrada en remarcar el óvalo, sino que se expande en todo el fondo, como una clara rememoración de los prodigios. La Virgen presenta un rosario de coral y las estrellas que revisten el manto remiten a la copia de la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas.

## Ficha 19

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Anónimo, ca. 1693-1694.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Santo Domingo, Tunja.

Observaciones: Esta imagen estuvo originalmente en la capilla de Chiquinquirá de la parroquia de Santiago de Tunja (posteriormente erigida en catedral). La mencionada capilla fue costeadada por el cura beneficiado de la misma, el Dr. Juan de Pissa y Urramendi (caballero del Orden de San Juan). La adornó abundantemente y la donó al convento dominico el 3 de julio de 1693; además les concedió “el título de Patrón a los Padres Piores para que con sus religiosos cuiden de sus fiestas y servicio de la imagen”.<sup>92</sup> La concesión fue aprobada por el arzobispo de Bogotá, fray Ignacio de Urbina mediante un decreto del 15 de abril de 1694 en el que se precisó haber admitido la donación y el patronato sin perjuicio del derecho parroquial.<sup>93</sup>

La capilla y retablo al parecer fueron dorados por el maestro Diego de Rojas, quien fue contratado por fray Agustín Gutiérrez OP, el 2 de noviembre de 1693. En el

<sup>92</sup> Ariza, *Los dominicos...*, t.I, p.628-229.

<sup>93</sup> *Ibid.*, t.I, p.629, *apud*. Zamora.

instrumento legal sólo se señaló: “el dorado de la Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá de la iglesia de Santiago, todo el arco desde el suelo hasta el techo, por de fuera y por de dentro, y toda la obra de madera que está dentro del arco [...] por \$900 a cargo del Dr. Juan de Pissa [...], en el término de un año”.<sup>94</sup> Antes del vencimiento del plazo, el cura mencionado murió siendo novicio profeso en el convento dominico del Santo Ecce Homo (Boyacá), el 15 de julio de 1694. Por lo anterior quizá la obra de dorado no se llevó a efecto.

Respecto del altar y retablo de la iglesia conventual de los dominicos de Tunja, Ariza afirmó que debió hacerse para reemplazar el existente en la parroquia de Santiago de Tunja (Catedral), textualmente comentó: “Es posible que aquella capellanía en Santiago, un tanto difícil por las inevitables colisiones, diera ocasión de erigir en reemplazo el altar de nuestro templo dominicano.”<sup>95</sup> Otros datos importantes relacionados ya con el retablo en la iglesia de Santo Domingo, son los de la celebración de la fiesta anual de la Virgen, el 26 de diciembre. Para esta festividad, Lucas Ruiz Ávila fundó una capellanía a principios del XVIII. Tiempo después en 1732, se registró la noticia de que Juan de Mesa fue contratado para realizar el dorado del retablo, costado por el alférez Diego de Mena Bohórquez (del Santo Oficio) “como consta por las leyendas allí dejadas”. El alférez también fundó una capellanía por 1,800 pesos, administrada por el Prior del convento tunjano, Pablo Zaldívar y el procurador Nicolás Rico de acuerdo a lo ordenado por el Vicario General el doctor Nicolás de Barasorda y Larrazábal.<sup>96</sup>

La pintura ocupa actualmente la parte central del retablo dedicado a Nuestra Señora de Chiquinquirá. Éste se localiza en la nave lateral izquierda (lado del Evangelio, en seguida de la capilla del Rosario). Es una estructura de un solo cuerpo con columnas revestidas pareadas a cada lado de la pintura principal; en el remate hay un óleo pequeño de la Virgen de la Antigua. En el siglo XIX se describió un altar, mesa con cajón y frontal de madera dorada, la imagen con su marco dorado, la flanqueaban un par de apóstoles y arriba Nuestra Señora de la Antigua. En 1918 la imagen de

<sup>94</sup> *Ibid.*, t. I, p.629.

<sup>95</sup> *Ibid.*, t.I, p.629. La capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá ocupó el sitio de la capilla de los Maldonados (1639), también llamada del Juicio, p.589.

<sup>96</sup> *Ibid.*, t.I, p.629-630.



Chiquinquirá fue redecorada con un rosario y corona nuevos, por fray Enrique Báez.<sup>97</sup> Del agregado de la luna sobredorada no hay registro escrito, tampoco cuándo le fue colocado el vidrio que hace más difícil observar la imagen en su totalidad, problema acentuado por la iluminación de la ventana en uno de los lados del retablo.



Se trata de una copia del grupo de la iglesia de Las Aguas y de San Agustín en Santafé, y la de Santo Domingo Popayán, pues reprodujo la capa de la Virgen revestida de estrellas y con la típica orla dorada. Pero a diferencia de las dos primeras, éstas se caracterizan por la reproducción de los rayos

dispuestos en forma oval pero sólo medio cuerpo; el resplandor tiene incrustación de piedras preciosas (como en el original descrito por Tobar), a su vez aparecen las coronas y el cetro. En la que me ocupa, se observa un fuerte gusto por el dorado: el rosario (con el sobrepuesto de 1918), las aureolas de los santos, de éstos los ribetes de sus vestimentas, libros, cordón y cruz. A diferencia del original y en concordancia a algunas de las obras del siglo siguiente, san Antonio porta sólo la vara de azucenas; el Niño de san Antonio está revestido del lienzo rojo del Redentor, atributo que se encuentra también en la copia de Popayán y otras del siglo XVIII, como la de José de Páez. El Niño sostenido por su Madre, también porta un rosario negro, al parecer sobrepuesto.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, t.I, p.596 y 630.

Ficha 20

Título: *Nuestra Señora de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, segunda mitad del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l, 1.29 x 1.46 m.

Ubicación: Iglesia de Santo Domingo Popayán.

Observaciones: Sin duda es una de las más hermosas copias que recreó el original en su versión con decoración sobrepuesta, que además armoniza con el suntuoso marco de plata repujada obra de un platero de grandes cualidades artísticas. El extraordinario resplandor oval de rayos ondulantes evoca la decoración con esmeraldas, configuración que tendría feliz acogida en la plástica del siglo XVIII. La Virgen tiene los ojos cerrados, como la pintó Baltasar de Vargas. Otra nota distintiva es que sostiene al Niño cubierto de la cintura hasta los pies por un paño rosa –fórmula característica en obras grabadas y pictóricas del siglo XVIII- y el color tomado del original; de su mano izquierda pende un largo rosario de coral y oro terminado en cruz de brazos iguales, que combina con el diseño de las estrellas que recubren túnica y manto. Este elemento iconográfico, como

en los casos señalados atrás, puso de relieve su denominación de estrella de la mañana y la salutación a la estrella del mar, que son también referentes de la portadora de la verdadera luz. No faltó una detallada orla dorada de encaje con diseños alternantes con un cierto parecido al de la Catedral primada.

El oro y la plata, que simbolizan la divinidad, la pureza y la castidad, realzan el señalamiento del rojo de la pasión del vestido del Niño que porta san Antonio y el ángel en el mismo lado. Coronas, cetro y luna plateados, esta última resaltada por el sobrepuesto que culmina en dos estrellas de cinco puntas. Ambos santos son portadores de libros encuadernados en piel con decoraciones en lámina de oro, más suntuosos que en la copia de la Catedral de Santafé. San Antonio lleva además de la palma, la vara de azucenas, ambos atributos virginales, de castidad y de triunfo.

Ficha 21

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Anónimo, segunda mitad del siglo XVII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de San Francisco, Tunja.

Observaciones: Se aloja en el remate del retablo dedicado a San José (frente al de la Inmaculada Concepción), ubicado en el crucero del lado del Evangelio. Reprodujo a los ángeles que tocan la corona, lleva gruesos rayos laterales en torno a la cabeza de la Virgen, quizá en apego al modelo de la obra de Jerónimo Acero o la más tardía de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.



Ficha 22

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Ioannes Pérez, 1735.

Técnica y medidas: grabado en metal, iluminado, 14.5 x 19 cm.

Ubicación: Col. Particular.<sup>98</sup>

Observaciones: Otra de las aportaciones del estudio realizado por Álvarez White es haber dado a conocer tres estampas de la misma edición y que fueron objeto de distinto tratamiento pictórico y aplicaciones. Cada grabado lleva la firma y la fecha de “Ioannes Pérez del. et fecit 1735”, que indican “que él mismo dibujó y grabó la matriz en cobre.”<sup>99</sup>

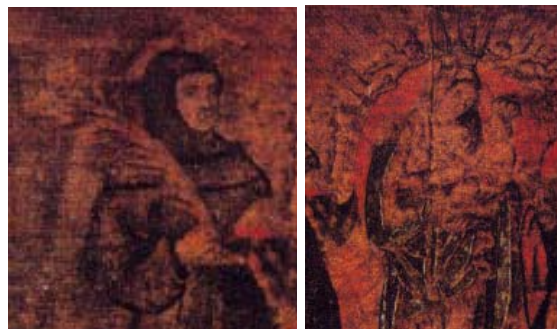
A esta representación se integró un marco decorado con follajes, en cuyo centro inferior hay una cartela con la siguiente inscripción: “La milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá del Nuevo Reyno de Granada.” Signo del impulso de su culto a través de la difusión de sus estampas.

<sup>98</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.102.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.56, el grabador hasta ese momento era desconocido en los anales del arte colombiano, aunque no se dieron pormenores. Cabe considerar que la llegada de la imprenta a Santafé ocurrió en 1737 y que los impresos del siglo XVII por lo general se hicieron en Lima, Cádiz y Madrid.

Como en los ejemplos pictóricos del siglo XVII, en dos de las estampas se plasmó la luminosidad, que ocurrió en el lienzo original. También en dos de ellas el rosario está colocado en la mano izquierda. Por otra parte, las características más evidentes del dibujo elaborado por Pérez, e imitadas en muchas de las copias del setecientos, son: el resplandor en cuyo segmento superior se sobrepusieron los angelitos que detienen la corona de la Virgen –a diferencia de la colocación externa, sobre el resplandor, que tuvieron las copias del siglo XVII-, el paño que cubre completamente las extremidades inferiores del Niño (ya denotado en la copia de Popayán) y la presencia del doble atributo de san Antonio: la palma y la vara de azucenas (como también lo tiene la pintura payanesa).

En el caso que me ocupa se pintó la luminosidad mediante la coloración naranja (que parece dar resplandor a la capa de san Andrés), fue acentuada mediante la doble presencia de rayos, unos cortos ondulantes y otros largos y finos.



Otra singularidad, es que mediante la policromía de las tres estampas, se puso de relieve un cambio en el color del cabello del Niño y de san Andrés, el rubio por el castaño oscuro, o a veces claro, que prevaleció en las obras antecedentes. Debido a la particular técnica mixta presente en estas estampas, ya descrita por Álvarez, transcribiré los detalles más relevantes en cada caso.

Esta estampa se coloreó al óleo y se le injertó tela, literalmente se lee: “Se recortaron zonas del papel siguiendo los trazos de algunos pliegues del vestido de la Virgen, las cuales aparecen en seda verde, que fue adherida en el reverso.”<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.57.

Ficha 23

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Ioannes Pérez, 1735.

Técnica y medidas: grabado en metal, iluminado, 16.9 x 21.2 cm.

Ubicación: Casa de Nariño.<sup>101</sup>

Observaciones: La estampa coloreada al óleo pertenece a ese grupo de copias de la imagen con una luz fulgurante. La Virgen viste con los colores de la Concepción Inmaculada. Este ejemplo remite en lo general a las tonalidades azules y amarillas que están presentes en la copia manierista, en la de Las Aguas, seguida después por otras del siglo XVIII como la de El Tablazo. La aplicación de pigmentos al óleo cubrió la estampa casi en su totalidad. De las tres reproducciones, ésta fue objeto de un mayor cuidado en la aplicación de la policromía que permite ponderar la habilidad de su pintor anónimo.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.102.



Ficha 24

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Ioannes Pérez, 1735.

Técnica y medidas: grabado en metal, bordado e iluminado, 16.9 x 21.2 cm.

Ubicación: Museo de Arte Colonial.<sup>102</sup>

Observaciones: Las áreas del fondo de la estampa, opinó Álvarez, permiten observar los trazos del grabado. De la técnica usada para revestirla, detalló:

rostros y manos son coloreados inicialmente, las vestiduras y otros detalles del grabado fueron bordados en seda, resaltando el manto de la Virgen y los perfiles con finos hilos de plata. La media luna, la corona y el broche que adorna el pecho de la Virgen, son pequeñas piezas de plata, con perforaciones para sujetarlas. El contorno del broche mencionado y el rosario con la cruz, fueron trabajados en oro. El bordado se hizo posible gracias a la fijación del soporte de papel a una tela encolada y su adición posterior a una pieza de madera, sobre la que está actualmente.<sup>103</sup>

Es evidente el señalamiento de la doble naturaleza del Redentor, mediante la bendición del Niño que porta san Antonio, denotado por su desnudez y la presencia de finos rayos

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.57.

de luz en torno a Él. A su vez la devoción al rosario se remarcó a través del prominente instrumento de oración que la Virgen sostiene en su mano derecha como en el original, acusado por una desproporcionada cruz, símbolo máximo de la redención.

La representación del ámbito celestial en el que reside la Virgen, fue recreado por la aplicación de gruesos hilos de seda blanca, bordados y dispuestos en fleco, para diferenciarlo de la sección terrena con el tono sepia de la estampa, del mismo material la toca blanca.

Ficha 25

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Autor y fecha: José Pérez de Parada, 1737.

Técnica y medidas: o/l, 0.55 x 0.67 cm.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: En el ángulo inferior derecho hay una inscripción: “A devoción de Don Joseph de Acero, Año de 1737, Noviembre 8. Joseph Pérez pintor”.<sup>104</sup> Acerca del autor, Álvarez aportó a la historia de la pintura y la escultura colombianas las siguientes noticias: nació en 1707, en la información documental se le citó en Sogamoso (Boyacá) encargado del peritaje y evaluación de los bienes del acaudalado sargento, Jacinto de la Barrera, terrateniente de la región. Dados sus conocimientos en el arte de la pintura y la escultura -calificado como persona de ciencia y saber- valuó las pinturas. Entre ellas se encontraron dos advocaciones marianas de relevancia en la región: la de Chiquinquirá y la de Monguí. La autora citada explicó el cotejo de las firmas, tanto la del avalúo “y la que sigue apareciendo en varias secciones del testamento, donde actúa

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.60

como testigo del acto testamentario, [las que] muestran identidad grafológica con la escritura que aparece en la esquina inferior derecha del cuadro”.<sup>105</sup>

Esta copia siguió en parte al original decorado o bien algunas de las copias del siglo XVII, por ejemplo los angelitos volando por encima del resplandor oval. Tanto éste como la luna sobredorados muestran la incrustación de joyas como una evocación de la descripción de Tobar.<sup>106</sup> Como en la copia de Santo Domingo de Tunja (1693) cambió la palma por la vara de azucenas como emblema de castidad. Notas singulares son las siguientes: la configuración de las aureolas de los santos; a san Andrés le ciñó artificialmente la túnica con un cordón amarrado en moño; el terreno poblado de hierba y flores que pisan los santos, denotan una recreación más colorida y de cierto gusto popular.

Sobre la calidad pictórica se observa una planimetría y rigidez en el tratamiento de figuras. Se le ha señalado como un “ejemplo valioso de la pintura popular del siglo XVIII, especialmente por la identificación del pintor y de su época, que evidencia las corrientes de provincia cuando el arte virreinal adquiere elementos americanos definidos.”<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.60; la pintura de Nuestra Señora de Monguí la pintó en 1765, también está firmada.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.60, cabe citar algunos detalles de la técnica: “en el halo místico [tiene un diseño de] rombos de rubíes y cabuchones de esmeraldas, tratados a base de veladuras, que, por transparencia, dejan ver el brillo del oro”, de igual manera fueron tratados los bordes del manto de la Virgen y en donde incluyó un cordón de perlas, etc.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.60.

Ficha 26

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Bernardo Albistur, 1764.

Técnica y medidas: Grabado en metal, 18 x 22.9 cm.

Ubicación: Col. Guillermo Hernández de Alba.<sup>108</sup>

Observaciones: Se trata de otro artista que no había sido registrado en los anales del arte en Colombia. Álvarez afirmó que la fecha sitúa al grabador en Madrid y tal como se puede corroborar en el cotejo tomó de modelo el grabado de Ioannes Pérez. Tanto la matriz en cobre como la impresión en papel fueron encargo de la Orden de Predicadores.<sup>109</sup>

Luce un marco revestido de follajes con el escudo dominico en el centro superior, mientras que en el centro inferior hay una cartela con la siguiente leyenda, que transcribió Álvarez: “La milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá del Nuevo Reyno de Granada Orden de Predicadores”. Fuera del marco y

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.68.

al pie del lado derecho se lee: “Bernardo Albistur exacto Matti anno 1764”.<sup>110</sup> De las cualidades artísticas, la autora citada observó su escasa habilidad de los trazos.

A diferencia de Ioannes Pérez, Albistur acentuó el hecho prodigioso mediante un haz de finos rayos que rodea a toda la Virgen, aparte del típico resplandor oval con ángeles sobrepuestos. Respecto del rosario, éste es sostenido en la mano derecha de la Virgen, como el original descrito por Tobar. Acerca del atributo de san Antonio de Padua, fue más contundente al sustituir la palma, ya que sólo aparece la vara de azucenas, como antes lo hiciera Pérez de Parada.

---

<sup>110</sup>*Ibid.*, p.68. En opinión de Sigaut, la expresión “exacto Matti” pudiera corresponder a: excut –quizá como abreviatura de excudesat-; y matri –por matriti.

Ficha 27

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Bernardo Albistur, 1764.

Técnica y medidas: Grabado en metal iluminado, 18 x 22.9 cm.

Ubicación: Museo de Arte Colonial.<sup>111</sup>

Observaciones: Se trata de una estampa proveniente del grabado en metal, coloreada al óleo, Álvarez aclaró que “la pintura cubre parte de la tarja inferior, ocultando la alusión al Nuevo Reyno y a la Orden de Predicadores. Probablemente, es la versión anónima que citó Giraldo Jaramillo en el “Grabado en Colombia”, atribuyendo su inspiración a Benito de Miranda”,<sup>112</sup> pero que a todas luces, no obstante la aplicación de color, remite al grabado de Albistur. El color sobrepuesto a la estampa contribuyó a remarcar atributos y aspectos importantes de la imagen de Chiquinquirá, tal como el cambio del color de la túnica y el manto de la Virgen, que señalan ya los colores consagrados en las reproducciones de la Inmaculada Concepción, y que con anterioridad Ioannes Pérez lo modificara; también como lo hizo con la túnica de san Andrés, inusualmente blanca.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.68.



La coloración amarilla que se destaca del fondo azul del cielo, aplicada a la estampa, remarcó la conmemoración de los prodigios en el lienzo –también indicado por el doble resplandor-. La sección central de la composición como un corazón relumbra de dorados: los haces de rayos con angelillos, coronas, ave, cetro, rosario, luna, cordón y cenefas de las vestimentas, los halos de los santos como si fueran de escultura, sandalias, las uñas, la cruz de san Andrés revestida de rayas rítmicas (como antes se hiciera en la reproducción de Santo Domingo de Tunja, sólo que éstas ondulantes), hasta los estambres de la vara de tres azucenas. De este gusto por el oro y el tipo de ornamentación Álvarez estableció su parentesco con la obra del pintor boyacense Pérez de Parada, de amplia recepción por el carácter popular de sus concepciones,<sup>113</sup> según dije atrás.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.68.

Ficha 28

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: José de Páez, 1764.

Técnica y medidas: o/l, 0.82 x 1.10 m.

Ubicación: Ubicación: Familia Claro o Caro.<sup>114</sup>

Observaciones: Concebida en formato vertical, es una de las configuraciones barrocas más armoniosas en conjunto y detalles. Se ha señalado que “tiene marco original, de clara factura mexicana”, éste acentúa la verticalidad mediante el hermoso copete de tracería de madera. La composición central parece estar constreñida a un óvalo, a los pies de la Virgen se dispuso un par de angelitos que detienen una cartela con una leyenda inserta que dice: “Imagen milagrosa de Nuestra Señora del Rosario de

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.103, p.66. Ortiz ca.1992, p.14, dijo familia Caro.

Chiquinquirá del Nuevo Reyno de Granada renovada por sí misma. Año de 1764".<sup>115</sup> La firma está más abajo a su izquierda: "Jph de Páez fecit México". Es una de las copias elaborada por un pintor extranjero que se conserva en Colombia. José de Páez nació en México en 1720 y buena parte de su producción se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>116</sup>

Es posible que Páez haya utilizado un grabado o un modelo del siglo XVIII. No obstante el uso de un modelo, hizo una interpretación más personal de la configuración y el agregado de detalles. Sobre el primer señalamiento, configuró un resplandor circular con los angelitos sobrepuestos, consagrados por Pérez, a su vez la Virgen sostiene en su mano derecha un largo rosario de perlas y el manto recubierto de rosas.

La aplicación de oro resalta los atributos de divinidad y realeza de la sección central: las coronas, el cetro, el resplandor de rayos ondulantes, las rosas mencionadas y los encajes de ligera textura; todo ello en contraste con el fondo liso y oscuro de la pintura, sombras tan acentuadas que no se observa una diferenciación entre cielo y tierra característico de la representación de Chiquinquirá. Otro rasgo distintivo es el de



las miradas: la Virgen y san Andrés están concentrados, una en mirar amorosamente al Niño y el otro en leer las sagradas escrituras. San Antonio y los dos Niños miran hacia afuera del cuadro, al receptor, el franciscano y el Niño

(sostenido por su Madre) mediante sus grandes ojos miran a un punto en el lado derecho -el Niño con mucha vivacidad y firmeza- también aprisiona un pajarito (el alma detenida hasta que es liberada por el Redentor de la humanidad); entre tanto el Niño de san Antonio ve de frente al espectador. Respecto del atributo de castidad de san Antonio, Páez sólo reprodujo una verde vara de azucenas (como contemporáneamente la grabara Albistur y al final de ese siglo, Francisco Benito de Miranda).

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.66, la restauradora anotó que el ángel, del lado inferior derecho, está retocado.

<sup>116</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1965, p.177-178. Álvarez, *op. cit.*, p.66, es considerado el pintor oficial de los Betlemitas a través de cuyas fundaciones en La Habana, Lima, Cuzco y Cajamarca, se le conoce en Hispanoamérica. Ruiz Gomar anotó que hay un lienzo de su autoría en Guatemala.

Ficha 29

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Francisco Benito de Miranda, 1791.

Técnica y medidas: Grabado en metal, 15.5 x 21.9 cm.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Su marco sencillo es bordeado en la parte superior por una filacteria con la siguiente leyenda: “Ave Maria gratia plena dominus tecum”, que remite al saludo del ángel a la llena de gracia, a la elegida por Dios para encarnar al Verbo (leyenda contenida en la iconografía de la Virgen de la Antigua). En la sección inferior central se localiza una tarja con una leyenda que dice: “Verdadero retrato de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá que se venera en el Nuevo Reino de Granada. A devoción del excelentísimo Señor Don José Ezpeleta Virrey y Capitán General de dicho Nuevo Reyno de Granada”. Mediante otra inscripción se registró que con motivo de una peste de viruela, fue retocado en el lienzo original, el 19 de Julio de 1841. Estamos ante una de esas copias consideradas en categoría especial, por ser retrato o por haber sido “tocadas” al original, y que en ese carácter tuvo una función poderosa ante su devota feligresía en dos momentos históricos en Colombia.

El grabado está firmado y fechado, su dibujo ha sido altamente calificado “impecable muy superior a las precedentes elaboradas en España”, tiene la particularidad de que se le decoró con lentejuelas, quizá en el siglo XIX.<sup>117</sup> Al salmantino Miranda se le conoce como el iniciador de la técnica del grabado en el Nuevo Reino de Granada, murió en 1793. Fue designado grabador de la Casa de Moneda de Santafé por el rey Fernando VII, según la Real Orden del 30 de noviembre de 1751, con ese cargo llegó en 1752.<sup>118</sup>

Dadas la diferenciación de los claros y sombras, se trata de un ejemplo que reprodujo la luminosidad prodigiosa mediante la configuración oval del resplandor, acentuado por estar dispuesto en una zona más clara, y después de ésta un haz de finos rayos. Los angelitos sobrepuestos en el resplandor son similares a los modelos antecedentes. La Virgen porta el rosario en la mano derecha, como en el original, descrito no sólo en la obra de Tobar, sino también por el cronista dominico Zamora, quien en su obra publicada en 1701 afirmó que la Virgen tiene un rosario de cuentas blancas en la mano derecha y que cae sobre los pies del Niño. Obviamente describió sólo el rosario sobrepuesto, pero la mencionada modalidad está en este grabado, en la pintura de Páez, en las estampas de Albistur y en una de las estampas de Ioannes Pérez. La palma en el grabado de Miranda fue sustituida por una vara de azucenas.



<sup>117</sup> *Ibid.*, p.70, la escritura del siglo XIX con tinta.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.70; se conoce un grabado en cobre con el tema de la Divina Pastora, 1782. Gil Tovar, “La Virgen...”, p.92.



Ficha 30

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, primer tercio del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Iglesia de Chivatá (Boyacá).

Observaciones: Retablo lateral dedicado a Nuestra Señora de Chiquinquirá. Sigue muy de cerca las versiones del siglo XVII que rememoran los prodigios mediante la coloración amarilla y azul. Reprodujo coronas, sin cetro, con el rosario en la mano izquierda y la palma.

Ficha 31

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, segunda mitad del siglo XVIII.<sup>119</sup>

Técnica y medidas: o/l, 0.83 x 0.86 cm.

Ubicación: Col. Particular.

Observaciones: Siguió muy de cerca la representación de la mandorla de rayos y la luminosidad oval, de acuerdo a como se hizo en el siglo precedente, como también se observa en una pintura de escuela quiteña (analizada más adelante). Cobran relevancia decorativa la palma dorada, el cordón franciscano, el rosario, el perfil de la cruz del apóstol, así como el cetro y las coronas. Muestra un detallado trabajo en la configuración del encaje sobredorado que bordea la túnica, como no se había hecho hasta entonces.

---

<sup>119</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.117.



Ficha 32

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, mediados del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l, 1.46 x 1.04 m.

Ubicación: Museo de Arte Colonial, Santafé de Bogotá.<sup>120</sup>

Observaciones: Esta rígida composición conmemorativa de los prodigios configuró el resplandor de modo circular, con los ángeles sobrepuestos que sostienen la corona de la Virgen, a la manera de Pérez. La Virgen porta cetro y rosario de coral, luna sobredorada, se reprodujo sólo la palma dorada, al estilo de Vásquez de Arce y Cevallos.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.117. Ver fotografía, *Historia del Arte Colombiano*, Salvat, t.4, *op. cit.*, p.742, parece antes de su restauración.

Ficha 33

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Escuela del sur de Colombia, mediados del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Col. Particular.<sup>121</sup>

Observaciones: Sin duda se trata de otra de las representaciones que plasmaron la luminosidad que recibió el original. Misma que capta la atención sobre la sección central y a los lados de los santos para indicar que ellos también se revistieron de la presencia divina en aquellos eventos sobrenaturales que se registraron ocurridos en 1586, 1588 y 1589. Aunque se data como una obra del siglo XVII, hay que considerar al menos dos aspectos para incluirla entre las obras representativas del siglo XVIII: como el ejemplo anterior el resplandor es circular (sin ángeles), el hermoso marco pintado y la decoración de la vestimenta de la Virgen de ornamentación asimétrica característica del rococó, a su vez la coloración de las flores con azules y rojos, tal como se encuentra en obras murales de Santa Clara de Bogotá y la Encarnación de Popayán. Para remarcar

<sup>121</sup> Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.18-19, se la fecha en el siglo XVII.

su vínculo con la pintura dieciochesca, se advertirá que los santos tienen sendas coloraciones rosas sobre las mejillas.



Del siglo precedente y en cierto modo apegada al original es la presencia del resplandor en torno a la Virgen, los resplandores pequeños correspondientes a la Virgen y los Niños, las coronas, el cetro, la palma -dorada consagrada por Vásquez de Arce y Cevallos- pero con otra serie de detalles que la hacen única, pues hasta cierto punto tomaron distancia del original. El Niño Jesús sostenido por la Virgen lleva una larga cabellera como en las representaciones del Redentor en edad adulta (inusualmente su pecho está muy marcado).

Lo más peculiar de la iconografía es el ave de colores (como la describió Tobar) atada por un grueso cordel dorado sostenido por su mano izquierda (Tobar dijo la mano derecha) en alusión a la potestad de liberar las almas. Esta es una de las dos copias que aquí presento con este sentido simbólico. Además, el pajarito tiene una posición distinta al original y a todos los demás que se reprodujeron en las copias que llevo revisadas, pues no ve hacia Jesús sino a su Madre, quizá a una referencia específica de que el hombre se acoge a la Madre Misericordiosa. Al mismo tiempo es como si Él comunicara a su Madre, la misión redentora a través de su sacrificio. Por ello el Niño viste paño rojo de la Pasión, la comunicación se acentuó mediante la mirada de la Virgen, puesta en el ave, y la de Jesús con cierto aire de presagio.

La vasta figura corpórea de la Virgen indica su maternidad divina. No lleva el instrumento de oración, la configuración del velo transparente está resaltada por bordados en oro, así como el brocateado de su vestimenta –representación no frecuente; no así las estrellas presentes ya desde la segunda mitad del siglo XVII; su túnica es ceñida inusualmente –en esta iconografía- por un cordoncillo amarrado en

moño que exalta sus virtudes. Respecto de san Antonio, como he advertido en las copias parcialmente apegadas al original y a los modelos de Vargas Figueroa, Vásquez de Arce y las que siguieron a éstos (último tercio del siglo XVII) ya no se reprodujo la llave colgando del cordón franciscano. Por otra parte el Niño de san Antonio es rubio de cabello rizado menos largo, aunque está asexuado, la manera de mostrarlo sólo con un lienzo rojo sobre su hombro y el gesto de la mano, está orientada a resaltar la predicación del santo franciscano sobre la divinidad encarnada.

Ficha 34

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, finales del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/l, 142 x 110 cm.

Ubicación: Iglesia de Chiquinquirá, El Tablazo, Rionegro.<sup>122</sup>

Observaciones: Sobre la historia de la devoción a la Virgen de Chiquinquirá en El Tablazo, se sabe que a principios del siglo XVIII se le rendía veneración en el oratorio de don Miguel Gutiérrez de Lara, después en capilla propia entre 1734 a principios del siglo XIX. Debido al mal estado del templo fue trasladada a la iglesia de Jesús Nazareno y posteriormente a casa de don José Antonio Echeverri y su esposa doña Manuela Llano, en este último lugar estuvo hasta 1874.

---

<sup>122</sup>Vives, *op. cit.*, p.45.



Finalmente ocupó una iglesia propia. La pintura posiblemente fue llevada desde Quito, se ha opinado que su colorido y estilo “coinciden con otros ejemplos llevados de dicha ciudad a Pasto, Popayán, Cali y Buga, donde todavía se pueden admirar. Otro detalle que aclara su procedencia es la Santísima Trinidad del marco, motivo que los pintores quiteños o el obrador incluían en las representaciones de la Virgen. Es admirable la conservación y la brillantez de los colores del lienzo. El tiempo no le ha hecho mella.”<sup>123</sup> Aunque la historia del culto date de las primeras décadas del siglo XVIII, es evidente que esta pintura no corresponde a la misma, como bien lo indica la ficha al pie de la reproducción, se trata de una obra de finales del siglo XVIII, constatado además en la policromía que la emparenta ya al neoclásico.

En este anónimo también se privilegió la representación de la luminosidad. Del fondo celeste destaca el característico óvalo de las reproducciones del siglo XVIII (como la de I. Pérez), colorido que va del amarillo al naranja, aunque ya no se recreó el resplandor de rayos, sólo el par de ángeles que sostienen la corona, éstos visten un lienzo rojo y azul como en la copia de Popayán; el rosario es de coral y oro, lo lleva como en el original y como en varias de las copias del siglo XVIII en la mano derecha; otro elemento que prevaleció en esta copia de la segunda mitad del siglo XVIII, es el paño que cubre por completo las extremidades inferiores del Niño y la vara de azucenas portada por el franciscano. Todavía conserva el gusto por el uso del dorado para remarcar sólo algunos elementos, como en el original hubo un apego a los colores de la vestimenta de la Virgen y el Niño. La Virgen de Chiquinquirá es presentada como la evocó Tobar: “la que es vivo templo de la Santísima Trinidad”.



---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.45.

Ficha 35

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo, 1792.

Técnica y medidas: o/l, 0.48 x 0.39 cm.

Ubicación: Col. Hilda González.<sup>124</sup>

Observaciones: En la sección central de la base del marco hay una leyenda relativa a la concesión de indulgencias: “El ilustrísimo señor obispo Ángel Berlardi [Berlarci] concede cuarenta días de indulgencia: Rezando una Salve a esta Imagen año de 1792”.

Con esta copia cierro el grupo de ejemplares conservados en Colombia, que reprodujeron la iluminación mediante la sección central ovada y recortada en el fondo azul celeste del cielo. Las coronas y el cetro de oro con esmeraldas bien pueden ser una evocación de los adornos sobrepuestos en el original; los angelitos que sostienen visten un paño rojo atravesado. Del original reprodujo un cordel rojo que sostiene el

<sup>124</sup>Arizmendi, *Chiquinquirá...*, p.120.





Niño y que ata una de las patas del ave a la altura del pecho de su Madre (como en la pintura de la ficha 33). Sólo la colocación del rosario de perlas es distinta. San Antonio lleva la palma y el Niño sostenido por él, está dispuesto de frente al espectador, a quien señala claramente su doble naturaleza mediante la bendición, similar a la copia de la Catedral primada y otros ejemplos del siglo XVII. Es notorio ya el abandono del uso de la lámina de oro, la policromía responde al gusto de la pintura neoclásica.

Es de señalar la configuración menuda de la Madre de Dios con un dulce rostro en la edad de la inocencia, en franca interlocución maternal con la mirada tierna del Niño quien sostiene con firmeza el ave de pecho rojo que implica el doble simbolismo, de su Encarnación y su Pasión, así como en quien reside la salvación de las almas.

Para concluir con este catálogo integro al menos tres ejemplos del siglo XVIII procedentes de Quito, por la importancia histórica del culto a Nuestra Señora de Chiquinquirá en aquel lugar así como por la técnica empleada en las obras. Entre los primeros favores concedidos por la Virgen de Chiquinquirá a sus devotos, hubo uno en 1587 a un vecino de Quito.<sup>125</sup> Juan de Castellanos anotó la difusión de esta devoción en su obra de 1601, por su parte Tobar no dejó de señalarla, así como la presencia de varios “retratos” en Quito durante el siglo XVII. En 1708, una de las copias estaba dispuesta en altar propio de la Catedral.<sup>126</sup> Unos años después, se colocó una más en san Diego. El jesuita Bernardo Recio, dijo en su Relación de 1773: “en todo el Reino de Quito es muy frecuente o común en las casas o iglesias el retrato de María santísima de Chiquinquirá [...] a cargo de los Hijos de Santo Domingo”.<sup>127</sup>

Ficha 36

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Anónimo, siglo XVIII.

<sup>125</sup> Vences, “Romerías...”, p.136.

<sup>126</sup> Kennedy, *op cit.*, p.113.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.114.

Técnica y medidas: o/l, 79 x 63 cm.

Ubicación: Museo Nacional de Arte Colonial, Quito, Ecuador.

Observaciones: Esta copia siguió al menos dos modelos consagrados: uno referido a la composición que reprodujo el resplandor oval con esmeraldas con los angelitos sobrepuestos que sostienen la corona de la Virgen (ficha 10); la palma y las azucenas juntas provenientes del grabado de Ioannes Pérez, el rosario en la mano derecha de la Virgen como está descrito por Tobar, a su vez el manto poblado de estrellas deriva de alguno de varios ejemplos que las contienen.<sup>128</sup> Hay una particular configuración del celaje, más trabajado que en los ejemplos colombianos que he reseñado. Otro detalle propio de la escuela quiteña de pintura, es la rica manifestación de las telas brocadas de las vestimentas de la Virgen y los santos. En la sección inferior hay una leyenda (que no se alcanza a leer) y dos escenas de los milagros concedidos.<sup>129</sup> De acuerdo a Ruiz Gomar, su tamaño y las escenas narrativas del registro inferior, remiten a un exvoto.

---

<sup>128</sup> Ver fichas del siglo XVII: 16, 18, 19 y 20; del siglo XVIII, ficha 33, procedente de Popayán.

<sup>129</sup> *El Museo Nacional de Arte Colonial*, Quito, Fundación amigos del Museo Nacional de Arte Colonial Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1997, p.35 (fotografía del Dr. Patricio Pazán León).

### Ficha 37

Título: *Milagro, aparición y entrada de la Virgen de Chiquinquirá a esta capilla, de la cumbre del Pichincha*



Autor y fecha: Anónimo, primera mitad del siglo XVIII.

Técnica y medidas: o/tabla, 0.81 x 0.68 m.

Ubicación: Museo del convento de San Francisco, Quito, Ecuador.<sup>130</sup>

Observaciones: De la presencia de la Virgen de Chiquinquirá en la iglesia de la Recolectión de San Diego, el padre Vargas dijo: “Esta advocación se volvió muy popular en Quito durante los siglos XVII y XVIII, como se comprueba con los numerosos ejemplares que se conservan en Museos y colecciones particulares. Una pintura en tabla, que hoy se halla en el Museo Franciscano, representa San Diego. En el Cortejo figuran devotos de todos los estados y clases sociales, vestidos con los ropajes típicos del siglo XVII.”<sup>131</sup> En seguida expuso que la presencia de san Antonio de Padua, fue lo

<sup>130</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.94. Kennedy, *op. cit.*, p.95 y 129, n.74, explicó que esta es la única “representación gráfica del convento de San Diego en el siglo XVIII”, el título de la pintura está tomado de una referencia documental en donde también se consignó que fue retocada en 1841.

<sup>131</sup> Vargas, *Patrimonio...*, p.278.

que movió a los franciscanos a ser sus propagadores principales; más tarde el respaldo recayó en un prelado diocesano: Rafael Lasso de la Vega, quien fuera un “devoto entrañable de Nuestra señora de Chiquinquirá”, de modo que en su blasón episcopal se encuentra la citada imagen. Otro momento importante del impulso del culto se debió al interés del obispo, quien para darle un carácter oficial obtuvo de “Pío VIII un decreto de recomendación [quien] concedió privilegios e indulgencias a todos los devotos de Nuestra Señora. De este tiempo data la renovación, no sólo de la capilla, sino de la misma imagen, en cuya pintura se han sobrepuesto vestidos y adornos de tela.”<sup>132</sup> Estos acontecimientos tuvieron lugar en 1829 y 1831.

La pintura además de ser un testimonio de la iglesia de los dieguinos, es un documento histórico-social, que permite observar los atavíos de los representados



procedentes de “diversas clases sociales en aquel periodo, su posición y tipo de colaboración en esos eventos.”<sup>133</sup> Por otra

parte se observa el modo y esfuerzo por jalar la carreta sobre la que está el fragmento de muro con la imagen que es trasladada; de modo naturalista la pieza de piedra fue reproducida con una serie de deterioros provocados por su desprendimiento. Hombres y mujeres, así como clérigos llevan hachas encendidas, de acuerdo al decoro establecido en el traslado de imágenes sagradas.

Respecto de la representación de la imagen del Rosario de Chiquinquirá se hizo hincapié en la rememoración de los prodigios mediante la disposición del celaje azul del que resalta en óvalo resplandeciente la luz amarilla. San Antonio no lleva la capucha calada y porta una vara de azucenas, representa así una de las vertientes más favorecidas en la plástica ecuatoriana.



<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 278 y 411-412, en el Museo de las Conceptas de Cuenca: “Llama también la atención un lienzo de nuestra Señora de Chiquinquirá, que demuestra que llegó hasta Cuenca la devoción a Nuestra Señora que propagaron en Quito los Padres Franciscanos por integrar el motivo la imagen de san Antonio de Padua.” Kennedy, *op. cit.*, p.111 y 115.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.117. Álvarez, *op. cit.*, p.94.



### Ficha 38

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: Anónimo, mediados del siglo XVIII.

Técnica y medidas: Técnica mixta sobre muro, repintado.

Ubicación: Capilla de Chiquinquirá en el Convento de San Diego, Quito, Ecuador

Observaciones: La capilla se encuentra a un costado de la iglesia, entre ésta y el acceso conventual; este espacio fue ante-portería conventual. De acuerdo a lo citado en un documento del 12 de diciembre de 1717 que a la letra dice: “Leyose otra vez la petición de Lucas de Legarda vecino de esta ciudad y se le concede la gracia que en ella pide, que es enterrarse en la puerta anterior de la portería de San Diego, junto a una imagen del Rosario de Chiquinquirá, que en ella está colocada y rendidamente obsequiosa la adora la devoción cristiana”.<sup>134</sup> En abril de 1771 se “propuso extender el altar de Chiquinquirá por quedar incómodo la portería y seguirse varios inconvenientes”. La ampliación había sido obligada por la gran asistencia para venerar a la Virgen, porque era el paso a la clausura dieguina. Ocho años más tarde se acordó convertir ese

<sup>134</sup> Kennedy, *op. cit.*, p.113 y 128, n.63, al solicitante se le concedió su petición con tal de que no impidiese que otros devotos fueran enterrados “en dicho sitio y portería”. Como bien aclara la autora, Lucas fue el padre de dos afamados artistas del siglo XVIII: Bernardo y Manuel de Legarda.

espacio en capilla y cambiar la portería, las limosnas derivadas de su culto serían utilizadas para “formar una capilla capaz para la sagrada imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá que existe en la misma portería.”<sup>135</sup> Pero fue hasta 1803 cuando parte de esa idea se concretó, y se pasó la portería a otro lugar: Kennedy planteó que la ampliación con los dos arcos en fachada posiblemente fue obra hecha más adelante en el propio siglo XIX. Así durante esa época al amparo de los dieguinos la devoción a la Virgen de Chiquinquirá tuvo un fuerte empuje y generosas limosnas que llevaron a “constituir una capilla independiente con su propia sacristía, imágenes y ornamentos”.<sup>136</sup> De este conjunto se conserva el retablo donde se aloja la pintura-relieve.

El fragmento de muro que contiene la representación de la Virgen de Chiquinquirá, encajado en la pared de la iglesia de San Diego, debió proceder del Pichincha o de algún lugar vecino, según la tradición, planteó la posibilidad de que “haya estado en la ermita cercana al convento en la colina de Miraflores, y que por razones de conservación o porque la devoción popular lo reclamaba, se haya decidido trasladarlo”.<sup>137</sup> Esta es la imagen que se reprodujo en la pintura del Traslado (ficha anterior). La pintura mural fue enmarcada por un retablo, y como ya ha sido señalado tiene técnica mixta, se trata de “un *collage* colonial” ya que presenta adheridos: de tela encolada para las vestimentas, de cartón pintado en rostros y manos (detrás está la pintura original). Una información importante sobre esa sagrada imagen es que tuvo un “velo de velillo blanco muy bueno” sustituido por otro de “terciopelo carmesí nuevo, franjeado de franja de oro fino”,<sup>138</sup> indicio de que era tratada como una imagen de culto, su misterio sólo se exponía en ocasiones especiales.

La composición responde a la evocación luminosa, encerrada en un óvalo remarcado por el fondo azul celeste en el que gravitan la Virgen y los santos (estos últimos quizá como resultado del repinte, pues debieron representarse como en el original parados sobre dos montículos terrenos). San Antonio no lleva puesta la capucha, tampoco ningún atributo de castidad, debió tener la vara de azucenas que sí está en la pintura atrás referida.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.114 y 115.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.110 y p.115, fue hasta 1842 que se organizó su cofradía.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.125.



### **Copias del siglo XVII que generaron un culto propio (1615 y 1620).**

De acuerdo a las historias particulares, estas fueron de las primeras obras copiadas del original para llevarlas a otras poblaciones en la jurisdicción del Nuevo Reino de Granada. Muy pronto fueron honradas como imágenes de culto y como sucedió con el sagrado original de Chiquinquirá, éstas también fueron objeto de agregados decorativos y simbólicos con la impronta estilística correspondiente. Profundizar y documentar sobre estos ejemplos, rebasa este amplio trabajo de investigación doctoral, sin embargo he querido incluirlas como casos importantes de la derivación del establecimiento del sistema de iconografía perteneciente al sagrado original de Chiquinquirá.

Ficha 39

Título: *Nuestra Señora de Chiquinquirá de la ciudad de Antioquia.*

(sin imagen).

Autor y fecha: anónimo, 1615.

Técnica y medidas: o/l, 1.04 x 1.38 m.

Ubicación: Iglesia de Santafé de Antioquia.

Observaciones: Sobre la historia de esta pintura, Mesanza, Giraldo y Álvarez expusieron que en 1615 el gobernador Francisco Herrera de Campuzano llevó a la lejana ciudad de Antioquia una copia de la Virgen de Chiquinquirá. Al cuadro antiguo, el devoto don Félix Pastor, le donó en 1795 unas andas de plata hechas en la propia ciudad, para sacar la pintura en procesión. Las andas estaban integradas de cuatro columnas con cúpula, bajo la que se amparaban un par de ángeles con trompeta y que portaban una corona.<sup>139</sup>

Sin embargo, de acuerdo a los datos proporcionados por el mismo Mesanza, el cuadro que está colocado actualmente corresponde, como él mismo lo aclaró páginas adelante, a una copia que “de Bogotá trajo a Antioquia en 1828, nuestro primer obispo, Fray Mariano Garnica, chiquinquireño y dominicano”. El lienzo y sus riquísimos arreos, descrito por Mesanza, está colocado en un ancho marco de plata, con relieves. Está

---

<sup>139</sup>Mesanza, *Célebres...*, p.433-436, *Cfr.* p.441-443, se citó una antigüedad anterior a 1700; p.434, señaló por medidas: metro y medio de alto por uno diez de ancho. Giraldo, *op. cit.*, La pintura en Colombia, p.33. Álvarez, *op. cit.*, p.90. El Departamento de Antioquia se localiza al noroeste de Chiquinquirá.

hecho “con arte y piedad sin que falte ni uno solo de los detalles del caso”, Virgen y Niño llevan

coronas imperiales de oro puro adornadas con piedras preciosas, y el rostro de la Virgen está circundado de rayos también de oro terminados en estrellas de diamantes; el manto de la Virgen está adornado con estrellas de oro, y todos los bordes u orlas de los vestidos, tanto de la Virgen como de los de San Andrés y san Antonio son cintas o láminas de oro, así como las diademas de los dos citados Santos, el cordón que ciñe a san Antonio, la vara del mismo y la llavecilla que le pende de la mano derecha y los adornos del Niño que tiene de pie sobre el libro cuyos cortes son de oro. El rosario que tiene la Virgen es de oro macizo, y finalmente la luna que le sirve de peana es una lámina de oro con piedras finas. Los colores de las imágenes de los cinco querubines que circundan el rostro de la Virgen, de los vestidos y de las nubes conservan su primitivo tinte vivo. Ignoramos quien haya sido el pintor.<sup>140</sup>

La iconografía varía en detalles respecto del original de Narváez. Se trata de una de las tres representaciones más tempranas de Nuestra Señora de Chiquinquirá, de formato manierista (las figuras alargadas) santos con aureola, la Virgen María lleva rosario y está resaltada por un resplandor. Un elemento particular es que “sobre la Virgen, a manera de aureola se ven cinco querubines”.<sup>141</sup> Por otra parte san Antonio porta lirios en lugar de palma, modificación que como ya se afirmó se presentó por vez primera en la pintura manierista de finales del XVI (ficha 2). Álvarez también señaló como otro atributo singular la “llave colgando del cordón” -aunque comentó que éste pudiera ser posterior, dado que el óleo está repintado. Sin embargo, como lo anoté a lo largo de este catálogo, la llave pendiente del cordón de san Antonio está presente sólo en las obras del siglo XVII, cercanas a las pinturas de Antonio Acero de la Cruz.

---

<sup>140</sup> Mesanza, *Célebres...*, p.434, medio siglo después la sra. María Josefa Arrubla del Corral donó otra pintura, ésta es la que sale en procesión. *Cfr.* p.443.

<sup>141</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.90.

Ficha 40

Título: *Nuestra Señora de Chiquinquirá y Roldadillo.*

(sin imagen).

Autor y fecha: anónimo, principios del XVII.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Roldanillo (Cauca).

Observaciones: "Al oeste de la población de Roldanillo se levanta la capilla de la Ermita dedicada desde los albores del XVII al culto de la Virgen."<sup>142</sup> Se cuenta que en 1602 cuando los belicosos nativos llamados pijaos asaltaron los hatos de ganado e invadieron la población de Roldanillo, los vecinos se prepararon para el ataque, el cura los exhortó a que "se encomendaran a la Virgen de Chiquinquirá, a quien prometieron construirle una capilla si los defendía de los bárbaros".<sup>143</sup> Cumplieron su promesa, construyeron la capilla y colocaron la imagen de la Virgen de Chiquinquirá. El óleo es el que se conserva en la actualidad.

---

<sup>142</sup> Mesanza, *Célebres...*, p.216. Álvarez, *op. cit.*, p.92.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.93.

Ficha 41

Título: *Nuestra Señora de Chiquinquirá del Valle de Niquía*



Autor y fecha: anónimo, 1622.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Parroquia de Niquía (Antioquia).<sup>144</sup>

Observaciones: De acuerdo a lo investigado por Álvarez, se encargó esta obra en 1620, por Domingo Rodríguez del Manzano, quien para su oratorio particular “mandó a hacer una copia del lienzo de Chiquinquirá a un pintor de nacionalidad española quien vivía en Santa Fe de Antioquia. Según algunos historiadores, era el único que se dedicaba a este arte.”<sup>145</sup> Para realizar esta pintura se inspiró en la copia de Santa Fe de Antioquia (1615), con autorización del deán y obispo de Popayán, quien advirtió que “la reproducción debe hacerse con toda la fidelidad del caso en todos sus aspectos, y a su terminación, ser visada por las autoridades del Rey y de la Iglesia para conceder permiso de bendición y veneración”.<sup>146</sup> Gil Tovar aclaró que la preocupación de las autoridades eclesiásticas por pedir el mayor apego al original se debió al temor de que

<sup>144</sup> Ciudad Niquía se localiza en el Municipio Bello del Departamento de Antioquia.

<sup>145</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.90, al mismo autor se atribuye el óleo que se venera en el Municipio de Yolombó y el de los Llanos de Niquía.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.90.

las modificaciones pudieran "influir en los fieles para propagar otra veneración distinta".<sup>147</sup> Esta disposición proviene de una normatividad provista en 1620 por el obispo de Popayán. La normatividad diocesana es muy temprana en aquella lejana área respecto de Chiquinquirá, es indicativa de que ya había tenido lugar alguna experiencia, quizá el culto propio generado mediante la copia de Santafé de Antioquia.

Dos años después de haber solicitado la copia, el 12 de octubre de 1622, el lienzo fue "entregado al señor Rodríguez y colocado en el oratorio particular de la familia."<sup>148</sup> Se afirmó que esta copia de Nuestra Señora de Chiquinquirá es la titular de varias parroquias del Departamento de Antioquia, por lo que se encuentran en todas ellas óleos de mucha devoción.<sup>149</sup>

Muestra del celo observado hacia la veneración de las imágenes en el Nuevo Reino, la constituye el siguiente testimonio: "Al día siguiente fueron llamados, para que impartieran su aprobación oficial y canónica bendición, el Gobernador de la Provincia de Santa Fe de Antioquia y el representante eclesiástico, quienes al ver el óleo en el lugar adecuado para su veneración, dieron su consentimiento."<sup>150</sup>

Esta copia pertenece al grupo de la luminosidad prodigiosa. La Virgen lleva el manto con estrellas que después se reprodujeron en varias obras del siglo XVII (fichas 16, 18, 19 y 20) y un largo rosario en la mano izquierda. Ambos ya están coronados.

---

<sup>147</sup> Gil Tovar, "La Virgen...", p.89 y 96.

<sup>148</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.91. Cfr. Escobar, Hernán, *El histórico retablo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá que se venera en la ciudad de Niquía*, Medellín, Imprenta Departamental de Antioquia, 1954, p.30-61, se refirió a un Felipe Rodríguez, hasta 1653 vinculado a la capilla familiar.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>150</sup> Álvarez, *op. cit.*, p.91.

Ficha 42

Título: *Nuestra Señora de la Estrella*

(sin imagen).

Autor y fecha: anónimo, antes de 1685.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: La Estrella (Antioquia).

Observaciones: Esta copia recibió el nombre de la población de la Estrella, fundada entre 1685-1689 por el gobernador Francisco Carrillo y Albornoz, para reunir a los indios yanaconas, a quienes proveyó de una iglesia que en 1690 fue erigida en parroquia. La tradición asegura que fue un regalo de la Reina de España a esta Doctrina. La imagen tiene un letrero en el que se registró que fue retocada en Medellín, en 1794, por un señor de apellido Chaves.

Álvarez señaló que la representación se inspiró en la de Narváez, pues san Antonio porta la palma, pero también cuelga la llave del cordón como las versiones de Antonio Acero y la copia de Santa Fe de Antioquia. Lleva una gran estrella entre San Antonio y la Virgen. La Virgen y el Niño ya están coronados, el manto está revestido de estrellas.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup>Álvarez, op. cit., p.91 y 92. Mesanza, *Célebres...*, p.436.

Ficha 43

Título: *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*



Autor y fecha: anónimo ca. 1658, repintada.

Técnica y medidas: o/l.

Ubicación: Parroquia de Río de Oro (Departamento del César).

Observaciones: Téllez explicó que esta imagen fue “donada a esa Parroquia en el momento de su erección, agosto 1º de 1658”.<sup>152</sup> Hay una serie de diferencias importantes respecto del original, ya señaladas por Gil Tovar, así la “Virgen tiene ambos brazos cruzados a la altura del vientre, el Niño completamente desnudo sobre ellos y

<sup>152</sup>Téllez, *op. cit.*, p.40.



vuelta la cabeza al lado contrario de éste, mientras que la imagen de San Andrés se presenta muy distinta, inspirada en un grabado nórdico”.<sup>153</sup> La Virgen lleva un resplandor pintado en torno a su cabeza. Los ángeles y la corona parecen sobrepuestos de otro momento, o al menos la lámina de oro con la que está hecha; así como la serie de adornos que cruzan la figura de la Virgen y los que están colocados sobre ambos santos. El Niño que ella sostiene evidencia el origen humano del Salvador, en tanto el que sostiene san Antonio lo revela decorosamente mediante su túnica transparente. El lienzo está muy repintado como para indicar algún tipo de influencia.

---

<sup>153</sup> Gil Tovar, “La Virgen...”, p.87.

## **CONCLUSIONES**

A la usanza de los imperios y la iglesia occidental la Madre de Dios fue constituida en Hispanoamérica en el motor por excelencia que convocó a la iglesia militante. En torno a ella se conformó una identificación, una pertenencia de grupo y se generó un sistema político-económico regional. La garantía de esa penetración ideológica fue el aprovechamiento potencial de la representación plástica expresada en fórmulas iconográficas tan consagradas como vigentes.

El estudio comparativo del culto mariano, mediante la peninsular Virgen de la Antigua de Sevilla y la local Virgen del Rosario de Chiquinquirá comprueba el valor simbólico de esas imágenes en el proceso de cohesión y apropiación territorial, cuyo modelo fue transferido e impulsado por la Monarquía española a sus dominios. Su protagonismo en la historia política y social de la Nueva España y de la Nueva Granada es expresión de la búsqueda de reconocimiento por la Iglesia y por todos los habitantes. Las agrupaciones civiles y eclesiásticas posibilitaron una serie de mecanismos probados para difundir sus cultos y obtener recursos para sostenerlos.

Las dos advocaciones son expresión de un paradigma identitario. La Virgen de la Antigua es una imagen representativa de los grupos de conquista y dominación territorial y cultural. En tanto que la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, muestra una nueva relación de identidad con la apropiación de un territorio y una cultura. Esta situación tiene que ver con su origen diferente, formulado por Héctor Schenone respecto del mapa devocional mariano en América Latina, mediante la denominación y condición de imagen “importada” (peninsular) y, en el otro caso, “originaria” (local).

Un elemento que aseguró el arraigo y preeminencia de la Virgen de la Antigua sobre otras advocaciones marianas con culto en las catedrales, fue que la Iglesia la proveyera del aprovechamiento de los tesoros de gracia. En la misma situación estuvo la de Chiquinquirá. La concesión de indulgencias se otorgó mediante la celebración de sufragios y del rezo del rosario, que articuló trianguladamente a la iglesia militante, purgante y triunfante. Desde el siglo XVI tuvieron un reconocimiento puntual como abogadas de ánimas, tendientes a homogeneizar bajo este manto a todo el territorio sacralizado por su presencia. En el caso novohispano, en la vida citadina; mientras que en el ejemplo neogranadino, en el ámbito rural con una proyección a las ciudades.

El aprovechamiento de los recursos espirituales consolidó y respaldó ambos cultos, e incentivó la relación entre identidad y alteridad en dos regiones a favor de la unidad religiosa y cultural. Las dos advocaciones afirmaron a quienes las acogieron, al mismo tiempo que los sentidos simbólicos plasmados en las pinturas fueron afirmados por ellos.

El mecenazgo de la advocación andaluza de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, se debió al Cabildo Catedral de Sevilla, que fue respaldado por los monarcas hispánicos. Su selección partió de su carácter emblemático de imagen de reconquista, condición de imagen poderosa que estuvo asociada al hombre de milicia y navegación para llevar a cabo la extensión de la cristiandad al amparo de la Virgen María, cometido que justificó la expansión territorial de la elegida Iberia y del carácter mesiánico de la Monarquía española. Estos antecedentes sumados a un prestigio renovado en el siglo XV la llevaron a ser trasladada e invocada durante la conquista del territorio de este lado del Atlántico.

La devoción con una gran difusión desde el siglo XVI, como otros cultos marianos importados, se debió a promotores particulares civiles y eclesiásticos, casi todos ellos de origen andaluz. Pero éste se consolidó gracias al auspicio de las catedrales, por ser ella la patrona de los músicos y del coro, espina dorsal de las funciones litúrgicas de una catedral. A determinados canónigos, que ocuparon la dignidad de Chantre y al respaldo de los prelados, se debió la institución formal del culto.

El alojamiento de una copia en las sedes diocesanas hispanoamericanas en las que se le destinó un altar y después una capilla, es consecuencia de un tipo de dirigismo y uniformidad desde la matriz, la Catedral de Sevilla. De quien se debió también su organización al interior de las catedrales, la vida colegiada a través del Cabildo Catedral, sus formas de adquisición económica y del ceremonial.

En la catedral Metropolitana, los agrupados en una congregación y de acuerdo al objetivo de su fundación, aseguraron el culto y el ruego a la Madre del Verbo Encarnado por el alivio de las ánimas del purgatorio. A esa venerable organización se adscribieron de modo puntual los arzobispos Juan de Mañozca y Aguiar y Seixas; además de otros miembros de distintas procedencias y oficios, como un notario, un

secretario del Santo Oficio, un relojero, un platero y el maestro de pintura Juan Rodríguez Juárez.

Este culto, estrechó aún más los lazos con la sociedad citadina. Se organizó una cofradía, se dotaron entierros, se emprendieron acciones caritativas –como el sostenimiento anual de una huérfana- y otros beneficios sociales a su cobijo. La imagen mariana llevó a cabo una aglutinación identitaria de individuos y grupos identificados a través de ella por su procedencia, por intereses espirituales, caritativos y materiales de comunidad.

No menor desempeño tuvo la serie de imágenes alojadas en iglesias parroquiales y de comunidades regulares. Especialmente la que engalanó la iglesia de Santa Teresa la Antigua, representativa de su titular y el munificente mecenazgo de un andaluz –el capitán Esteban de Molina y Mosquera- que junto al traslado del Señor de Santa Teresa a esa nueva sede fue todo un acontecimiento político-eclesiástico en 1684. Un par de meses después, el arzobispo Aguiar y Seijas enarboló canónicamente a la corporación, e hizo pública la agregación de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua a la Archi-Cofradía del Sufragio de Roma; toda vez que se aclaró que no se había concedido con anterioridad semejante gracia a otra Cofradía en la Ciudad de México.

El origen urbano de su hermandad y cofradía le confirió un carácter más bien de corte elitista. Devotos eclesiásticos y seculares ciudadanos, frente a la miscelánea y numerosa integración en torno a las populares imágenes locales provenientes de la periferia. Reflejo de la diversidad de fuerzas político-sociales de la población residente en América hispana.

La reconstrucción de la historia del culto y devoción a la Virgen de la Antigua en la Catedral de México, llevó a puntualizar que en 1647 se integró su Hermandad, a la par que empezaba a tomar cuerpo uno de los cultos surgidos en el territorio novohispano y que fue respaldado por un criollismo combativo. Expresado éste mediante la impresión de la obra del canónigo Miguel Sánchez (1648) y la del *Nican Mopohua* (1649). Esta fue una realidad infranqueable posibilitada por otro polo de fuerzas. Ante la supremacía del culto a la Virgen de Guadalupe, a mediados del siglo XVIII se intentó reflotar en catedral el culto a la Virgen de la Antigua y también a la

Virgen del Perdón, acentuando su carácter de abogada de ánimas como una vía para asegurar un ingreso económico ante lo que parecía una inevitable pérdida del control sobre el culto guadalupano.

No obstante la trascendencia de los tesoros de gracia y la promoción diocesana de su culto, la advocación andaluza no fue imán de toda la composición social hispanoamericana. Su luz se difuminó en otras representaciones marianas europeas, más aún ante el florecimiento de advocaciones locales milagrosas, favorecidas también por la alteridad. Representada ésta, por los pobladores del nuevo ámbito hispanoamericano, quienes fueron respaldados en sus iniciativas por los prelados seculares y la Iglesia de Roma. Así operó el fortalecimiento del culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, que tuvo un despunte regional en un sentido económico y político que vinculó a una región. De modo que además, el interés y respaldo diocesano se estrechó al pontificio, que otorgó indulgencias a través de esta imagen originaria.

En una perspectiva más amplia, el par de imágenes analizadas fortalecieron la “monarquía compuesta”, integrada por varios reinos, cuya unidad se afianzaba en la religión y evidentemente por los nexos políticos y económicos. También fueron parte de un proceso encaminado a la uniformidad expresada en la fijación de tipologías, de modo tal que el universo cambiante de las representaciones marianas ya no osciló como en la época medieval en torno a una serie de motivos iconográficos, o como en la antigüedad en los iconos de la *Theotókos*.

Durante la Contrarreforma, en beneficio de la conservación de la ortodoxia, hubo una fijación de modelos o imágenes homogeneizadas, relacionadas con dogmas, a las que se sumó la exaltación de la Asunción y la Concepción Inmaculada. No fue casual que la elección de imágenes de la Virgen María como protectoras de una región y posteriormente designadas patronas, tengan esos referentes doctrinales en su concreción visual. La Virgen María fue constituida en cúspide y en muralla de un territorio político propio y de afirmación doctrinal de todas sus virtudes.

La determinación de las tipologías en el siglo XVII es parte de esa política dirigista y de control hacia las imágenes fijada en la Contrarreforma, afianzada en los contenidos de los tratados de pintura, entre otros el de Carducho y Pacheco, tendientes también a una homogeneidad, acorde a la afirmación de Sigaut.

La Virgen de la Antigua de Sevilla y la Virgen del Rosario de Chiquinquirá muestran un par de facetas del marianismo de los reinos españoles de Castilla y Aragón, legado de los Reyes católicos Fernando e Isabel a la Monarquía compuesta de los Habsburgo y es un bien intangible heredado luego por la dinastía de los Borbones. En esta dirección reconstruí un diálogo entre obras y receptores en momentos clave del desarrollo de los cultos mencionados, durante los siglos XVI al XVIII a través de una copia del original sevillano en México y de un original en Colombia, así como de sus múltiples copias en los dos casos, versiones que a su vez generaron subsistemas.

Los acentos simbólicos agregados en ellas son indicio de la existencia de un vínculo real con la Metrópoli para consolidar un culto a la Madre del Salvador, pura y sin mancha. Aspecto este último fijado de modo contundente en el último cuarto del siglo XVII y en el siglo XVIII. Conforme a lo expuesto por Stratton, Carlos II trabajó a favor del culto universal a la Inmaculada Concepción, que culminó con la promulgación de la bula de 1693 –mediante la que se hizo obligatorio el oficio con octava-; esta devoción heredada por la dinastía borbónica, alcanzó su cúspide a través de la declaración de la Virgen Inmaculada como patrona de España y sus dominios, en 1760 en la época de Carlos III. Estas acciones político-religiosas también se manifestaron en una abundante literatura mariana anclada en los antiguos textos mariológicos.

Al gran sistema de iconografía mariana relativo a la *Theotókos*, se adscribieron los dos sistemas de motivos artísticos de la Antigua y Chiquinquirá. Ambos grupos artístico-simbólicos tuvieron interacción con otros sistemas político-religiosos, económico-sociales y culturales establecidos en Hispanoamérica como parte del control monárquico español y al mismo tiempo de un acrecentamiento del poder de los grupos locales de esa representación. Los cultos respaldados por la iglesia secular se entienden a cabalidad en el marco de la relación Estado-Iglesia mediante los cuerpos capitulares diocesanos que salvaguardaron tanto los intereses de la Monarquía española como de manera gradual los suyos propios a nivel regional.

El sentido pedagógico y discursivo del par de pinturas en lienzo fue privilegiado, pues fueron constituidas en sí como el centro de atención, colocadas ante un altar para ser honradas por los fieles. Dispuestas a la manera de un retablo de pintura en el que están puntualizadas una serie de creencias y hechos correspondientes a diferentes

temporalidades. Formulaciones en las que se expresó una síntesis dogmática: Encarnación-doble naturaleza de Jesucristo-Redención. La pertenencia a una comunidad y la identificación frente al otro, se concretó también en la expresión pictórica en todo su sentido icónico, mediante la presencia dialéctica de opuestos y complementarios, Madre e Hijo en el proyecto de salvación del ánima.

Mi otra propuesta de estudio recayó en una imagen originaria de Colombia, en un territorio en el que la devoción y culto a la Virgen de la Antigua también fue importante. Pero en donde la balanza fue inclinada a respaldar un culto a la Madre del Salvador y al valor de intercesión, mediante una imagen representativa de una advocación que retomó vuelos en la contrarreforma: la Virgen del Rosario. Fue erigida, como el caso de la Virgen de Guadalupe, pues en torno suyo se organizó una territorialidad que creó uno de los ejes más significativos del desarrollo local en América y Filipinas. El cambio de la administración directa del culto, del clero secular a la Orden de Predicadores aseguró la difusión y afianzamiento de esta devoción mariana a través de sus numerosas fundaciones conventuales y colegios. En un marco más amplio, habida cuenta del desempeño de esta comunidad religiosa y, de modo particular su reconocimiento como la patrona más popular de Andalucía, a raíz del triunfo naval de Lepanto.

El contenido y sentido del lienzo de la Virgen de Chiquinquirá es expresión de la situación religiosa antes y después de Trento: reforma católica y contrarreforma. La predicación de los mendicantes sobre el Redentor, en hombros de una iglesia a imitación de los apóstoles, y el rosario, como uno de los medios de oración eficaces para la salvación del ánima. Sentido este último, enriquecido por los objetivos de la iglesia defensora de uno de los dogmas atacados por los protestantes: la existencia del purgatorio y el valor de intercesión de los santos, así como la práctica de los sufragios para atenuar el sufrimiento en el purgatorio.

La composición e iconografía del ejemplo neogranadino es un trasunto de representaciones andaluzas, así como de otros ejemplos europeos cuya iconografía se estableció desde mediados del siglo XV y tuvo una exitosa continuidad en el siglo siguiente. Es asimismo reveladora de la preferencia de la dinastía de los Habsburgo a diversas representaciones marianas.



El objetivo prioritario del lienzo estuvo encaminado a cumplir con un propósito devocional. Estimular el acercamiento con los neófitos y los devotos, establecer una empatía que condujera ante la imagen para rogar y solicitar la intercesión de los representados, acorde al contenido de la predicación verbal de los doctrineros y de los medios literarios al alcance de cada cual. Esta pintura es parte del discurso religioso llevado a cabo por los dominicos y el clero secular, en un área de conversión indígena, así como de catequesis continua para la población española residente, quienes además se erigieron en edificadores de los muiscas neoconvertidos.

Todavía más, la expresión formal sirvió de vehículo al sentido enfático de la configuración central –la Madre del Verbo encarnado y la misión redentora de éste– subrayado por las imágenes que los flanquean-. En esta composición la yuxtaposición de los santos tiene un valor simbólico en función a las figuras centrales, esto es subrayar el contenido de éstas para evitar la ambigüedad. Mediante este recurso se reforzó y reiteró el sentido de la unidad plástica, como la explicación dual de un concepto, en este caso dos creencias: la maternidad de una Virgen pura que dotó de humanidad al Verbo y la Redención que el Salvador, por su doble naturaleza, trae a los hombres.

En la composición de Narváez el núcleo está constituido por los dogmas de la Encarnación-Redención, con un importante cruce de relaciones históricas y simbólicas a partir de que los santos cumplen el cometido de acentuar la doble significación del nodo: la Virgen sin mancha con san Andrés, y el divino Hijo con san Antonio predicador del Salvador; así mismo la relación entre la Virgen pura y el franciscano, como la del Mesías y el apóstol primer seguidor del Cordero. Lo importante aquí no fue exclusivamente un orden jerárquico, sino la vigencia para ese momento del significado profundo y total de las figuras centrales de la salvación.

La nueva lectura formal e iconológica, así como la estrecha correspondencia del sentido de la imagen con el receptor, es parte del fundamento que me llevó a plantear la gestación y el desarrollo de un sistema de iconografía mariana en Hispanoamérica. Ligada ésta a los lazos creados por los grupos humanos que impulsaron sus cultos y que vincularon a otros conjuntos de cohesión social, de producción material, beneficio

espiritual y de administración civil. La finalidad fue obtener una comprensión unitaria de un sector y su relación con otros.

Respecto a los códigos simbólicos, considero una aportación el haber complementado con información la modalidad interpretativa del gesto o signo de la cruz, manifestado en la bendición de Jesucristo, lectura mediante la cual acentué la significación paralela referente a su doble naturaleza, humana y divina. Cabe mencionar que este señalamiento no había sido expuesto ni valorado en el discurso de las configuraciones plásticas, entre ellas, la Virgen de la Antigua que procede de los estereotipos de la Hodigitria de Constantinopla, y de la Virgen de las Nieves de Santa María la Mayor.

Esta lectura complementaria de un motivo artístico simbólico respalda el Misterio de la Encarnación, condición humana que en la iconografía de la Virgen de la Antigua fue reforzada por la rosa y el ave. En tanto que la Virgen del Rosario de Chiquinquirá acusó las consecuencias de la unidad de la doble naturaleza en relación al instrumento de oración y la salvación del ánima, así como la intercesión de la Virgen y los santos. Ambas imágenes de maternidad, memorativas de la oportunidad de regeneración de la humanidad, estaban veladas para ocultar su misterio, la finalidad era mostrarlas en ocasiones especiales tras correr los velos, en un acto de apertura de gloria y revelación al mundo para honra y adoración, de la Virgen Madre y del Verbo encarnado.

Los modelos marianos corresponden a una misma advocación aún cuando cambie, se integre o se quite algún elemento distintivo de su iconografía. Sin embargo, en el caso de algunas copias de la imagen de la Antigua, como en la de Chiquinquirá, fueron objeto de cambios formales e iconográficos, que llevaron a singularizarlas de su matriz (generaron subsistemas). En consecuencia algunas fueron denominadas en relación al lugar a donde fueron destinadas o con el patronímico del lugar en donde se les rindió un culto y se las reconoció como propias. Un par de ejemplos para cada caso son: la Virgen del Perdón de la Catedral de Oaxaca y la Virgen de la Rosa de Guadalajara; la Virgen de Chiquinquirá de la ciudad de Antioquia y la Virgen de la Estrella.

También de la tipología de ambas advocaciones, se generó otro subsistema que integró un par de santos, y en ocasiones, a los mecenas. En el caso de la Antigua,

Juan Correa se constituyó en la Nueva España, en un destacado continuador de esta composición que tuvo lugar con anterioridad en España y en Colombia. Fórmula que también se reprodujo en la pintura anónima de la catedral de Oaxaca. En ambos casos como en otros del siglo XVII se rompió con la rigidez de la figura central y el marco constreñido de ésta, a favor de una recreación más libre.

En la advocación de la Antigua la modificación de atributos iconográficos y algunos colores, subrayaron un sentido, por ejemplo, la sustitución del ave (de origen medieval) por la cruz, sostenida por el Niño; o las que ya no reprodujeron la rica vestimenta brocada de la Virgen y el Niño, a cambio de la preferencia por los colores de la Concepción inmaculada, túnica blanca y manto cerúleo, otro caso sería el de aquéllas a las cuales se le agregaron elementos, como los de la letanía, la aureola de estrellas y la leyenda del Cantar de los cantares. Una interpretación muy rígida del modelo iconográfico no permitía incluir como imágenes de la Antigua a aquéllas que no hubieran conservado el fondo dorado.

Respecto de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, la ruptura compositiva y el ingenio artístico se manifestó en los ejemplos de formato vertical, ejemplificados por la obra atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz, la del taller de Gregorio Vázquez y la de José de Páez. En algunas copias apegadas al modelo horizontal, se amplió el espacio en torno a las figuras, tal como sucedió en un grupo de obras del siglo XVIII, al que pertenecen las estampas coloreadas de Ioannes Pérez y la pintura de José Pérez de Parada. Una modalidad iconográfica dentro del motivo de la Virgen de Chiquinquirá corresponde a aquéllas copias que envuelven a la imagen mariana y a los santos a que los rodean en una intensa luminosidad relacionada con los relatos que dan cuenta de las manifestaciones sobrenaturales ocurridas en torno a la imagen y que se consideran que la renovaron milagrosamente.

Hay una notoria desigualdad en la calidad artística de las imágenes. Esa diferencia no es propia del cuerpo de imágenes de esta tesis, sino que forma parte constitutiva de la historia de las manifestaciones artísticas durante este periodo. Fenómeno que se dio tanto en el ámbito americano como en el europeo.

Por otra parte, en el amplio arco cronológico en el que se produjeron las obras estudiadas, hay ejemplos imbuidos de las fórmulas gótico-renacentes, del manierismo

italiano, así como de la riqueza compositiva y expresiva de las modalidades del barroco de los siglos XVII y XVIII. Las copias de la Virgen de la Antigua que aquí se incluyen no comparten una versión plástica recargada, en algunos casos de corte popular, o a manera de exvoto, como sí se reprodujo en las copias de la Virgen de Chiquinquirá.

Considero importante señalar que este tipo de estudio comparado puede contribuir a comprender el desarrollo de modalidades artísticas regionales, como también el crecimiento de las devociones importadas y originarias que lucharon por defender su identidad –religiosa y territorial- frente al crecimiento de cultos nacionales.

## FUENTES Y BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano (ACCM):  
Congregación de Nuestra Señora de la Antigua (CNSA).  
Correspondencia.  
Edictos.  
Fábrica Espiritual.

*Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles*. Base de datos de la Dirección de Sitios y Monumentos, CONACULTA:  
Catedral de Puebla  
Morelia

### **Impresos:**

*Diario manual de lo que en esta santa iglesia Catedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro, y demás que le es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año*, hecho por el M.Y.V.S. deán y Cabildo, Año de 1751.

Florencia, Francisco de, *Sermón que predicó el padre [...] de la Compañía de Jesús en el concurso del Octavario de la Dedicación del suntuoso Templo de la gloriosa Madre Santa Teresa, que con el título y advocación de N. Señora de la Antigua, fabricó, y dedicó el Capitán Estevan de Molina Moxquera*. El séptimo día 17 de Septiembre de 1684. Dalo a la estampa la devoción del Sr. Dr. D. Lope Cornejo, canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, con licencia en México por Juan de Rivera. Impresor, y mercader de Libros en el Empedradillo.

Mendoza Escobar, Antonio de, *Historia de la Virgen Madre de Dios María. Desde su Purísima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa ascensión. Poema Heroico de [...]*, Valladolid, Gerónimo Murillo, 1618.

Oviedo, Antonio de, *Vida de Nuestra Señora, repartida en quince principales misterios, meditados en los quince primeros días de agosto, para disponerlos a celebrar con devoción y fruto su triunfante Assumpción en cuerpo y alma a los cielos y su gloriosa coronación de reina del universo*, Impreso en México, y por su original en Sevilla, Imprenta de las Siete revueltas, 1739.

Solís, Antonio de, S.J. *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la santa metropolitana, y patriarchal iglesia de Sevilla*, que rendido ofrece, y dedica a el Exc.mo y R.mo Señor, el Señor D. Luis de Salcedo y Azcona, arzobispo de la misma ciudad, caballero de la Orden de Calatrava, del Consejo de su majestad, el padre Antonio de Solís, de la Compañía de Jesús. Anno M.DCC.XXXIX. Ad M. D. G. ET V.L. ETH., con licencia: Impreso en Sevilla en la Casa de D. Manuel de la Puerta, Impresor Latino de la célebre Universidad, y de la Regia Sociedad Médica, y Fundidor de Letras en las Siete Revueltas.

Tobar y Buendía, Pedro de, OP, *Verdadera histórica relación del origen, y prodigiosa renovación por sí misma, y milagros de la imagen Santísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá que está en el Nuevo Reyno de Granada a cuidado de los Religiosos del Orden de Predicadores*, Impreso en Madrid, 1735.

**Folletos, publicaciones periódicas y tesis:**

Ariza, Alberto, "Apostillas a la historia de Nuestra Señora de Chiquinquirá" en *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, vol. LVI, núm. 651a 653, enero-marzo 1969.

Cadavid, Lucía, "Monografías 1.2. Promoción de restauradores", en *Restauración Hoy*, núm. 4, abril, Bogotá, 1993, p.39-53.

Cummins, Tom, "On the Colonial Formation of Comparison: The Virgen of Chiquinquirá, The Virgen of Guadalupe and Cloth", en *Anales del IIE*, núm. 74-75, México, UNAM, 1999.

Díaz de León, Francisco, *De Juan Ortiz a J. Guadalupe Posada*, México, Academia de Artes, 1973.

González Leyva, Alejandra, "La devoción del rosario en Nueva España", en *Archivo Dominicano*, t.XVII, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1996.

--"La devoción del Rosario en Nueva España (II)", en *Archivo Dominicano*, t.XVIII, Salamanca, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1997.

*Guía de la ciudad de Santo Domingo*, sin pie de imprenta.

Gutiérrez, Jaime, "La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas", en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la colonia*, febrero-marzo, Bogotá, 1989.

Hernández García, Ignacio, *El Cristo renovado de Santa Teresa de la ciudad de México en los avatares del tiempo*, México, 1999 (tesis de Licenciatura en Historia, FFyL, UNAM).

Iturgaiz, Domingo, "Iconografía de santo Domingo de Guzmán", en *Archivo Dominicano*, t.XII, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1991.

--"Museografía iconográfica de Santo Domingo en la pintura española", en *Archivo Dominicano*, t.XX, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1999.

Knipp, David, "The Chapel of Physicians at Santa María Antigua", en Alice-Mary Talbot (editor) *Dumbarton Oaks Papers*, N° 56, Washington, 2003.

Labarga García, Fermín, "La devoción del rosario: datos para la historia", en *Archivo Dominicano*, t.XXIV, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 2003.

Moyssén, Xavier, "Las pinturas perdidas de la catedral de México", en *Anales del IIE*, núm.39, México, UNAM, 1970.

Pérez Puente, María Leticia, *Fray Payo Enríquez de Rivera y el fortalecimiento de la iglesia metropolitana de la ciudad de México. S. XVII*, México, 2001 (tesis de Doctorado en Historia, FFyL).

Preciado, Jorge Palacios, "Don Alonso de Silva, cacique de Tibasosa y la lucha por la justicia social en el siglo XVI", en *Repertorio Boyacense*, núm. 322, Año LXXII, julio-diciembre, Tunja, 1988.

Punzo, Anel, *El retrato de monjas en la Nueva España del siglo XVIII*, México, 2001 (tesis de Licenciatura en Historia, FFyL, UNAM).

Ramírez Montes, Mina, "Arte en tránsito a la Nueva España durante el siglo XVI", en *Anales del IIE*, núm.60, México, UNAM, 1989.

Romero Frizzi, María de los Ángeles, "Mas ha de tener este retablo...", Oaxaca, Centro Regional INAH Oaxaca, 1978 (Estudios de Antropología e Historia n° 9).

Ruiz Gomar, Rogelio, "La iglesia de la Profesa", *Monografías de Arte Sacro*, núm. 1, México, agosto, 1978.

--"Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII", en *Anales del IIE*, núm.77, México, UNAM, 2000.

Schenone, Héctor, "Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 5, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1952.

Sebastián López, Santiago, "La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán", en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm.1, Madrid, 1986.

--"Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá", *Cuadernos de Arte Colonial*, núm.1, Madrid, 1986.

Sigaut Valenzuela, Nélica, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*, México, 1995 (tesis de Doctorado en Historia del Arte, FFyL, UNAM).

Taylor, René, "La Virgen del Rosario en Granada. *Regina Angelorum*", en *Goya, Revista de Arte*, núm. 40, Madrid, 1961.

Taylor, William "Nuestra Señora del Patrocinio y fray Francisco de la Rosa: una intersección de religión, política y arte en el México del siglo XVIII", en *Relaciones*.



*Estudios de historia y sociedad (La Monarquía española: grupos políticos locales ante la corte de Madrid)*, México, El Colegio de Michoacán, núm. 73 (invierno de 1998, vol. XIX).

Torre Revello, José, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1948.

Vargas, José María, *Nuestra Señora del Quinche*, s/p/i.

Vences Vidal, Magdalena, "Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominicana de Santiago de México. Siglo XVI", en *Archivo Dominicano*, t.XI, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1990.

--"Iglesias y bienes del Obispado de Antequera, 1597-1598", en *Archivo Dominicano*, t.XX, Salamanca España, Instituto Histórico Dominicano de San Esteban, 1999.

--"Romerías y sacralización del espacio en Boyacá, Colombia, siglo XVI", en *Latinoamérica Revista de Estudios Latinoamericanos*, México, UNAM, CCyDEL, núm.37 (2003/2).

#### **Internet:**

Catholic. net. Biblioteca Católica completa.

Elliot, John, "Carlos V, emperador y rey", en *La Monarquía Hispánica*, página Web Miguel de Cervantes.

Fiores, S. de, *Diccionario de mariología*, www.mercaba.org.

Gallery.euroweb.

*Gran Enciclopedia Rialp*, Editorial Rialp (1991).

Grove Dictionary of Art, web gallery of art.

Página Lorenzo Veneziano.

Página del Museo Thyssen Bornemisza.

Página de Nuestra Señora de la Antigua.

Página de la Universidad de Sevilla.

Virgilio Freddy Cabanillas, "Nuestra Señora de la Antigua", en *Alma Mater* (2001; 20, 17-26), Universidad Mayor de San Marcos de Lima, Fondo Editorial, versión electrónica ISSN 1609-9036.

#### **Bibliografía:**

Abad Pérez, Antolín, *Los franciscanos en América*, Editorial MAPFRE, 1992.

Alonso, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, México, Aguilar, 1990.

Álvarez White, Cecilia, *Chiquinquirá arte y milagro*, Bogotá, Presidencia de la República-Museo de Arte Sacro, 1986.

Amerlinck de Corsi, María Concepción, "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", en Manuel Ramos Medina (coord.) *El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, Memoria del II Congreso Internacional, México, CONDUMEX, 1995.

Anglería, Pedro Mártir de, *Décadas del Nuevo Mundo*, México, José Porrúa e Hijos, 1964.

Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores, 1945, 2 vols.

--Alejo Fernández, Sevilla, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1946 (artistas andaluces).

-- *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XII, Madrid, Plus-Ultra, 1955.

Arbeláez Camacho, Carlos y Santiago Sebastián López, "Las artes en Colombia", en *Historia extensa de Colombia*, t.4 La Arquitectura Colonial, vol.XX, Bogotá, Academia Colombiana de Historia-Ediciones Lerner, 1967.

Ariza, Alberto, OP, *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, Bogotá, Editorial Iqueima, 1950.

-- *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (Adiciones y correcciones)*, Bogotá, Convento de Santo Domingo, (Separata del Semanario "Veritas"), 1963.

--*Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Patrona Principal y Reina de Colombia*, Bogotá, 1964.

--*Los dominicos en Colombia, Santafe de Bogotá*, Ediciones Antropos, 1992, 2 tomos.

Arizmendi Posada, Octavio, *et. al., Chiquinquirá 400 años*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero-Federación Nacional de Cafeteros, 1986.

-- "Historicidad de los hechos extraordinarios ocurridos en Chiquinquirá en 1585", en *Chiquinquirá 400 años*.

-- "Relatos de testigos presenciales sobre los milagros de Nuestra Señora de Chiquinquirá tomados del Proceso Eclesiástico", en *Chiquinquirá 400 años*.

Arnheim, Rudolf, *El poder del centro, Estudio sobre la composición en las artes visuales*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Alianza Forma, 45).

*Art Masterpieces of the National Gallery of Art*, Great Britain, Crescent, 1979.

Bargellini, Clara, "Originality and Invention in the Painting of New Spain, en Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, USA, Denver Art Museum, 2004.

Barrachina Navarro, Jaime, ficha de catálogo núm. 1, en *La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Batalla Gardella, Salvador, *Santuarios. Guía de turismo y peregrinación*, Madrid, EDICEL Centro Bíblico Católico, 2002.

Batle Pérez, José M., *La portada de la Catedral de Santo Domingo*, República Dominicana, Colección Banreservas, 1996.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernárdez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1989.

Bazarte Martínez, Alicia, "El espacio vivo de la muerte", en María Alba Pastor y Alicia Meyer (coordinadoras), *Formaciones religiosas en la América Colonial*, FFyL-DGAPA-UNAM, 2000.

Bazarte Martínez, Alicia y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación: Las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas-Instituto Politécnico Nacional-Archivo General de la Nación, 2001.

Beck, James H., *Raphael*, New York, Harry N. Abrams, 1976.

Bejarano Díaz, Horacio, "Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá en nuestros primeros historiadores", en Octavio Arizmendi Posada, *et. al.*, *Chiquinquirá 400 años*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero-Federación Nacional de Cafeteros, 1986.

Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trad. by Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago, 1994.

--edición en francés: *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par Frank Muller, paris, Les Édition du Cerf, 1998.

Benítez, José R., *Las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934.

Bermejo, Elisa, "Pintura de la época de Isabel la Católica", en Pedro Navascués Palacio (Editor), *Isabel la Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2002.

--"Bartolomé Bermejo. Pintor viajero", en *La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Bernis, Carmen "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990.

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.

Bracons, Josep y Juan-Ramón Triadó, *La pintura española. Románico-Gótico-renacimiento*, Barcelona, Arte Carroggio, 2000.

Brading, David, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*, trad. Aura Levy y Aurelio Major, México, Taurus, 2002.

Brenske Helmut, Stefan Brenske y Paul Maslow, *Les icónes. Techniques et secrets pour les réaliser vous-mêmes*, traduit de l'allemand par Marianne Lange, Éditions Fleurus, 1991.

Brill, Mark, "Los maestros de capilla de la catedral de Antequera", en Jesús J. Lizama Q. y Daniela Traffano (coord.), *De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la catedral de Oaxaca. Siglos XVII-XX*, Oaxaca, Cuadernos de Historia Eclesiástica, 2, 1998.

Brisset Martín, Demetrio, "Patronos, fiestas y calendario festivo: una aproximación comparativa", en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.III, Barcelona, Anthropos, 1989.

Buzzy, Denis y Amédée Brunot, *Santos y santas del evangelio*, versión española de Felipe Pardo, SJ, Santander, España, Editorial 'Sal Terrae', 1967.

Callejo Serrano, Carlos, *Guadalupe y la hispanidad*, Madrid, Blass, 1965.

Carbonell, Eduard y Joan Sureda, *Tesoros medievales del Museu Nacional D'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunweg, 1997.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio, y Sahagún de Arévalo, Juan Francisco, *Gacetas de México*, introducción por Francisco González de Cosío, México, SEP, 1949 y 1950, 3 volúmenes (Testimonios Mexicanos, 4, 5 y 6).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Renacimiento, 1981.

Cesárea, Eusebio de, *Historia Eclesiástica*, texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco Delgado, OP, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973 (#349), 2 tomos.

Chastel, André, *The Studios and Styles of the Renaissance: Italy 1460-1500*, Thames and Hudson, 1966.

Charbonneau-Lassay, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, 2 vols.

Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, prólogo de Jonathan Brown, Madrid, Editorial Nerea, 1997.

--*Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1999.

--"La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo", en *Summa Artis Historia General del Arte*, vol. XXXI, Juan Carrete, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

*Chefs-D'Ceuvre de l'art*, Hachette, t. VI, 1963.

Christian, William A. *Apariciones en castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*, trad. de Eloy Fuente, Madrid, Editorial Nerea, 1990.

--*La religiosidad local en la España de Felipe II*, trad. de Javier Calzada y José Luis Gil Aristu, Madrid, Editorial Nerea, 1991.

Colmenares, Germán, "La economía y las sociedades coloniales, 1550-1800", en *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura 1978-1980.

Cornejo, Vicente María, OP, y Andrés Mesanza, OP, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1919.

Crespo, Manuel, OP, *La Virgen de Lepanto*, Granada, 1970.

Cuadriello, Jaime, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México, SRE-UNAM-CONACULTA, 1994.

--"El obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Dalmases, Nuria de, "La España gótica" en Xavier Barral i Altet (dirección) *Historia del Arte de España*, España, Lunwerg Editores, 1996.

*Diccionario Enciclopédico de la Fe Católica*, trad. de Pedro Zuloaga y Carlos Palomar, México, Editorial Jus, 1953.

*Diccionario Porrúa, Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1964.

Doménech, Fernando Benito, "La pintura hispanoflamenca en Valencia", en *La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Duque Gómez, Luis, *Colombia. Monumentos históricos y arqueológicos*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1955, t.II.

Durand de Mende, Guillaume, *Manuel pour Comprendre la Signification Symbolique des Cathedrales et des Eglises*, Paris, Éditions La Maison de Vie, 1996.

*Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973.

*El Museo de Arte Colonial de Bogotá*, (texto de Francisco Gil Tovar, director del Museo), Bogotá, 1975.

*El Museo Nacional de Arte Colonial*, Quito, Fundación amigos del Museo Nacional de Arte Colonial-Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1997.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe*.

Escobar, Hernán, *El histórico retablo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá que se venera en la ciudad de Niquía*, Medellín, Imprenta Departamental de Antioquia, 1954.

*España y América, Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de Contratación 1503-2003*.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "El tesoro perdido de la catedral michoacana", en Nelly Sigaut (Coord.), *La Catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.

--"La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 1*, México, SRE-UNAM-CONACULTA, 1994.

--"Ánimas del purgatorio", en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Repertorio Pictórico, t.IV, Primera Parte, México, IIE-UNAM, 1994.

--"Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes" en Clara Bargellini (edit.) *7º Coloquio del Seminario de Estudio del patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, IIE-UNAM, 2000 (Estudios de Arte y Estética 51).

Ezquerria, Alfredo Alvar, *Isabel la Católica. Una reina vencedora, una mujer derrotada*, prólogo de José Pérez, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2002.

Fagel, Raymond, "Carlos de Luxemburgo el futuro emperador como joven príncipe de Borgoña (1500-1516)" en *Carolus V Imperator*, España, Lunweg, 1999.

Fajardo de Rueda, Marta, "El arte neogranadino del período colonial", en Darío Jaramillo Agudelo (director), *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá, Editorial Printer Latinoamericana, 1993, t.6.

Ferguson, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, EMECE, Editores, 1956.

Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.

Fernández, Martha, "Inmaculada Concepción" en *Juan Correa. Su vida y su obra*, Repertorio pictórico, t. IV, Primera Parte, México, IIE-UNAM, 1994.

--*Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, IIE-UNAM, 2002, (Monografías de Arte, 2).

--"El sentido simbólico de la catedral de México", en Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (editoras), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, IIE-UNAM, 2004, (Estudios y Fuentes del Arte en México, LXXIII).

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, prólogo de Nicolás del Castillo Mathieu, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo-Universidad de Bogotá 'Jorge Tadeo Lozano', 1995.

*Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts*, Catálogo preparado por Richard S. Field, Washington, D.C., National Gallery of Art, s/a.

Florencia, Francisco de, SJ, *Zodiaco Mariano*, introducción Antonio Rubial García, CNCA, Sello Bermejo, 1995.

Flórez de Ocariz, Juan, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada [...]*, ed. facsimilar de la impresión de Madrid de 1674, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1990, 3 vols.

Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Friede, Juan, "La conquista del territorio y el poblamiento", en Jorge Eliécer Ruiz (coord.) *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978-1980, vol.1.

Gállego y Burín, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Madrid, Fundación Rodríguez Acosta, 1961.

García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, nueva edición por A. Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Biblioteca Americana).

Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

--*Luis de Morales*, Madrid, CSIC, 1961.

Gil Tovar, Francisco, "Los primeros pintores criollos", en *Historia del Arte Colombiano*, España, Salvat Editores, 1977, t.4.

--"Las artes plásticas durante el periodo colonial" en *Manual de Historia de Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1982.



--"La Virgen de Chiquinquirá en el arte", en *Chiquinquirá 400 años*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero-Federación Nacional de Cafeteros, 1986.

Gil Tovar, Francisco y Carlos Arbeláez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, Bogotá, Ediciones Sol y Luna, 1968.

Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La pintura en Colombia*, México, F.C.E., 1948 (Colección Tierra Firme, 36).

Gómez Hurtado, Álvaro y Francisco Gil Tovar, *Arte virreinal en Bogotá*, Bogotá, Villegas Editores, 1987.

González Dávila, Gil, *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales*, reimpresión de la edición facsimilar de México, México, Grupo Condumex, 1982.

González Dorado, Antonio, *De María conquistadora a María libertadora Mariología popular en Latinoamérica*, Santander, Editorial Salterrae, 1988.

Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, versión de Francisco Díez del Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Groot, José Manuel, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional-Ediciones de la Revista "Bolívar", 1956 (Biblioteca de Autores Colombianos, 57 y 58), 2 tomos.

*Guía del Museo Regional de Querétaro*, Querétaro, Editorial Libros de México, 1976.

Guijo, Gregorio M. de, *Diario de Guijo*, edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial Porrúa, 1952, (Colección de Escritores Mexicanos, 64), 2 tomos. t.I (1648-1654)

Gutiérrez Haces, Juana y José Rubén Romero, "A imagen y semejanza la Roma del Nuevo Mundo", en Pablo Escalante Gonzalbo (editor), *XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Encuentros y desencuentros en las artes*, México, IIE, UNAM, 1994, (Estudios de Arte y Estética, 34).

Hanke, Lewis, [editor], *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, 6 tomos.

Haring, Clarence, *Comercio y navegación entre España y las indias*, México, FCE, 1979.

*Herencia Colonial IV Tunja*, Bogotá, Fondo Cultural del Banco Cafetero, 1977.

Hijar Ornelas, Tomás de, *Arte Sacro: arte nuestro. Tomad y comed. Tomad y bebed*, México, Landucci, 2004.

*Histoire de Rome et des romains. De Romulus a Jean XXIII*, Éditions du Pont Royal, 1960.

*Historia del Arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1979.

*Historia del Arte Colombiano*, Salvat Editores Colombiana, 1977.

Gómez Hurtado y Francisco Gil Tovar, *Arte virreinal en Bogotá*, Bogotá, Villegas Editores, 1987.

Kennedy Troya, Alexandra y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1982.

Kirkpatrick, F.A., *Los conquistadores españoles*, Madrid, RIALP, 1999.

*La pintura gótica hispanoflamenca, Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

*Late Gothic engravings of Germany and the Netherlands, 682 Copperplates from the 'Kritischer Katalog'*, by Max Lehrs, New York, Metropolitan Museum of Art, Dover publications, 1969.

*Libro de Horas con las armas de Aragón y Enríquez*, de Isabel la Católica, de Juana la Loca, que perteneció a la Cámara Regia o colección de libros patrimoniales de la Corona, (estudio preliminar por Matilde López Serrano), Madrid, Editora Patrimonio Nacional, 1980.

Liss, Peggy, "Isabel I de Castilla. Reina de España", en Pedro Navascués Palacio (Editor), *Isabel la Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunweg Editores, 2002.

Lleó Cañal, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Barcelona, I.G. Seix y Barral Hnos., 1979.

Londoño Vélez, Santiago, *Arte colombiano 3500 años de historia*, Bogotá, Villegas Editores, 2001.

López, Juan, OP, *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores*, Valladolid, Francisco Hernández de Córdoba, 1613, edición facsimilar, Valladolid, Editorial Maxtor, 2003.

Lugan, Jean Claude, *Elementos para el análisis de los sistemas sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Lyell, James P.R., *La ilustración del libro antiguo*, edición prólogo y notas de Julián Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos,

López de Gómara, Francisco, *La conquista de México*, edición de José Luis de Rojas, Madrid, 1987 (Historia 16).

Madoz, José, *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del arcipreste de Talavera*, estudio y edición crítica de la *Vida de san Ildefonso* y de la traducción del tratado *De perpetua virginitate sanctae Mariae contra tres infideles, por el Arcipreste de Talavera*, Madrid, 1943, CSIC (Biblioteca de Antiguos Escritores Cristianos Españoles, vol II).

Mantilla, Luis Carlos, *Los franciscanos en Colombia*, Bogotá, D.E., Editorial Kelly, 1987.

Manzo, José, *La Catedral de Puebla*, Puebla, Talleres de Imprenta "El Escritorio" (publicada en "El Liceo Mexicano" el año de 1844), 1911.

Martín Cubero, María Luz, *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, Madrid, (Serie 'El estado de la cuestión', 13), 1988.

Marroqui, José María, *La Ciudad de México*, segunda edición facsimilar, 1969, 4 tomos.

Martínez Burgos Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.

Martínez, Héctor Antonio, *La catedral de Guadalajara*, Guadalajara Jalisco, Amate Editorial, 1992.

Martínez, Salvador, *Alfonso X, El Sabio. Una biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2003.

Martínez Alcalde, Juan, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1997.

Martínez Zulaica, Antonio Joaquín, *Arte religioso boyacense de los siglos coloniales XVI-XVII-XVIII*, Tunja, Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, 1977.

Mateus Cortés, Gustavo, *Tunja, guía histórica del arte y la arquitectura*, Tunja, Academia Boyacense de la Historia, 1995.

Mayer, Augusto L., *Historia de la pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Maza, Francisco de la, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, México, IIE, UNAM, Imprenta Universitaria, 1956 (Estudios y Fuentes del Arte en México, VI)

Mazín Gómez, Oscar, "La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico", en Nelly Sigaut (Coord.), *La Catedral de Morelia*, México, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.

--"Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780", en Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano [Coord.] *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, México, El Colegio de Michoacán-CONACYT, 1995.

--*El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1996.

-- "El Cabildo catedral y la investigación histórica", en Nelly Sigaut (Edit.), *La Iglesia Católica en México*, Zamora Michoacán, El Colegio de México-Secretaría de Gobernación-Subsecretaría de Asuntos Jurídicos y Asociaciones Religiosas-Dirección de Asuntos Religiosos, 1997.

--(dirección), *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-CONDUMEX, 1999, 2 vols.

Merlo Juárez, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991.

Mesanza, Andrés, *Nuestra Señora de Chiquinquirá y monografía histórica de esta Villa*, Imprenta Eléctrica, 1913.

--*La orden dominicana en Colombia*, 1931, s.p.i. (*Apuntes y documentos sobre la Orden dominicana en Colombia (de 1680 a 1930)*), Caracas, Editorial Sur-América, 1936.

--*Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá fuera de Colombia*, *Hagiografía, Bibliografía*, Bogotá, Editorial JOTADÉ, 1942 (Segundo Congreso Mariano Nacional).

--*Célebres imágenes y santuarios de Nuestra Señora en Colombia*, Chiquinquirá, Veritas, 1950.

*Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*, Vitoria, Sala América-América Aretoa, 1989.

Molanus, Jean, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par Francois Boespflug Olivier Christin, Benoit Tassel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996.

Morales Folguera, José Miguel, "El esplendor de la cultura simbólica en las pinturas murales de la ciudad novogranadina de Tunja", en Herón Pérez y Bárbara Skinfill Nogal (editores) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán-CONACYT, 2002.

Morera, Jaime, *Pinturas coloniales de Ánimas del Purgatorio*, México, UNAM, DE-IIE-Seminario de Cultura Mexicana, 2001.

Mues, Paula, "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Mulcahy Rosemarie, "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Muñoz de San Pedro, Miguel, *Extremadura (la tierra en la que nacían los dioses)*, Madrid, Espasa Calpe, 1961.

Muñoz Fernández, Ángela, "El milagro como testimonio histórico. Propuesta de una metodología para el estudio de la religiosidad popular", en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.I, Barcelona, Anthropos, 1989.

Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico/Industrias Gráficas Caro, 1998.

Navascués Palacio, Pedro, (Editor), *Isabel la Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunweg Editores, 2002.

O'Gorman, Edmundo, *Cuatro historiadores de Indias*, México, SEP, 1972, (SEP/Setentas, 51).

Ortíz Guzmán, Luis y Ricardo Páez Ortíz, *Chiquinquirá pasado y presente*, Bogotá, Artextos, s/a.

Otte, Enrique, *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540-1616*, con la colaboración de Guadalupe Albi, prólogo Ramón Carande y Thovar, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Palacio, Luis del R., *La catedral de Guadalajara*, notas de J.C.F., Guadalajara Jalisco, Artes Gráficas, 1948.

Palm, Erwin, *Los monumentos arquitectónicos de la Española*, Barcelona, Seix Barral Hnos., 1955, 2 tomos.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, 1995 (Alianza Forma 4).

--*Estudios sobre iconología*, prólogo Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (Alianza Univesidad 12).

Peña, Ernesto de la, *La rosa transfigurada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Pérez, Joseph, "Los Hijos de la Reina. La política de alianzas", en Pedro Navascués Palacio (Editor), *Isabel la Católica Reina de Castilla*, Barcelona, Lunweg Editores, 2002.

Pérez Sánchez, Alfonso, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (Alianza Forma, 119).

Pichardo, Milagros, *et. al.*, "El patrono de la Nueva España", en Vargas Lugo y Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Repertorio Pictórico, t.IV, Segunda Parte, México, IIE-UNAM, 1994.

Pijoan, José, *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. VIII, *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

--*Summa Artis. Historia General del Arte*, vol XIII, *Arte del periodo humanístico trecento y cuatrocento*, Madrid, Espasa Calpe, 1950,

Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t.2, vol.3, *Iconografía de los santos (de la A a la F)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Reyes Manosalva, Eutimio, *Fe, mito y folclor de las romerías boyacenses*, Bogotá, Editorial A B C, 1987.

*Reyes y Mecenas. Los Reyes católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Electa-Ministerio de Cultura-Patrimonio Nacional-Junta de Comunidades de Castilla y León, 1992.

Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Editorial Porrúa, 1946, (Colección escritores Mexicanos, 30, 31 y 32), 3 tomos.

Rodríguez Demorizi, Emilio, (Colección y notas), *Relaciones Históricas de Santo Domingo*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1942, 2 vols.

--*España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, prólogo del Marqués de Lozoya, Madrid, Gráficas Reunidas, 1966.

Rodríguez Freyle, Juan, *El Carnero*, prólogo, notas y cronología Darío Achury Valenzuela, Caracas, 1979 (Biblioteca Ayacucho, 66).

Rodríguez Jiménez, Pablo (edición y prólogo), *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá-Instituto Distrital Cultura y Turismo, 2002.

Romero, Mario Germán, *Joan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra*, Bogotá, Banco de la República, 1964.

Rubio Mañé, J. Ignacio, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España 1535-1746*, México, UNAM, 1963, t.I.

Rucquoi, Adeline, *La historia medieval de la Península Ibérica*, primera edición en español, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000.

Rueda, Jorge y Francisco Gil Tovar, "Reflejos del siglo XVI", en *Historia del Arte Colombiano*, Salvat, t.4.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Altar del Perdón", en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986.

Ruiz Gomar, Rogelio, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello, et al, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, MUNAL-IIIE, 2004.

Russo, Daniel, "Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique", en *Marie. Le culte de la Vierge dans la Société Médiévale*, Études réunies par Dominique Fogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Beauchesne, 1996.

Sagarra Gamazo, Adelaida, *La otra versión de la historia indiana Colón y Fonseca*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

Salas Delgado, Luis, "Fiestas y devociones de una parroquia sevillana durante los siglos XV y XVI: el caso de San Andrés", en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.III, Barcelona, Anthropos, 1989.

Sánchez Pérez, José Augusto, *El culto mariano en España. Tradiciones, leyendas y noticias relativas a algunas imágenes de la santísima Virgen*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Artes de Nebrija, 1943, (Biblioteca de Tradiciones Populares, 4).

*Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex-Museo Soumaya, 2004.

Schenone, Héctor H., *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1998.

--"María en Hispanoamérica: un mapa devocional", en Verónica Oikión [Edit.] *Historia, Nación y Región*, El Colegio de Michoacán, (en prensa).

Sebastián López, Santiago, *El barroco en Iberoamérica. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.

Sendler, Egon, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.

Serrano Espinoza, Luis, *El templo parroquial de Santa Fe. Programas iconográficos del siglo XVIII de Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2001.

Serrera, Ramón María, "La Casa de la Contratación en Sevilla (1503-1717)", en *España y América. Un océano de negocios. Quinto Centenario de la Casa de Contratación 1503-2003*.

Sgarbossa, Mario y Luigi Giovannini, *Un santo para cada día*, Bogotá, San Pablo, 2000.



- Sigaut, Nelly, "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua" en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986.
- "Capilla de Nuestra Señora de la Soledad", en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986.
- "Inventario fotográfico", en Oscar Mazín (dirección), *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-CONDUMEX, 1999, t.II.
- "Un sistema icónico teológico en el reino de Valencia", en *Actas del X Simposio de Teología Histórica (3-5 de marzo 1999) Teología en Valencia: raíces y retos. Buscando nuestros orígenes, de cara al futuro*, Valencia, 2000.
- José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, Milán, Landucci Esitores y Leonardo Internacional, 2002.
- Silva Mandujano, Gabriel, *La catedral de Morelia arte y sociedad en la Nueva España*, Morelia, Gobierno del Estado, 1984.
- Soler del Campo, Álvaro, "Las armas y el emperador", en *Carlos V. Las armas y las letras*, Universidad de Granada y Fundación ICO, 2000.
- Solís y Valenzuela, Pedro, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, vols. XLV-XLVII, 1977-1985.
- Steinberg, Leo, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, traducción de Jesús Valiente Malla, Madrid, Herman Blume, 1989.
- Stoichita, Víctor, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, versión española de Ana María Coderch, Madrid, Alianza Editorial, 1996 (Alianza Forma, 139).
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. José L. Checa Cremades, Madrid, Seminario de Arte 'Marqués de Lozoya' de la Fundación Universitaria Española, 1988, t.I, núm. 2 (Cuadernos de Arte e Iconografía).
- The Immaculate Conception in Spanish Art*, U.S.A., Cambridge University Press, 1994.
- Strauss, Walter L. (Edit.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover publications, 1973.
- Sosa, Francisco, *El episcopado mexicano*, México, Editorial Jus, 1962.
- Summa Artis, Historia general del arte*, vol. XXIV, José Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Tamariz de Carmona, Antonio, *Relación y descripción del Templo Real de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 1991 (Biblioteca Angelopolitana, VII).

Téllez, Luis, *Una luz en el camino. Santuario de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá*, 3ª ed. del folleto *La Virgen de Chiquinquirá en los anales de Colombia* (Chiquinquirá 1986), Chiquinquirá, 2000?, s.p.i.

*Tesoros de Tunja*, Bogotá, El Sello Editorial, 1990.

Tobar y Buendía, Pedro de, OP, *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, edición facsimilar de la primera edición de 1694, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

*Tota Pulchra. Exposición de la Inmaculada*, Bogotá, Museo de Arte Colonial-Ministerio de Cultura, 1999.

Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Editorial Porrúa, 1954.

--*Paseos coloniales*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1962.

--*Pintura colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1965.

--*La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, segunda edición, México, Editorial Porrúa, 1973.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, prólogo de Diego Angulo Íñiguez, México, INAH, 1979.

Trens, Manuel María, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Trujillo Gutiérrez, Eduardo, *La Madre de Dios en la Literatura Colombiana*, Usaqué (Cundinamarca) Colombia, Editorial San Juan Eudes, 1942.

Urquizar Herrera, Antonio, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

Utrera, Cipriano de, *Santo Domingo. Dilucidaciones históricas*, edición facsimilar, Santo Domingo, R.D., Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 1978.

Valdivieso, Enrique, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.

--*Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, segunda edición, prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992.

Valdivieso, Enrique y J.M. Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.

Valdivieso, Enrique y Alfredo J. Morales, *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980.

Valdivieso, Enrique, *et. al.*, *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

Vargas, José María, OP, *El arte ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964.  
--*Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito, Editorial "Santo Domingo", 1972.  
--*Arte ecuatoriano*, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, 2 tomos.

Vargaslugo, Elisa y J. Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, Catálogo, t.II, Primera parte, México, IIE-UNAM, 1985.  
--Catálogo, t.II, Segunda Parte, IIE-UNAM, 1985.  
--Repertorio Pictórico, t.IV, Primera Parte, México, IIE-UNAM, 1994.  
--Repertorio Pictórico, t.IV, Segunda Parte, México, IIE-UNAM, 1994.

Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, tercera ed., Madrid, Talleres Gráficos Jura, 1956, 2 tomos.

Velasco, Honorio, "Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local", en Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.) *La religiosidad popular*, vol.II, Barcelona, Anthropos, 1989.

Vences Vidal, Magdalena, "Capilla del santo Cristo y de Reliquias, en Esther Acevedo (Coord.), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, SEDUE-BANAMEX, 1986.

--"Tiempo y movimiento en la Mixteca Alta. La preservación de un Monumento Nacional 1933-1993", en Leopoldo Zea y Mario Magallón (comp.), *Latinoamérica cultura de culturas*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Fondo de Cultura Económica, 1999, (Colección Latinoamericana fin de milenio, 2).

--"La Virgen de Chiquinquirá y la construcción de una identidad regional en el Nuevo Reino de Granada", en Verónica Oikión [Edit.] *Historia, Nación y Región*, El Colegio de Michoacán, (en prensa).

Vicens Vives, J. (dirección), *Historia de España y América, social y económica*, vol. II, Baja Edad Media. Reyes católicos. Descubrimientos, Barcelona, 1972.

*Vidas de los santos de Butler*, traducida y adaptada al español por Wilfredo Guinea, S.J., México, 1965, 4 tomos.

Vilarrasa, Eduardo María, *La leyenda de oro*, para cada día del año de todos los santos que venera la iglesia, Barcelona, L. González y Compañía Editores, 1897, 4 tomos.

Vives Mejía, Gustavo, *Presencia del arte quiteño en Antioquia. Pintura y escultura siglos XVIII-XIX*, prol. Marta Fajardo de Rueda, Medellín, Fondo Editorial Universitario EAFIT, 1998.

Vorágine, Santiago de la, OP, *La leyenda dorada*, trad. Del latín por fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 2 tomos.

Yarza Luaces, Joaquín, *Los Reyes Católicos, paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Editorial Nerea, 1993.

Zamora, Alonso de, OP, *Historia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada*, prólogo de Caracciolo Parra, notas con letra del citado y notas con número de Andrés Mesanza, de la segunda edición de Caracas de 1930, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1980, 4 tomos.

Zavala, Silvio, *El traslado del culto de la antigua a la nueva catedral de México en 1625*, México, Archivo General de la Nación, 1988.

Zerón Zapata, Miguel, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII, crónica de la puebla*, México, Editorial Patria, 1945.

## **Ilustraciones<sup>1</sup>**

### Capítulos I y II

- 1 NSA de la Catedral de México (MV)
- 2 NSRCh, Alonso de Narváez, Santuario Nacional de Chiquinquirá (MV)
- 3 V de la Rosa, Lorenzo Veneziano, Museo del Louvre (MV)
- 4 V de Gracia, Juan Sánchez de Castro, Catedral de Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.12)
- 5 Catedral de Santo Domingo, portada lateral norte (MV)
- 6 VA, Roma (Trens, p.41)
- 7 V con Niño, Santa Francesca, Roma (Belting, 1998, p.171)
- 8 V con Niño, Santa María de los Mártires, Roma (Belting, 1998, lam.)
- 9 La bendición (Brenske, p.55)
- 10 V de las Nieves, Santa María Mayor, Roma (Trens, p.17)
- 11 al 13 V de las Nieves. Correa, Páez, anónimo (Cuadriello, 2001, p.119, 121 y 126)
- 14 V. de las Nieves, San Felipe Neri, Oaxaca (MV)
- 15 V de Begoña, Bilbao (postal, cortesía de la Dra. Begoña Pulido Herráez)
- 16 VA, Catedral de Sevilla (Martínez Alcalde, p.36)
- 17 Portada de la Historia de la Virgen de la Antigua, 1739 (Biblioteca Nacional de México)
- 18 Retrato de Antonio de Solís S.J. (Espasa)
- 19 VA, 1739 (Biblioteca Nacional de México)
- 20 VA, Catedral de Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.1)
- 21 Capilla de la VA, Catedral de Sevilla (postal)
- 22 Juan Rodríguez de Fonseca. Catedral de Badajoz (*España...*, catálogo # 22)
- 23 VA con donantes, Capilla de la VA, Catedral de Santo Domingo, República Dominicana (MV)
- 24 Retablo de la VA, Catedral de Santo Domingo, República Dominicana (MV)
- 25 VA, Guanajuato (poster, cortesía de la Mtra. María Guevara Sanginés)
- 26 V de la Rosa, copia pictórica de la imagen de bulto, Catedral de Guadalajara (Hijar, p.176)
- 27 VA, Colección particular.
- 28 Portada de Indulgencias, 1782 (ACCM, Edictos, exp.3, caja 6, rollo 29)
- 29 Capilla de la VA, Catedral de México (MV)
- 30 y 31 VA, Catedral de Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.1)
- 32 V con Niño, Nardo di Cionne (Serrano, p.86)
- 33 V con Niño, Jacopo di Cionne (Serrano, p.120)
- 34 Detalle del políptico de Lion, Lorenzo Veneziano (internet)
- 35 Santa Catalina, Lorenzo Veneziano (internet)
- 36 Anunciación, Lorenzo Veneziano (internet)
- 37 V de la Rosa, Lorenzo Veneziano (poster, Sendas)
- 38 V de la Rosa, Lorenzo Veneziano, Museo del Louvre (MV)
- 39 V de Rocamador, Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.3)
- 40 V del Coral, Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.4)

---

<sup>1</sup> Abreviaturas: NS, Nuestra Señora; NSA, Nuestra Señora de la Antigua; NSRCh, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá; V, Virgen; VA, Virgen de la Antigua; VCh, Virgen de Chiquinquirá. Fotografías: MR Magdalena Rojas; MV Magdalena Vences; NS Nelly Sigaut; PR Pedro Rojas.

- 41 V de los Remedios, Sevilla (Valdivieso, 1992, lam.5)
- 42 NS de Oro, Vitoria (Batalla, p.597)
- 43 NS de Estíbaliz, Vitoria (Batalla, p.595)
- 44 NS de Jugatxi, Vitoria (Batalla, p.596)
- 45 NS del Valle, Badajoz (Batalla, p.442)
- 46 NS del Molino, Teruel (Batalla, p.131)
- 47 V con Niño, Jaume Huguet (Carbonell, p.332-335)
- 48 V de la Rosa, (*Late...*, lam.89)
- 49 V de la Rosa, (*Libro...*, p.57)
- 50 V del Amparo, (*Libro...*, p.58)
- 51 V de la Rosa, Fernando Gallego, Museo de la Catedral de Salamanca (*Reyes...*, lam.)
- 52 V de la Rosa, Alejo Fernández (Valdivieso, lam.29)
- 53 V de la Rosa, Coixtlahuaca (MV)
- 54 y 54 Retablo de la Virgen, Urgell (Carbonel, p.395)
- 55 V con Niño, Nardo di Cionne (Serrano, p.86)
- 56 V con Niño, Jacopo di Cionne (Serrano, p.120)
- 57 V del Portal, Vic (Batalla, p.419)
- 58 V con Niño, Segarra (Carbonell, p.230 y 237)
- 59 V del canónigo van der Paele, Jan van Eyck, Brujas (Salvat, t.V, p.204)
- 60 V con ave y adoración del ángel, Maestro de Balaam (*Late...*, lam.106)
- 61 V con el Niño, Jacomart (*Reyes...*, p.280)
- 62 V con el Niño, Bermejo (*La pintura...*, p.119)
- 63 V con el Niño y ángeles, Baró (*La pintura...*, p.233)
- 64 V del mono, Durero (Strauss, lam.21)
- 65 V con ave, Colonia (*Late...*, lam.499)
- 66 V del jilguero, Rafael (Beck, p.106)
- 67 V con ave, Maestro de la Mendicidad (Valdivieso, 1992, lam.36)
- 68 VA, Catedral de México (MV; *Catedral*, 1986, p.298)

### Capítulo III

- Ficha 1 VA, Catedral de Sevilla (Postal; Valdivieso, 1992, lam.1; Martínez Alcalde, p.36)
- F.2 VA con Juan Rodríguez de Fonseca, Antonio Monreal (Página Web; *España...*, catálogo, # 22).
- F.3 VA con Rodrigo Fernández de Santaella, Alejo Fernández (Valdivieso, 1992, lam.27; Martínez Alcalde, p.37; Página Web de la Universidad de Sevilla).
- F.4 VA, Convento Hospital del Pozo Santo (Martínez Alcalde, p.38)
- F.5 VA, Museo de Arte Colonial de Bogotá (postal)
- F.6 VA, Pedro de Campaña (*Summa*, XXIV, p.377)
- F.7 VA, Capilla de la VA, Catedral de Santo Domingo (MV; Rodríguez Demorizzi, lam.4)
- F.9 VA, Mitra de Morelia (Mazín, 1996; Valdivieso, 1981, fig.269)
- F.10 Catedral de Puebla (Merlo, p.326; cortesía del Lic. Ignacio Hernández))
- F.11 VA, Círculo de Villegas (Página Web de Écija)
- F.13 VA, Angelino Medoro (MR; MV; *Tesoros*, p.131). VR (*Gran...*, v.6, p.76)
- F.14 VA, Iglesia de Santa Clara, Tunja (MV; *Herencia...*, p.82)

- F.15 VA, Museo de Santa Clara, Tunja (MV)
- F.16 VA, Catedral de Córdoba (cortesía de la Dra. Nelly Sigaut)
- F.17 VA, Convento de la Asunción, Sevilla (Valdivieso, 1980, p.234)
- F.18 San Diego de Alcalá, (MV)
- F.19 VA, Lerma (MV, MR)
- F.20 VA, Zacatecas (PR)
- F.21 VA, Ciudad de México (Hijar, catálogo #200)
- F.22 VA, Soumaya (*Santuarios...*, p.342)
- F.23 VA, Museo Regional de Guadalajara (NS)
- F.24 VA, Iglesia de Santa Clara, Tunja (MV)
- F.25 VA, Iglesia de Santo Domingo, Tunja (MV)
- F.26 VA, Catedral de Oaxaca (MV, MR; *México...*, p.108; Hijar, p.48 y 220)
- F.27 Estampa 1718, (Bazarte, p.170)
- F.28 VA, Colección particular, Monterrey (cortesía de la Dra. Nelly Sigaut)
- F.29 VA, Museo Regional de Querétaro (MV)
- F.30 VA, Las Monjas, Morelia (MR)
- F.31 VA, San Francisco, Morelia (MR)
- F.32 VA, San Francisco, Tlaxcala (PR)
- F.33 VA, Catedral de la Vega, República Dominicana (MV)
- F.34 Retablo de la VA, Catedral de Santo Domingo (MV); Grabado de 1778 (Martínez Alcalde, p.39)
- F.35 Estampa 1782, (ACCM)
- F.36 Estampa 1829, (ACCM)
- F.37 Estampa 1830-1831, (ACCM)

#### Capítulos IV y V

- 1 Foja del Proceso eclesiástico (Arizmendi, p18)
- 2 Portada de la obra de Tobar (Ed. Facsimilar)
- 3 Portada del libro de Cornejo y Mesanza
- 4 Portada del libro de Arizmendi
- 5 Portada del libro de Ariza
- 6 Portada del libro de Téllez
- 7 Fray Luis Zapata de Cárdenas. Sacristía de la Catedral de Bogotá (Arizmendi, p.37)
- 8 Fray Cristóbal de Torres (*Historia...*, t.4, p.817)
- 9 VCh, Antonio Acero de la Cruz (Álvarez)
- 10 Grabado anónimo (Álvarez)
- 11 Anónimo manierista (Arizmendi, p.152)
- 12 Pintura atribuida a Jerónimo Acero de la Cruz, Capilla de la Renovación, Chiquinquirá (MV)
- 13 Pintura mural, Casa del Fundador, Tunja (MV)
- 14 Anónimo manierista, (Arizmendi, p152)
- 15 Gremial de Pedro Moya de Contreras, (Toussaint, 1973, p.235)
- 16 V de los Consellers Dalmau, (Bracons, p.135)
- 17 V de Gracia, Juan Sánchez de Castro (Summa..., vol. XXII, p.654)
- 18 V de Gracia, Juan Sánchez de Castro (Valdivieso, 1992, lam.12)
- 19 V de los Remedios, (Valdivieso, 1992, lam.5)



- 20 V con Niño, Juan de Sevilla (Mayer, p.192)
- 21 V de la Rosa, Fernando Gallego (*Reyes...*)
- 22 V con Niño, Bartolomeo Vivarini (Chastel, lam.259)
- 23 Santa Ana triples, Gerard David (*Art...*)
- 24 V con Niño, Hospital de la Mendicidad (Valdivieso, 1992, lam.36)
- 25 Tota Pulcra, Convento de Santa Inés, Sevilla (Valdivieso, 1980, lam.84)
- 26 Detalle de san Antonio de Padua, Gerard David (*Art...*)
- 27 Detalle de san Antonio de Padua, Tota pulcra (Valdivieso, 1980, lam.84)
- 28 Detalle de san Andrés, Dalmau (Bracons, p.135)
- 29 Detalle de san Andrés, Narváez (estampa)
- 30 Detalle de san Andrés, B. Vivarini (Chastel, lam.259)
- 31 V del Rosario, Bogotá (M.V.)
- 32 NSRCh (estampa)
- 33 NSRCh (estampa)
- 34 Gremial de Pedro Moya de Contreras (Toussaint, 1973, p.235)
- 35 V en la gloria, (*Fifteenth...*, lam.162)
- 36 V en la gloria, (*Fifteenth...*, lam.345)
- 37 V en la gloria, (*Fifteenth...*, lam.163)
- 38 V sobre el creciente, Durero (Strauss, lam.85)
- 39 V con el rosario (*Fifteenth...*, lam.169)
- 40 V del Rosario, Francisco Doménech (*Summa...*, vol. XXXI, p.22)
- 41 V del Rosario, Bogotá (M.V.)
- 42 V del Rosario con el tetramorfos (*Fifteenth...*, lam.172)
- 43 Mujer apocalíptica, (Trens, p.59)
- 44 V del Rosario, (*Fifteenth...*, lam.170)
- 45 V del Rosario, (*Fifteenth...*, lam.173)
- 46 NS de Huerta, (Valdivieso, 1981, p.596)
- 47 V con Niño, Gerard David (*Historia...*, t.5, p.220)
- 48 V con Niño, Joos van Cleve (*Chefs*, p.1154)
- 49 V del Rosario, Palmart (*Reyes...*, p.230)
- 50 Armadura de Carlos V (*Carlos V...*, p.120)
- 51 V del Rosario, Durero (*Chefs...*, p.1117)
- 52 y 53 V con Niño, Atribuido a Pere Serra (Carbonell, p.233-236)
- 54 V con Niño, Giorgio Schiavone (Chastel, p.193)
- 55 V de Monserrat, Bermejo (*La pintura...*, p.185)
- 56 Tota Pulcra (Valdivieso, 1980, lam.190)
- 57 Mujer apocalíptica, (Trens, p.59)
- 58 San Antonio, Maestro de los Luna, Museo de Bellas Artes de Bilbao (*La pintura...*, catálogo #51)
- 59 Detalle san Antonio, Convento de Santa Inés, Sevilla (Valdivieso, 1980, lam.84)
- 60 Santa Clara, Convento de Santa Inés, Sevilla (Valdivieso, 1980, lam.89)
- 61 San José, Convento de Santa Inés, Sevilla (Valdivieso, 1980, lam.84)
- 62 Detalle san Andrés, B. Vivarini (Chastel)
- 63 San Andrés, (*Late...*, lam.45)
- 64 San Andrés, Israel Meckenem (*Late...*, lam.632)
- 65 San Andrés, Maestro FVB (*Late...*, lam.473)

66 San Andrés, Anton Wierix (Sebastián, 1986, p.69)

67 NSCh, Alonso de Narváez (estampa)

68 NSCh, Copia del siglo XX (Cornejo y Mesanza)

## Capítulo VI

Ficha 1 VCh, Casa del Fundador, Tunja (MV, MR)

F.2 VCh, Colección particular, Medellín (Arizmendi, p.89). V de la Candelaria, Desierto de la Candelaria, Francisco del Pozo (*Historia del arte...*, t.IV, p.798). V del Rosario, Angelino Medoro (*Gra...n*, v.6, p.76)

F.4 VCh, Antonio Acero de la Cruz, Chiquinquirá (Álvarez)

F.5 VCh, Antonio Acero de la Cruz, Parroquia de Sopó (MV; Arizmendi, p.118-119)

F.6 VCh, Juan de Dios Acero, Col. Jorge Pradilla (Arizmendi, p.100)

F.7 VCh, Taller Acero de la Cruz, Estampa del MS Yerbabuena (Álvarez)

F.8 VCh, Baltasar de Vargas Figueroa, Colección particular (Álvarez)

F.9 VCh, Baltasar de Vargas Figueroa, Colección particular (Álvarez)

F.10 VCh, atribuido a Baltasar de Vargas Figueroa (Londoño, p.101)

F.11 NSCh y el purgatorio, atribuido a Jerónimo Acero (MV)

F.12 VCh, Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos, Museo de Arte Religioso Santafé de Antioquia (Álvarez)

F.13 VCh, Atribuida a Vásquez de Arce y Cevallos, Ezequiel Urdaneta Braschi (Arizmendi, p.60)

F.14 VCh con santa Rita de Casia, Taller de Gregorio Vásquez Ceballos (Álvarez)

F.15 VCh, Catedral Primada, Bogotá (Arizmendi, p.40)

F.16 VCh, Parroquia Nuestra Señora de las Aguas, Bogotá (Arizmendi, p.57)

F.17 VCh, Parroquia de Santa Bárbara, Bogotá (Arizmendi, p.38-39)

F.18 VCh, San Agustín, Santafé de Bogotá (MV, MR)

F.19 VCh, Santo Domingo, Tunja (MV)

F.20 VCh, Santo Domingo, Popayán (Arizmendi, p.58-59)

F.21 VCh en el retablo de san José, San Francisco, Tunja (*Tesoros*, p.12;MV)

F.22 VCh, Ioannes Pérez, Colección particular (Álvarez)

F.23 VCh, Ioannes Pérez, Casa de Nariño (Álvarez)

F.24 VCh, Ioannes Pérez, Museo de Arte Colonial, Bogotá (Álvarez)

F.25 VCh, José Pérez de Parada, Colección particular (Álvarez)

F.26 VCh, Bernardo Albistur, Guillermo Hernández de Alba (Álvarez)

F.27 VCh, Bernardo Albistur, Museo de Arte Colonial (Álvarez)

F.28 VCh, José de Páez, Familia Caro (Álvarez)

F.29 VCh, Francisco Benito de Miranda, Colección particular (Álvarez)

F.30 VCh, Iglesia de Chivatá (cortesía de la Lic. Ana Dolores García Collino)

F.31 VCh, Colección particular (Arizmendi, p.117)

F.32 VCh, Museo de Arte Colonial, Bogotá (Arizmendi, p.117)

F.33 VCh, Colección particular (Arizmendi, p.18-19)

F.34 VCh, Iglesia de Chiquinquirá, El Tablazo, Rionegro (Vives, p.45)

F.35 VCh, Hilda González (Arizmendi, p.120)

F.36 VCh, Museo Nacional de Arte Colonial, Quito, Ecuador (*El Museo...*, p.35.)

F.37 Entrada de la Virgen de Chiquinquirá a san Diego, Museo del convento de San Francisco, Quito, Ecuador (Álvarez)

- F.38 Capilla de Chiquinquirá en el Convento de San Diego, Quito, Ecuador (MV)
- F.41 VCh, Parroquia de Niquía (Escobar)
- F.43 VCh, Parroquia de Río de Oro (Tobar, ed. facsimilar).