



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA VIRGEN DE LA MERCED:
TRANSFORMACIONES ICONOGRÁFICAS
EN CUATRO IMÁGENES NOVOHISPANAS**

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
MARÍA DEL PILAR CARRILLO FARGA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. RIE ARIMURA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

TUTORAS:
DRA. MARCELA CORVERA POIRÉ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. MARÍA DEL CARMEN LEÓN CÁZARES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2019



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.

Dedico este trabajo a Libertad, mi madre, porque con su infinito amor me ha apoyado siempre e incondicionalmente en todo; también a Joaquín, a quien le habría gustado leer este trabajo.

Para Alberto, el amor e mi vida, por ser y estar. Siempre.

A mi hermana Ana, por sus innumerables y amorosas lecturas.

Para mi familia toda, desde el mayor hasta el más pequeño; los que están y los que ya no están, porque siempre han sido mi modelo y el motor de mi vida.

Con mucho amor para mi ahijada Isabel.

AGRADECIMIENTOS

Cuando se termina un proceso, es siempre necesario hacer un recuento de todas las personas que han contribuido a su realización, y resulta que son tantas que la sola enumeración ocuparía el mismo espacio que el ensayo.

Quiero agradecer en especial a la doctora Rie Arimura, mi tutora principal, quien me ha seguido con este tema desde la especialidad en Historia del Arte. Muchas gracias, Rie, por tu paciencia, por todo el tiempo invertido, y por estar siempre al pendiente de cualquier pregunta. Sin tu guía este trabajo sería todavía un borrador. Los pertinentes comentarios de la doctora Marcela Corvera Poiré han sido fundamentales para darle orden al trabajo, por lo que le estaré siempre agradecida. Un merecido reconocimiento también a la doctora María del Carmen León Cázares de quien admiro su amor por la historia y en especial por la de la orden de la Merced.

No tengo palabras para agradecer a mi hermana Ana María carrillo Farga, por discutir conmigo este trabajo. Me siento muy honrada de que trabajemos juntas.

A Alberto, quien espero que se sienta orgulloso y que considere que todos su amor y su paciencia han valido la pena.

A mis compañeros de viaje, Kena Bastien, Nathael Cano, Verónica Herrera, Julio César Tellechea, y todos los demás, por acompañarme en este viaje.

Todo el estudio le ha quitado atención a mi Birba, así que también a ella le doy gracias por su paciencia.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, porque ser parte de ella como estudiante y como docente es un orgullo para mi; todo esto fue posible gracias al apoyo económico del CONCYT.

Sé que quedan tantos por agradecer, espero poder hacerlo personalmente.

ÍNDICE

Introducción

La atribución de las obras anónimas

La tradición de copiar las imágenes

1. La orden de la Merced

1.1 El concepto de “merced”

1.2 Fundación y expansión de la orden de la Merced

1.3 La orden de la Merced en América

2. Iconografía de la Virgen del manto protector

2.1 La Virgen de la Misericordia y la Virgen del Manto

2.2 El concepto de “patrocinio” de la Virgen

2.3 La Virgen de la Merced

3. Origen de la decoración de las imágenes objeto de estudio

3.1 ¿Origen andino?

3.2 Tejidos y estofados

3.3 Usanzas locales del siglo XVIII

Reflexiones finales

Bibliografía

Apéndice 1

Ego quasi viti fructificavi suavitatem odoris;
et flores mei fructus honoris et honestatis;
Ego Mater Pulchrae.
Eclesiastés: 24, 23

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se centra en el análisis de cuatro obras pictóricas creadas en Nueva España a mediados del siglo XVIII que representan el patrocinio de la Virgen de la Merced (figuras 1, 2, 3, y 4). Tradicionalmente, la Virgen de esta advocación es representada con hábito, capa y escapulario blancos con el emblema de la orden al centro de este último, por lo que mi curiosidad se despertó al ver que en estas imágenes la vestimenta de la Virgen había sido decorada. Esta es la razón por la que me propuse tratar de entender en qué momento había sucedido ese cambio iconográfico y cuál habría podido ser la razón de tal modificación. ¿Se trataba de un fenómeno novohispano o colonial americano, o respondía a la reproducción de algún modelo europeo? ¿Las representaciones de los estampados agregados en el hábito y el manto correspondían a textiles empleados en la realidad o habían seguido otras fuentes gráficas? ¿Había alguna razón para todo esto?

En cada una de estas imágenes los artistas utilizaron soluciones diferentes, como el tipo de flores pintadas en el hábito de la Virgen o las decoraciones doradas, sin embargo son muy semejantes en cuanto a la distribución de los personajes que la acompañan. Este hecho me incitó a investigar las representaciones marianas, y en particular aquellas de la Virgen de la Merced, para entender cuál podría haber sido la razón de esta semejanza.

La metodología que empleé para el presente estudio significó la búsqueda y la observación de cientos de imágenes producidas entre el siglo XIII y el siglo XVIII, en varios países, a partir



Figura 1. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 120 x 120, colección privada, Ciudad de México.
Fotografía: Pilar Carrillo Farga



Figura 2. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, iglesia de san Juan Bautista, Jiquipilco, Estado de México.
Fotografía: Pilar Carrillo Farga



Figura 3. Miguel Domínguez, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Centro cultural mercedario, basílica de la Merced, Toluca, Estado de México. Fotografía: Pilar Carrillo Farga



Figura 4. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de El Carmen, Ciudad de México. Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

de las cuales hice un registro de casi quinientas obras relacionadas de uno u otro modo con la advocación de la Virgen de la Merced y con el esquema del “patrocino”.¹ La observación de las mismas y el análisis de las similitudes y diferencias que presentan me permitió entender la manera en que evolucionaron las representaciones de diferentes advocaciones de la Virgen María y las relaciones e influencias que tuvieron sobre las imágenes de la Virgen mercedaria. Posteriormente consideré fundamental aclarar en este ensayo cómo la variante que me ocupa llegó a convertirse en un modelo iconográfico en algunos ambientes, específicamente en los territorios virreinales americanos; cuáles fueron sus raíces y cómo éstas se influenciaron entre sí.

Organicé las imágenes como sigue:

	Número de imágenes revisadas	
I Imágenes de la Virgen de la Merced que no siguen el esquema del patrocino (España y América)	93	Total de imágenes de la Virgen de la Merced 140
II Patrocinios de la Virgen de la Merced (España y América)	47	
III Patrocinios de advocaciones distintas a la Virgen de la Merced (España y América)	92	
IV Imágenes de santos y advocaciones distintas a la Virgen de la Merced y del Carmen con hábitos decorados	35	
V Imágenes europeas, excluida España, con el esquema denominado Misericordia	253	
TOTAL	520	

Tabla 1. Clasificación de imágenes según su procedencia y tipología.

Lo que pude observar a través de esta clasificación fue que entre las 140 obras examinadas que representan a esta advocación –creadas en el mundo hispano desde los inicios de la colonia hasta mediados del siglo XVIII– (grupos I y II), 47 siguen el esquema del patrocino (grupo II. Patrocino de la Virgen de la Merced). En la mayor parte de las imágenes de este grupo fue adoptada la iconografía tradicional –es decir hábito, capa y escapulario blancos con el emblema de la orden al centro de este último–; sin embargo encontré otras 11 obras, además de las cuatro

¹ Más delante profundizaré acerca de este tema. Por cuestiones de espacio, y por no ser el argumento de este ensayo, es imposible incluir todas estas figuras en este documento; sin embargo si no hubiese hecho tal investigación, probablemente no habría podido llegar a las conclusiones. Para que el lector pueda hacerse una idea, he incluido en el Apéndice 1 algunos ejemplos de cada uno de los grupos contenidos en la tabla 1.



Figura 5. José Joaquín Magón, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Convento de la Merced, Atlixco, Puebla.

Fotografía: Alejandro Andrade Campos

imágenes mencionadas, en las que la vestimenta de la Virgen también había sido decorada (figuras 5 - 15).

Esta organización me permitió ver con mayor claridad que se trata de dos tipos de decoración: floral o tipo brocado. También fue importante el registro de imágenes de patrocinio de otras advocaciones (grupo III), ya que encontré que en algunos casos, de manera especial en imágenes novohispanas, el hábito y manto de la Virgen o de algunos santos también fueron decorados (grupo IV) (figuras 16 - 22).

El análisis del último grupo, el V, me fue útil para entender el desarrollo del esquema del patrocinio. Cabe aquí mencionar que las denominaciones “misericordia” y “patrocinio” describen el mismo tipo de imágenes, es decir un personaje sagrado que protege bajo su manto a sujetos tanto eclesiásticos como civiles,² sin embargo la palabra “patrocinio” ha sido utilizada sobre todo por

² Pueden ser santos, donadores, o religiosos.



Figura 6. Anónimo, *Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, subastas Morton.

Fotografía: Subastas Morton



Figura 7. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 14.5x 11.25, Art, Design and Architecture Museum, Universidad de California, Santa Barbara, Estados Unidos de América.

Fotografía: Art, Design and Architecture Museum



Figura 8. Francisco Albán (n. 1720 ca.), *Nuestra Señora de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, El Tejar de la Merced, Quito, Ecuador.
Fotografía: Suzanne Stratton_Pruitt, *El arte de la pintura en quito colonial*. Saint Joseph's University Press. Filadelfia, 2011. ARVA

Figura 9. Mateo Pizarro (siglo XVIII), *Nuestra Señora de la Merced con santos mercedarios*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, iglesia de san Fracisco de Asís, Yavi, Argentina.
Fotografía: José E. Burucúam *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000 en ARCA - Arte Colonial Americano



Figura 10. Anónimo, *Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre mármol, El Tejar, Quito, Ecuador.
Fotografía: Marcela Corvera Poiré



Figura 11. Anónimo, *Virgen Mercedaria de la Misericordia*, siglo XVIII, óleo sobre cobre; marco de plata repujada, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Quito, Ecuador.
Fotografía: Ana María Urruela de Quezada, Ed. *El tesoro de la Merced*. Arte e Historia, Miami, Ed. Litho.

Figura 12. Anónimo, *Virgen de la Merced*, siglo XVIII.

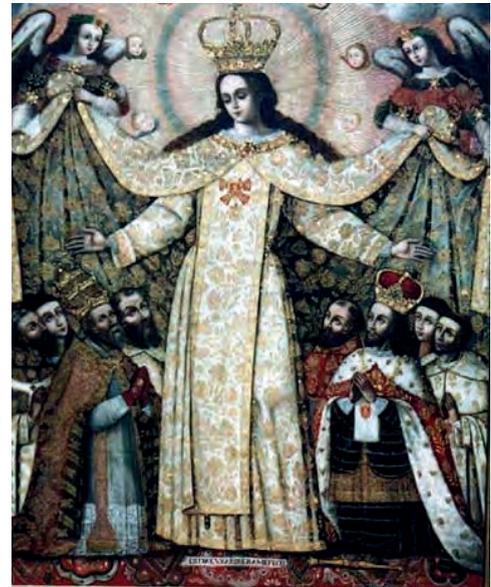


Figura 13. Anónimo, *Virgen de la Merced con santos de su orden*, siglo XVIII, Museo de Arte de Lima.
Fotografía: it.arautos.org..



Figura 14. Anónimo, *Virgen de las Mercedes con milagros*, siglo XVIII, Museo del Banco Central del Ecuador, Lima.

Figura 15. Anónimo quiteño, *Nuestra Señora de la Merced con santos mercedarios*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo.
Fotografía: Judy Bustamante.





Figura 16. José de Alcívar, *Patrocinio de san José*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de Guadalupe, ex convento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas.
Fotografía: mediateca.inah.gob.mx.



Figura 17. Anónimo, *Patrocinio de san José*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo del Exconvento Agustino de Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía: Tacho Hernández Heras.

la historiografía del arte americana, mientras que “misericordia” –y denominaciones similares en otros idiomas, como diré más adelante– han sido las usadas en el continente europeo.

A través de la observación, también me pude dar cuenta de que amparados bajo el manto de la Virgen fueron representados personajes o grupos de personajes muy distintos, pero que en las obras que son el núcleo de este ensayo (figs. 1- 4) se trata de los mismos personajes los cuales además fueron dispuestos en manera casi idéntica. Esta indagación se mueve entonces en dos direcciones. La primera es iconológica, pues se refiere a la modificación de la manera tradicional de representar a esta advocación mariana en algunas obras pictóricas de los virreinos americanos, mientras que la segunda es formal, ya que trata sobre la repetición casi idéntica de la disposición de las figuras en dichas obras. Mi finalidad entonces, a partir del estudio y análisis de las imágenes marianas y del desarrollo de la iconografía mercedaria, es entender los procesos, las influencias y los orígenes de esta transformación.

El presente trabajo se divide en tres secciones. Como parte de la introducción, hablaré del tema de las atribuciones de las obras



Figura 18. Anónimo, *Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de Guadalupe, ex convento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas.
Fotografía: mediateca.inah.gob.mx/



Figura 19. Francisco Magón (Activo en la segunda mitad del siglo XVIII), *Coronación de la Virgen del Carmen*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
Fotografía: Museo Nacional de Arte, México



Figura 20. Miguel Cabrera (ca. 1695 - 1768), *Alegoría de la Virgen protectora de los dominicos*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 340x310.5 Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
Fotografía: MUNAL

anónimas y de la tradición de copiar de manera fiel las imágenes devocionales, asuntos estos muy ligados entre sí. El propósito de incluir aquí estos temas es que ambos están relacionados con la dificultad que tiene el historiador para atribuir las obras para las que no se tiene información y la necesidad de observar cualquier pequeño detalle que le permita relacionarlas con el estilo de algún autor o con un determinado momento histórico.

Inicio el primer apartado con el concepto del término “merced”, para luego abordar los aspectos históricos de la orden

mercedaria que considero relevantes para esta investigación. He revisado algunos de los textos de la orden como la *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, de Alonso Remón y aquella escrita por Gabriel Téllez (Tirso de Molina), la *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, así como el *Manual de historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced* de Guillermo Vázquez Núñez, y la obra aparecida en la colección de la biblioteca mercedaria con el título *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992) síntesis histórica*. Para conocer la historia de la orden en territorio americano y en particular en Nueva España, he consultado la *Crónica de la provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced*, escrita por el padre Francisco Pareja en 1688.

Ciertamente las crónicas mercedarias –como seguramente lo fueron también las de otras órdenes– tuvieron la función de crear su propia leyenda, como lo es la de la fundación y sus santos, y también de fijar una visión oficial de la historia de la orden; sin embargo no siempre tuvieron fundamentos históricos y en muchos casos hay grandes diferencias entre ellas. Lo mismo sucedió con la llegada y actividad de la orden en América, porque sus crónicas, en un

Figura 22. Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de El Carmen, Ciudad de México.
Fotografía: Alejandro Andrade Campos





Figura 21. José Joaquín Magón, *Nuestra Señora del Carmen*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Templo del Convento del Carmen, Puebla, Pue.
Fotografía: Alejandro Andrade Campos

modo o en otro (por interpolación, omisión o adición de datos), fueron escritas, además de en función a sus mitos fundacionales, con la finalidad de reforzar la idea de la primacía de la orden de la Merced. Esto sucedió sobre todo en el Reino de México donde tuvieron dificultades para establecerse. Para valorizar los méritos de la orden, por ejemplo, se hizo un gran hincapié en la presencia y actividad el Padre Olmedo, pues su alianza con los conquistadores y la importancia de la aprobación de la Corona en este proceso, era un buen argumento para lograrlo. Utilizo estos textos no por su veracidad histórica, sino más bien por que en ellos busqué un hilo que me llevara a relatos sobre alguna obra artística que semejara a aquellas que son objeto de este estudio.

Para paliar los posibles errores, fue obviamente necesaria la consulta de estudios históricos contemporáneos en particular el de María del Carmen León Cázares, *Reforma o extinción. Un siglo de adaptaciones de la orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*. Por lo que se refiere a la iconografía de la madre mercedaria, fue fundamental la obra del padre Interián de Ayala. A partir de estas lecturas he podido constatar que la misma orden a través de sus crónicas—que, como sucedió con las otras órdenes religiosas, fueron escritas por los mismos frailes—promovió la elaboración de un tipo iconográfico para representar a la Virgen de la Merced y a los santos mercedarios.

En el segundo apartado hago un estudio sobre la formación y desarrollo de la iconografía de la Virgen María, poniendo especial énfasis en imágenes devocionales conocidas como la Virgen de la Misericordia o del Manto, que corresponden al esquema también denominado del patrocinio, y muy particularmente en la iconografía de la Virgen de la Merced que a veces sigue el esquema del patrocinio y a veces no. Esta parte de la investigación ha sido importante para aclarar dos de las preguntas que mueven mi estudio; es decir aquella que se refiere a la manera de representar a la Virgen de la Merced, y a aquella relacionada con la elección de la tipología devocional del patrocinio. En cuanto a este último tema, ha sido fundamental revisar la obra de Paul Perdrizet que, a pesar de haber sido escrita en 1908, sigue siendo un pilar para el estudio de la advocación de la Misericordia, mientras que para el caso específico del esquema del patrocinio en el arte colonial americano fueron fundamentales los estudios de Marcela Corvera Poiré. También ha sido una fuente importante de información la tesis doctoral de Francisco Zuriaga Senent sobre la imagen devocional de Nuestra Señora de la Merced.

Finalmente, en el tercer apartado, hablo de las hipótesis a través de las cuales fui tejiendo la respuesta a las preguntas iniciales, es decir a la posibilidad de que la decoración en estudio haya tenido su origen en la pintura andina, directamente en textiles, en la decoración de las esculturas policromas, o bien que fuera un uso local.

Las obras de arte también son un excelente medio para leer y conocer la historia y permiten comprender la mentalidad con la que se crearon obras rebosantes de espiritualidad, espejos de esa historia, pero que también fueron creadas con fines unas veces docentes, otras políticos. Esto implica tener conciencia de la fuerza y repercusión del arte, de la importancia de la función que tuvo en la sociedad. A través del estudio de la producción artística es posible crear conocimiento acerca de algunos aspectos reales de los seres humanos en un determinado momento histórico y en un determinado lugar.

La atribución de las obras anónimas

Hay distintas razones por las que una gran parte de las obras novohispanas son anónimas. Una de ellas podría ser, como explicaré más adelante, que fueron creadas como objeto de devoción y no como obras de arte. Stratton Pruitt opina que hay poca documentación sobre las obras y los artistas americanos a causa de la falta de interés de la sociedad misma.¹ Susan Verdi Webster, por su parte, sustenta que una de las razones de la falta de documentación de las obras coloniales americanas es que el precio que se pagaba por ellas era tan bajo que no alcanzaba para cubrir los gastos notariales.² Otra causa podría ser la descontextualización de las obras debida en gran parte a razones históricas, pero también al saqueo sistemático que ha sufrido el patrimonio artístico en nuestra nación. Todo lo anterior, en su conjunto o de manera separada, ha provocado que se desconozca la autoría de una gran parte del patrimonio artístico americano.

En la actualidad, la ciencia ha venido a darle una mano a la historia del arte a través de la investigación de las técnicas, los soportes, las pinceladas y los pigmentos; sin embargo no parece factible el análisis de laboratorio de todo el acervo artístico novohispano, por lo que es necesario iniciar con el trabajo de atribución de aquellas obras de cuya autoría no se tiene información.

La cuestión de la atribución es una práctica añeja, basta recordar el método atribucionista de Giovanni Morelli (1816-1891) quien pensaba que la verdadera historia del arte se hacía considerando a la obra misma como documento.³ Un modo de atribución similar fue el de Bernard Berenson (1865-1959); la diferencia entre estos dos era que, mientras que Morelli fijaba su atención en la anatomía –y era normal visto que era médico– Berenson “pensaba que los indicios más importantes eran aquellos que podían explicarse como hábitos inconscientes de los

¹ Cfr. Suzanne L. Stratton-Pruitt, (ed.), *El arte de la pintura en Quito colonial*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012.

² Susan Verdi Webster, “La presencia indígena en el arte colonial quiteño”, en Ximena Carcelén, *Esplendor del barroco quiteño*, catálogo de la exposición, Hamburgo, Museum für Völkerkunde Hamburg, 2010, p. 39.

³ Cfr. Giovanni Morelli, *Della pittura italiana*, Milán, Treves, 1897, p. 34.

pintores.”⁴ Federico Zeri (1921-1998), por su parte, afirmaba que no era posible aislar la historia del arte de otros aspectos de la historia, sin embargo consideraba que la atribución filológica y la catalogación eran una base primaria para entenderla. También el formalismo tuvo como una de sus principales inquietudes la autoría de las obras de arte.

De Bernard Berenson en Italia a Diego Angulo en España, gran parte de los historiadores del arte de finales del siglo XIX y casi todo el XX han basado su trabajo en el atribucionismo a partir de la comparación de detalles de las obras. Este método todavía sigue siendo empleado hoy para clarificar la autoría de las muchas obras que permanecen anónimas.⁵

Por lo que se refiere al arte novohispano, Toussaint fue uno de los estudiosos que se propuso analizar las obras anónimas y sus características individuales para poder hacer atribuciones.⁶ Lo mismo hizo Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) quien fue un crítico e historiador “de los que mayor preocupación mostrara de señalar nuevos y más justos caminos a la hora de aproximarse a las expresiones artísticas novohispanas.”⁷ En efecto –comenta Ruiz Gomar–, “utilizando la fórmula de ‘Maestro de...’ Angulo se refería a un autor cuyo nombre se desconoce, pero cuya mano se cree reconocer en un grupo específico de obras [...] Esto le permitió no sólo relacionar aquellas que compartían determinadas características, sino, además, estableciendo sus diferencias para con otra, rectificar atribuciones que hasta ese momento se manejaban, con lo que abrió nuevas y sugerentes perspectivas.”⁸ Todo lo anterior explica la razón por la cual adquiere importancia decodificar cualquier detalle, por pequeño que sea, que nos lleve al conocimiento de la obra.

La tradición de copiar las imágenes

La repetición de modelos es un tema que ha ayudado también a los historiadores del arte en materia de atribuciones. La costumbre de hacer copias de las obras viene desde muy lejos, conocemos parte del patrimonio artístico griego a través de copias romanas y esa costumbre se mantuvo por mucho

⁴ Antonio Urquizar Herrera, *Historiografía del arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2017, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ Toussaint se refería en particular a las pinturas incrustadas de concha, pero es claro que el concepto se amolda perfectamente a cualquier tipo de arte.

⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Íñiguez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, 1988, p. 35.

⁸ *Ibid.* p. 48.

tiempo a tal grado que “algunos historiadores modernos [Wolfgang Köhler, Kurt Weitzmann] consideran que cada obra de arte medieval conservada es, en cierta medida, una copia.”⁹

Según Pérez Monzón, a finales de la Edad Media se incrementó la producción artística debido en parte a los encargos que se hacían a los artistas de prestigio, pero también a que hubo una gran producción estandarizada.¹⁰ También es bien sabido que en muchos talleres, como el de El Greco o el de Rubens, por ejemplo, la copia de las propias obras fue una manera habitual de trabajo.

Las imágenes tuvieron una amplia difusión porque, además de la devoción, también se les dio un valor de propaganda. Un ejemplo interesante son las medidas tomadas por los Reyes Católicos quienes dispusieron que en Sevilla las casas tuviesen imágenes de Cristo; las imágenes también fueron usadas en la “promoción de santuarios para favorecer el desarrollo de las peregrinaciones.”¹¹ Como afirma Kessler,¹² durante la Edad Media y el Renacimiento la copia de obras de arte tuvo muchas funciones como la de apropiación de lenguajes figurativos, como material didáctico y de práctica para los aprendices; también fue usada como mecanismo de mediación estilística. A la luz de lo dicho, la lista de las obras que han sido a la vez copia de otra y modelo para la siguiente generación podría ser hasta cierto punto la definición de la historia del arte.

Nada de lo anterior es muy lejano a la producción en serie de estampitas, figuras y recuerdos de la actualidad, y tampoco lejano a la situación ocurrida en el Nuevo Mundo.¹³ En el caso de los talleres novohispanos se manifestó al menos en dos maneras: la primera fue la que resultó del uso de grabados europeos en la pintura y que explicaría la semejanza entre las obras y la repetición de modelos en varios puntos geográficos de la América colonial; la segunda, en cambio, podría ser la repetición de algunos modelos en función de la demanda de pintura novohispana no sólo en el resto de América, sino también en España. Este es el caso, por ejemplo, de José de Páez

⁹ Herbert Leon Kessler, *Voz “copia”* en Treccani, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1994, http://www.treccani.it/enciclopedia/copia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (consultada el 20 de octubre de 2018).

¹⁰ Olga Pérez Monzón, “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte*, 2012, vol. 22, número especial.

¹¹ *Ibid.*, p. 87

¹² Herbert Leon Kessler, *op. cit.*

¹³ En Amberes, por ejemplo, los dominicos establecieron lugares específicos llamados *pand*, destinados al comercio de cuadros, pinturas, grabados y otros objetos artísticos. Cfr. Olga Pérez Monzón, *op. cit.*, p. 96.

(1720?-1790), considerado como uno de los más prolíficos artistas de la Nueva España y del cual se conservan obras en toda América y en España (figs. 23, 24 y 25).¹⁴

Mucho se ha hablado sobre el tema en la historiografía del arte novohispano,¹⁵ y mucho todavía se podría decir a la luz de las nuevas reflexiones sobre el arte colonial americano; sin embargo, para fines de este estudio, es también importante la cuestión de la eficacia de la imagen. El hecho de que las copias hayan circulado en tal cantidad en tiempos y geografías muy distintas puede ser la demostración de que no era tanto la calidad del arte lo que le daba valor a una obra, sino su eficacia. Hans Belting estudió este fenómeno desde el punto de vista de la antropología. El estudioso alemán pensaba que “una imagen es más que un producto de la percepción” y que “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva.”¹⁶ De hecho el autor propuso algo que todo historiador del arte debería considerar, el que las imágenes religiosas deben ser vistas como instrumentos del poder de la Iglesia y que “no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pinturas y responden a las reglas del arte.”¹⁷ Estas afirmaciones son útiles y deben ser ligadas a la percepción del arte americano de los siglos XVII y XVIII a partir de sus propios valores, pues estos no dependen sólo de la cuestión formal, o estilística, sino también de su valor religioso en función de que son los elementos en su conjunto los que le conceden eficacia.

¹⁴ Cfr. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990, pp. 178 y 269.

¹⁵ Para un análisis más completo acerca de este fenómeno Cfr. Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50, 1982, pp. 55-60, así como Paula Mues Orts, “Estampas y modelos. Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”, s/p, *Librosdelacorte.es*, Monográfico 5, año 9 (2017), <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/viewFile/7817/8120> (consultado el 20 de octubre de 2018). El PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art tiene como finalidad documentar el efecto de los grabados europeos en el arte colonial americano. Cfr. <https://colonialart.org/>

¹⁶ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, p. 14.

¹⁷ Ni del historiador del arte, ni del historiador y tampoco del teólogo. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal, 2009, pp. 11-12. Sobre este tipo de relación resulta fundamental y revelador el catálogo de la exposición “Metapintura” a cargo de Javier Portús. Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.



Figura 23. José de Páez (1720-1790), *Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lámina de cobre, 85x65, Museo Blaisten, Ciudad de México. Fotografía: Museo Blaisten.



Figura 24. José de Páez (1720-1790), *Virgen del Carmen*, siglo XVIII, óleo sobre lámina de cobre, 40.6x30.5, Christie's, Nueva York. Fotografía: Christie's.



Figura 25. José de Páez (1720-1790), *Nuestra Señora del Carmen y patronos*, siglo XVIII, óleo sobre lámina de cobre, Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa la Nueva, Delg. Magdalena Contreras, Ciudad de México. Fotografía: Tacho Juárez Herrera

1 La orden de la Merced

1.1 El concepto de “merced”

La palabra “merced” tiene una complejidad semántica debido a que se podría considerar, en una de sus antiguas acepciones, como sinónimo de “misericordia”. Este hecho fue una de las dificultades mayores de la investigación y a la vez un factor que ayudó a enriquecerla. El término “merced” deriva del vocablo latino *merces* que significa pago, recompensa o premio, que a su vez deriva de la palabra *merere* cuyo significado es ganar.¹⁸ De ahí se deduce que pedir u obtener una merced no es suplicar ayuda o recibirla sin ninguna razón, sino que el concepto implica también un merecimiento.¹⁹ Sin embargo la imagen de la advocación de la Virgen de la Merced también está fuertemente ligada al acto de la misericordia, entendida como un sentimiento de compasión que induce a socorrer a aquellos que sufren, a la cualidad del Dios cristiano para perdonar a los hombres, y la de su entorno celeste para sentir piedad por sus creaturas y para mitigar sus tribulaciones;²⁰ por esto podemos concluir que se refiere a una relación recíproca entre la divinidad y sus creaturas que se cristaliza a través de la Virgen, la cual actúa como intercesora. Ella protege a sus hijos y éstos se organizan para ayudar a otros seres más desprotegidos. No cabe duda de que esa es la razón por la que la Virgen que protege a los hombres con su manto ha sido llamada de muchas y variadas maneras: Virgen del Manto, Virgen de la Misericordia, *Notre-Dame de Bon Secours* (Nuestra Señora del Rescate o del Socorro), *de la Merci*, *Schutzmantel Madonna* (Virgen de la Capa Protectora), *Madonna dei Raccomandati*, y también Virgen de la Merced.

¹⁸ En el diccionario de Nebrija, es posible ver que existen dos tipos de merced; la merced por misericordia, en latín *miser cordia*, que es el tipo que nos ocupa, y la merced por beneficio, en latín *beneficium*. Cfr. Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. También es la raíz de palabras como “mercancía”, “mérito” o “mercado”, y de la palabra francesa *merci*. Por otro lado es interesante notar como la palabra está relacionada con “estar a la merced de alguien” y también con “recompensa y posterior gracia, favor, misericordia”. Cfr. *Dizionario etimológico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani*, [en línea] <https://www.etimo.it/?pag=hom> (consultado el 20 de octubre de 2018)

¹⁹ Cfr. http://www.treccani.it/vocabolario/merce_res-2802e878-0026-11de-9d89-0016357eee51(consultado el 20 de octubre de 2018)

²⁰ La palabra “misericordia” deriva del latín *miserere*, que significa sentir piedad y *cors* que significa corazón.

Todas corresponden al esquema que en América recibiría preferentemente la denominación de “patrocinio”. Por esta razón se entiende que las representaciones de estas advocaciones hayan sido tan abundantes en el arte. En todos los casos, la Madre de Dios extiende las manos y abre su manto bajo el cual se amparan santos, prelados, religiosos, gobernantes y hombres comunes. Desde el punto de vista de la historia del arte en general y de este estudio de manera especial, lo importante es la forma de representación. Es decir que se refiere más bien a la manera en que cada uno de los grupos que adoptaron este esquema iconográfico le confirió una personalidad y características específicas para que fuera reconocible. Es fundamental responder a por qué se dieron tales transformaciones, qué función y qué significado tuvieron y cuál era el resultado esperado.

Por otro lado, la religión cristiana también promovió la misericordia entre los hombres. En el Evangelio de Marcos (12, 28-34) y en Mateo (22, 34-40) están contenidos los dos mandamientos más importantes de la fe cristiana. Estos preceptos, que consisten en amar a Dios sobre todas las cosas, y al prójimo como a nosotros mismos, deben ser los que mueven al perfecto cristiano. Cada una de las órdenes monásticas, además de seguir estos preceptos y de ejercer las siete obras de misericordia espirituales y siete corporales –una de las cuales es visitar a los cautivos– tiene sus propios principios fundacionales, es decir que fueron establecidas para satisfacer inspiraciones especiales. De hecho, además de los tres votos que son comunes a todo instituto religioso –pobreza, castidad y obediencia– los mercedarios siguen el voto de redención. La visita y la liberación de cautivos es el carisma de la orden mercedaria. Así narra el padre Remón que la Virgen le dijo a Raymundo de Peñafort –al igual que a san Pedro Nolasco y al rey Jaime I contemporáneamente–:

Duermes Raymundo? Despierta, que ay mucho para que despiertes. Compadecido mi Hijo de los afligidos captivos, que padecen en poder de infieles, es su voluntad que se funde una Religión, cuyo instituto u fin, sea redimir captivos, cuyo título será el mio mismo, con el de la Merced que se hace al que estando en esclavitud se le da libertad. Fundarla ha don Iayme, que siempre ha guiado sus pensamientos a mi y por esto he querido yo, que para esta, y otras obras semejantes, tenga tu compañía, que siempre fuiste y serás tan mio. Y en comprobación de que soy la que te habla, y que dispone esto para gloria tuya, aquel de quien soy Madre, quedando Virgen hallaras en la mañana que el Rey don Iayme, y Pedro Nolasco han visto lo mismo que tu a esta misma hora.²¹

²¹ Alonso Remón (OM), *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, 2 vols., Madrid, Emprenta del Reyno, 1618-1633, vol. I, Libro I, cap VI.

1.2 Fundación y expansión de la orden de la Merced

La orden de Nuestra Señora de la Merced nació dentro de un sistema de sociedades de caballeros cristianos que fungieron como brazo armado de la Iglesia en el contexto de las cruzadas, las cuales habían sido impulsadas por el papado para luchar contra los seguidores de Mahoma. Primero se formaron órdenes religiosas militares como la de los templarios, y en 113 San Juan del hospital, la de los caballeros de Alcántara en 1156; la de los calatravos en 1158 y la orden de Santiago en 1175.²² Cada una de ellas recibió inspiración y se puso bajo la protección de alguna advocación, y en todos los casos se hizo necesaria la creación de símbolos como formas de reconocimiento de la orden, así como de tipos iconográficos de sus figuras protectoras. La orden de la Merced surgió bajo la protección de la Virgen también llamada de la Merced, a quien los hermanos siempre consideraron como cofundadora.

La orden de la Merced nació en el siglo XIII por obra de Pedro Nolasco (1180-1256), un comerciante originario del Languedoc que se había trasladado a Barcelona, el cual, al ver que eran muchos los cristianos que caían en manos de los piratas musulmanes, decidió usar su patrimonio para rescatar a los comerciantes y marineros catalanes cautivos. Su intención no era sólo la liberación física, sino también evitar que abjuraran de la religión cristiana, pues los sarracenos les daban la alternativa de ser liberados en caso de que renunciaran a su propia fe y de no hacerlo serían vendidos como esclavos.²³ Esto último implicaba que terminarían sus vidas haciendo “trabajos forzados en la construcción y el campo” o sufriendo “el infernal suplicio del remo de las

²² A los miembros de las órdenes militares se les llamaba freires y podían ser freires caballeros o *sergents*, y originalmente no podían ser ni clérigos ni monjes, pues era impensable que éstos pudiesen tomar las armas. Cfr. Carlos de Ayala Martínez, “El universo de las órdenes militares en la Edad Media. Los freires y los confines de la cristiandad”, en Javier Alvarado Planas y Jaime de Salazar Acha (coords.), *La orden de Malta en España*. (113-2013), vol. 1, Madrid, UNED, 2015, p. 64.

²³ “La necesidad que tenían y padecían de rescate muchos Christianos de diversas partes que estaban captivos en tantas tierras y provincias de infieles tan oprimidas dellos y tan maltratados, que muchos bolvian las espaldas a la fé que professaron en el Baptismo”. Alonso Remón (OM), *op. cit.*, Libro I, cap 3. Cfr. también Guillermo Vázquez Núñez, *Manual de historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, tomo 1 (1218-1574), Toledo, Editorial católica toledana, 1931, p. 114.



Figura 27. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), *Aparición de la Virgen de a Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 313x216.8 Coro de la Catedral de Puebla, Puebla.
Fotografía: María Isabel Fraile Martín



Figura 26. Alonso del Arco (1635-1704), *Aparición de la Virgen de a Merced a san Pedro Nolasco*, 1682, óleo sobre lienzo, 244x187, Museo del Prado, Madrid.
Fotografía: Museo del Prado

galeras, la escasez de alimentos, las enfermedades, las mazmorras, el desprecio del vencedor y los malos tratos.”²⁴ Tal situación era ya grave entonces y lo siguió siendo durante mucho tiempo; así en 1311, de acuerdo con los datos que tenía Jaime II rey de Aragón (1267-1327), nieto de Jaime I, al menos medio millón de cautivos habían abrazado “locamente la secta de Mahoma”.²⁵

Durante unos años, al barcelonés se le fueron uniendo otros cristianos y juntos dedicaron todo su esfuerzo para conseguir limosnas para la liberación de los prisioneros, hasta que la noche

²⁴ Biblioteca mercedaria VI, *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992) síntesis histórica*, Roma, Instituto histórico de la orden de la Merced, 1997, p. 17.

²⁵ Cfr. Guillermo Vázquez Núñez, *op. cit.*, p. 15. El padre Vázquez se refiere a una carta que Jaime II envió a Clemente V el 1 de diciembre de 1311.

del primer día de agosto de 1218, cuenta la tradición, que la Virgen se le apareció a Nolasco inspirándolo para que fundara una congregación dedicada a la liberación de los cristianos (fig. 26).²⁶ Al día siguiente, el mercader se reunió con Jaime I el Conquistador y con su confesor el dominico Raymundo de Peñafort (1175/1180 – 1275) –a quienes, estando a lo que refiere fray Nicolás Aymerich (ca. 1320 - 1399), también se les había aparecido la Virgen– para que le ayudaran a poner en acto tal obra (fig. 26).²⁷ El 10 de agosto de ese año, el día de san Lorenzo, fue fundada como orden similar a las órdenes religiosas militares, cuyos miembros debían estar dispuestos a perder la vida y la propia libertad si fuera necesario para defender la fe. El obispo Berenguer de Palou, uno de los consejeros del rey, le dio a Nolasco la vestidura blanca como hábito de la orden –igual que el resto de las órdenes militares del tiempo–, así como el escudo formado por las armas reales del rey Jaime, cuatro barras rojas en campo de oro, y encima de éstas una cruz blanca que representa la catedral de Barcelona.²⁸

...el obispo le dio el habito, que es saya, escapulario, capa, y capilla, todo blanco, a imitación de la vision y limpeza de nuestra Patrona, y Reyna de los Angeles. Luego el Rey puso en los pechos por insignia sus armas Reales como fundador y patrón de la Orden y encima de las quatro barras se puso una cruz blanca, que es la insignia de la Yglesia Mayor, que se dezia Santa Cruz.²⁹

El Papa Gregorio IX (ca. 1145 – 1241) confirmó la orden en 1235. Remón señala –y posteriormente lo confirmará fray Gabriel Téllez (fig. 27)– que en la misma bula había también

²⁶ Alonso Remón (OM), *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap II, pp. 40-41.

²⁷ Cfr. Ramón Serratos, (OM), “La orden de la Merced, con su voto de sangre, no podía ser fundada sin divina revelación”, en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, mayo-agosto de 1951, año VII, n. 20, pp. 319-326; “Orígenes mercedarios” en *Estudios*, año VII, 1951, n. 21. pp. 515-521 y en otro artículo que lleva el mismo título en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, septiembre-diciembre, año VIII, n. 23. pp. 377-383. En estos artículos el padre Serratos explica que fray Raymundo de Peñafort no participó en la fundación y que se trata de una falsa atribución de Aymerich que fue retomada posteriormente también por Nadal Gàver. Por su parte, el padre Oviedo Cavada, explica que de las Constituciones se desprende que el voto de redención comprende tres partes: la redención de cautivos cristianos; la redención hecha personalmente y el entregarse a cambio de cautivos, si fuere necesario. Carlos Oviedo Cavada (O.M.), “Materia del voto de redención”, *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, Mayo-agosto de 11955, año XI, n. 32, pp. 157-170.

²⁸ Remón, *op. cit.*, Libro IV, Cap. XII. Hay diversas teorías respecto de si se trató o no en realidad de una orden militar: la del padre Gazulla quien defiende que se trataba de una orden militar y las de historiadores anglosajones como Derek W. Lomax y James W. Brodman que piensan que de hecho no lo era, porque sus miembros nunca actuaron como militares. Carlos de Ayala Martínez, *op.cit.*, p. 141.

²⁹ Alonso Remón (OM), *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. IX.

concedido la regla de san Agustín.³⁰ Como se ha apuntado anteriormente, los mercedarios se comprometen a cumplir, además de los votos de pobreza, obediencia y castidad, uno más que es el de liberar a los cautivos, aunque para ello tengan que pagar con la propia vida o la propia libertad.³¹ Este es el cuarto voto –llamado voto de sangre– de los religiosos mercedarios. Es decir que en los casos en que encontraran cautivos en peligro –¡cuya fe tal vez estuviese tambaleante!– y no bastara el dinero que tenían para su redención, los frailes cambiarían su propia libertad por la de los cautivos.³²



Figura 27. Anónimo, *fray Gabriel Téllez*, óleo sobre tela, Biblioteca Nacional de España. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

³⁰ León Cázares señala que estudios contemporáneos afirman que se organizó bajo la dirección de abades cistercienses. Carmen León Cázares, *Reforma o extinción. Un siglo de adaptaciones de la orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*, México, UNAM, 2004, nota p. 18.

³¹ “...y que si Christo auia sido autor e inuentor de la obra de redimir, el santo fray Pedro Nolasco auia sido primer inventor del modo de la imitación de Christo Redentor: y que para esso le auia Dios llamado a aquella vocación, *Vt impleret*, para que lenasse en la imitación de Christo nuestra Religion, lo que no hazian ni votauã las otras Religiones” Alonso Remón (OM), *op. cit.*, vol. 1, lib. II, Cap VII.

³² Un ejemplo famoso es el de fray Jorge de Olivar quien quedó cautivo para poder liberar a Rodrigo, el hermano de Miguel de Cervantes y Saavedra quien a la sazón también estaba en la misma prisión. Cervantes no fue redimido por los mercedarios, sino por los trinitarios. Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, Madrid, Reus, 1949, p. 538.

1.3 La orden de la Merced en América

Mes abans que mes mon hia

Casi desde sus inicios, la orden tuvo una fuerte expansión, primero en los reinos de Jaime I, y poco a poco en el resto de la Península, así como en Italia y *Mes abans que mes mon hia* *Mes abans que mes mon hia*

en Francia. Hay quien se pregunta la razón de la presencia de los mercedarios en las colonias americanas, si en realidad lo que se necesitaba eran evangelizadores. Al respecto es importante notar que a partir de 1218, la orden de la Merced practicó, además de su objetivo más importante que era, como se ha dicho, el rescate de cautivos, otras obras de misericordia, como atender en sus propias casas a enfermos y pobres.³³ A esto se le puede agregar que entre todas las órdenes, los mercedarios eran casi los únicos que sabían cómo tratar con los infieles. Si se considera el hecho de que el rescate de cautivos no tenía como objetivo primario rescatar la vida física de los prisioneros, sino rescatar su vida espiritual, es decir que no abjuraran de la religión cristiana, se entiende por qué, a partir del siglo XV, los mercedarios también se dedicaron a rescatar a los hombres de la herejía del protestantismo y, en el caso de América, de la “ignorancia” de la religión. De cualquier manera, los mercedarios en América se dedicaron sobre todo a recaudar fondos que enviaban a España para la liberación de cautivos.

Algunas fuentes afirman que los primeros mercedarios llegaron con Colón en su segundo viaje (1493-1496). Pedro Mártir de Angleria (1457-1526), por ejemplo, relató una anécdota supuestamente sucedida durante la exploración de las costas de Cuba.³⁴ Sin embargo sí hubo

³³ Cfr. Guillermo Vázquez Núñez, *op. cit.*, p. 30.

³⁴ “Mientras llenan los toneles y cortan madera uno de nuestros ballesteros entra en el bosque para cazar. Aquí aparece un hombre con una túnica blanca, tan de improviso, que él creyó que era uno de los frailes de la Orden de la Merced que el Almirante había traído consigo como sacerdotes.” Pedro Mártir de Angleria, *De Orbe Novo*, Córdoba, Argentina, Alción, 2004, p. 150. Andrés Bernáldez, en la *Historia de los Reyes Católicos*, refiriéndose al episodio, menciona que se trataba de un religioso de la Trinidad; en el *Manuscrito del Libro Copiador de Cristóbal Colón*, éste comenta que en efecto se trataba del religioso de la Trinidad Jerónimo López. Cfr. León Cázares, *op. cit.*, p. 23.

mercedarios que fungieron como capellanes de las huestes conquistadoras, como fray Bartolomé de Olmedo (1485- 1524) quien se embarcó el 26 de mayo de 1516 en Sanlúcar de Barrameda hacia Santo Domingo,³⁵ desde donde en 1519 viajó con Cortés hacia lo que sería la Nueva España, y estuvo con él en la toma de Tenochtitlan en 1521. Como comenté en la introducción, la figura de Olmedo fue utilizada por las crónicas mercedarias, en las que se le presentó con muchas y diversas características, pero sobre todo como el primero que se ocupó en el Nuevo Mundo de la conversión de paganos. El papel que desempeñó el padre Olmedo ha sido muy discutido, sin embargo es interesante lo que Ricard ha puesto en evidencia acerca de algunas ocasiones en las que el fraile actuó como conciliador de la urgencia que tenía Cortés por sustituir a los dioses paganos con las imágenes de la religión cristiana, pues no consideraba pertinente dejar en manos de los indios representaciones sagradas que pudieran ultrajar.³⁶ Me parece importante pues esta podría ser la razón por la que en estas crónicas se habla de imágenes marianas, pero en ningún caso se hace alusión a una imagen de la advocación de la Merced, a pesar de que los religiosos mercedarios estaban orgullosos por su participación en la fundación de la orden.

El primer convento mercedario de América fue fundado en Santo Domingo el 15 de julio de 1514,³⁷ y el primero de tierra firme –segundo en América– fue el de Panamá mismo que fue fundado en 1525 por fray Francisco de Bobadilla (1448 - 1502) y el gobernador Pedrarías Dávila (1440 - 1531). La elección del lugar se debió a que era el paso obligado hacia Sudamérica.³⁸ Desde Panamá, los conquistadores viajaron a Nicaragua donde el padre Bobadilla fundó el segundo convento de la Tierra Firme en 1528. Poco después, en 1538, fue erigido en Guatemala el tercero, que no tuvo larga vida pues se derrumbó en 1541 a causa del deslave del Volcán de Agua. Cuando en 1616 la Provincia de México se separó de la de Guatemala, el convento de Guatemala pasó a formar parte de la Provincia de la Visitación, que fue el nombre que tomó la

³⁵ Archivo General de Indias, Cfr. Gumersindo Placer López (OM), *Fray Bartolomé de Olmedo. Capellán de los conquistadores de Méjico*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1961, p. 19.

³⁶ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 2015, p. 62.

³⁷ Archivo General de Indias, 2-1-1/20. Citado por Pedro Nolasco Pérez (OM), *Religiosos de la Merced que pasaron a la América española*, Sevilla, Zarzuela, 1923, p. 20.

³⁸ Este primer convento –y toda la ciudad que fue puesta a fuego– fue destruido por el saqueo a cargo del pirata inglés Henry Morgan. Fue vuelto a edificar en la nueva posición asignada a la ciudad en el Ancón en 1672.

provincia novohispana. En Honduras fueron fundados varios conventos:

Hay dos monasterios de Ntra. Sra. de las Mercedes, uno en la ciudad de Comayagua que tiene de ordinario, 5 y 6 religiosos, con lo que tienen dos partidos (o doctrinas), y así, otro monasterio de s. Francisco en la dicha ciudad, que tiene hasta 2 religiosos y algunas veces 3; la provincia es tan pobre que no puede sustentar más eclesiásticos. En la ciudad de Gracias a Dios hay otro monasterio de Ntra. Sra. de las Mercedes que tiene 3 religiosos, y otros dos en el partido de Tencoa que está en el distrito de esta ciudad.³⁹

Si bien Pizarro se hizo acompañar en su expedición hacia el sur por un dominico, otros conquistadores llevaron consigo a mercedarios. Fray Hernando de Granada (1428 - 1507) acompañó como capellán de su ejército a Sebastián de Benalcázar (1480 - 1551) en 1533 cuando éste último partió para conquistar Quito y las tierras del cacique Popayán. Fray Hernando inició la construcción del convento en Quito. Benalcázar fundó la ciudad de Santiago de Cali en 1536 y dos años después, por orden de fray Hernando fue erigido el convento mercedario en esa ciudad. En 1535 Diego de Almagro (1475 - 1538) llevaba entre sus gentes a tres mercedarios, incluido fray Francisco Bobadilla quien en 1537 fungió como juez árbitro en el pleito entre Pizarro y Almagro por la gobernación de Cusco. Así lo describe Tirso de Molina:

Tocaban a acometerse,
pero un fraile, que al candor
de la nieve hurtó ropajes
y al cielo veneración,
su apellido Bobadilla,
su ejército redentor,
la Madre Mejor, su madre
La Merced su religión,
entrándose de por medio
treguas puso entre los dos.⁴⁰

Fray Francisco de Bobadilla fue precursor de la evangelización en América del Sur, donde los mercedarios no sólo fundaron conventos, sino que tuvieron a cargo también la evangelización. En 1525 Pedrarias Dávila,⁴¹ quien fuera gobernador de la provincia de Nicaragua, escribió a Carlos V pidiendo que diera audiencia a fray Francisco de Bobadilla quien “es persona que su ejemplo y doctrina ha fructificado mucho en la conversión de los indios [...] el cual tiene fundadas ciertas

³⁹ Pedro Nolasco Pérez, “Historia de las misiones mercedarias en América”, en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, julio-diciembre de 1966, año XXII, núms. 74-75, p. 477.

⁴⁰ Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*, Instituto de Estudios Tirsonianos, Universidad de Granada, s/f, [en línea] consultado el 10 de febrero de 2019, 2558-2565.

⁴¹ Pedro Arias de Ávila o Pedrarías Dávila (1440-1531).

casas de religión; y le mande volver luego, porque de su doctrina, así para los indios como para los cristianos, hay mucha necesidad y le mande dar favor para que traiga religiosos con que se aumente la santa fe de Jesucristo.”⁴²

La orden mercedaria tuvo mucha presencia y fuerza en el Cono Sur. No es el propósito de este ensayo hacer un recuento de todas las fundaciones mercedarias en América. Según Vázquez Núñez, para 1619 “ya había un total de ochenta casas y alrededor de 800 religiosos en toda América.”⁴³

Son muchas y complejas las razones por las que pasó tanto tiempo antes de que la orden de la Merced se estableciera en Nueva España. Para el padre Pareja, la orden había sufrido la misma suerte que Cortés –con quien siempre había sido solidario– y había ido perdiendo poder a la par del extremeño. También pensaba que otra causa de que no se hubieran hecho fundaciones en Nueva España, fue que la función de los mercedarios era recoger limosna para la redención de cautivos y que cuando se tuvo noticia del descubrimiento de Perú, los mercedarios consideraron pertinente ir ahí, porque suponían que había abundancia de oro y plata.⁴⁴

Era natural que los mercedarios quisieran establecerse en el Reino de México, y a lo largo del siglo XVI hicieron varios intentos para lograrlo. Hubo, en la década de los 30 una tentativa de fundación por parte de algunos religiosos mercedarios, quienes hicieron una petición ante el cabildo en 1533, pero no se les concedió el permiso. Posteriormente, una vez que fue fundada la Provincia de la Presentación en Guatemala,⁴⁵ fueron aceptados muchos criollos como aspirantes al sacerdocio y, para satisfacer la necesidad de estudio, el provincial fray Alonso de Zorita hizo una solicitud al rey para establecer un colegio en la capital de la Nueva España, donde ya había sido fundada una universidad. Con una cédula de 1565 el rey accedió para que se estableciera una casa para no más de 8 aspirantes que sólo se dedicaran a estudiar, aunque, extrañamente, la licencia no fue aprovechada entonces. Para 1580 fray Mateo García, quien había sido

⁴² Archivo General de Indias, leg. 28, núm. 38. Citado en Víctor M. Barriga (OM), “La Inmaculada y la Merced en Perú”, *Estudios*, año X, 1954, núm. 29, p. 282.

⁴³ Guillermo Vázquez Núñez (OM), *op. cit.*, p. 80 y p. 250.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 158

⁴⁵ Que comprendía las fundaciones de Guatemala, Honduras, Chiapa y Nicaragua.

nombrado vicario provincial de la orden en Nueva España, se amparó en aquellas cédulas del 1565 para iniciar la gestión de la fundación ya no sólo de un colegio, sino también de un convento, y en 1589 le escribió al rey una carta en la que varios testigos elegidos por el vicario opinaban positivamente a la necesidad de la fundación de tal convento.⁴⁶ Fray Marcos escribió y se dirigió a todo tipo de autoridades y su esfuerzo se vio premiado cuando la Corona, con cédula fechada el 11 de enero de 1592, ordenó que se favoreciera el establecimiento de la casa. El día 31 del mismo mes, el Consejo de Indias emitió decreto de la cédula real para que se fundara el convento. En 1594, con licencia y financiamiento de la Corona, fue enviada a Nueva España una misión de ocho religiosos con fray Francisco de Vera y Villavicencio a la cabeza quien fue nombrado vicario general de la Provincia de Guatemala. A pesar de la resistencia del Arzobispado finalmente les fue concedido el permiso para establecerse en la capital novohispana en diciembre de ese mismo año. Pronto el número de religiosos comenzó a crecer, pues se aceptaron para tomar el hábito jóvenes criollos como Luis de Cisneros y Pedro de Burgos que, como recuerda Pareja, “ilustraron con su virtud, letras, predicación y vida ejemplar” a la religión.⁴⁷

A partir de ese momento se inició el establecimiento de varias casas: en Puebla en 1598⁴⁸ y en Oaxaca en 1602, en el lugar llamado la ermita de san Marcial.⁴⁹ Entre una fundación y otra, los frailes de la ciudad de México cambiaron de sitio su convento pues el original estaba un poco fuera de mano, por lo que no había muchos fieles que la

⁴⁶ “se me reciba información de lo susodicho y de la mucha utilidad y conveniencia que de fundar casa y colegio en esta ciudad de nuestra orden”. Archivo General de Indias, Cartas y expedientes, Audiencia de México, cartas y expedientes de personas eclesiásticas, México, 289, 1589/Septiembre/9, México, fs. 1r, citado en Yolanda Guzmán Guzmán, “La orden de Nuestra Señora de la Merced entre reformas, 1574-1692. El convento de Valladolid y los obispos mercedarios de Michoacán”, tesis de doctorado en Historia, México, El Colegio de Michoacán, 2016, p. 178

⁴⁷ Pareja, *op. cit.*, pp. 190-191.

⁴⁸ Construido en el lugar de una ermita, llamada de san Cosme y san Damián. Aprovechando la importancia de la ciudad, también se hizo un noviciado “en que se criasen los novicios que tomasen el hábito en dicho convento, que desde entonces comenzó a ser casa de comunidad, porque como la ciudad es tan grande y de tantos vecinos, había muchos de sus hijos que se inclinaron a la religión y pedían el santo hábito.” Pareja, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁹ Ambos con la idea de que fuera un descanso en el camino entre Guatemala, de cuya Provincia dependieron hasta 1616, y la Ciudad de México.

visitaran y también porque la universidad les quedaba muy lejos a los estudiantes. En 1601 decidieron comprar algunos terrenos dentro de la ciudad para construir un nuevo convento.

Hubo más fundaciones. En Valladolid, Provincia de Michoacán, se fundó el cuarto convento novohispano en enero de 1608. Posteriormente se construyó una nueva casa en la ciudad de México –llamada Merced de las Huertas– en Tacuba.⁵⁰ A éstos siguió la fundación, en la Villa de Colima y gracias a la donación de Álvaro de Grijalva.⁵¹ Veracruz y Atlixco también fueron sede de sendos conventos. De manera que en la primera década del siglo XVII tenían casas en siete ciudades de Nueva España, y si bien el deseo de fundar casa en Guanajuato había fracasado, se comenzó a pensar en la creación de una provincia autónoma.

Cabe destacar que los mercedarios no tuvieron actividad de doctrineros en el Reino de México; su labor fue sobre todo educativa. Ya Felipe II, desde la citada cédula de 1565, había ordenado que “no vayan a pueblos de indios a predicar ni confesar, ni administren los Santos Sacramentos de la Iglesia a españoles ni a indios, ni hagan otra cosa sino estudiar y oír sus lecciones en las escuelas y en su casa con todo recogimiento y honestidad,”⁵² y así fue no sólo para los estudiantes, sino también durante todo el periodo colonial. En efecto cuando, estando en la Ciudad de México se dedicaron a oír confesiones, a predicar y a visitar enfermos, el Virrey Villamanrique inició un pleito contra ellos.⁵³ Por lo tanto en Nueva España la orden se concentró en

...fundaciones de conventos en lugares grandes, sin administración de indios, procurando sólo el sustento necesario para los religiosos bastantes que tiene cada convento, adquirido de capellanías que se sirven, y de algunas rentas que nos han dejado los bienhechores, y herencia que ha habido de los patrimonios de algunos religiosos.⁵⁴

⁵⁰ Originalmente era una pequeña casa con huerta en el pueblo de Popotla, que los frailes compraron para que funcionara como casa de descanso. El número de religiosos creció tanto que en 1620 decidieron construir un convento en ese lugar. Actualmente existe sólo la capilla.

⁵¹ “Se fue poniendo la dicha casa en forma de convento, haciendo ante todas cosas una capilla en que los religiosos conventuales dirijiesen misa y se juntasen á rezar el oficio divino.” Pareja, *op. cit.*, p. 134.

⁵² Citado en María del Carmen León Cázares, *op. cit.*, p. 95.

⁵³ Jessica Ramírez, “Fundar para debilitar. El obispo de Puebla y las órdenes regulares, 1586-1606”, *Estudios de historia novohispana*, julio-diciembre de 2013, n. 49, p. 59.

⁵⁴ Pareja, *op. cit.*, p. 163.

Resulta natural pensar que durante el periodo colonial se hicieron muchas obras artísticas para representar a la Madre Mercedaria para adornar las iglesias y los conventos de la orden. Vázquez Núñez, por ejemplo, explica que “a mediados del siglo XV la mayor parte de nuestras casas tenían por titular a Santa María de la Merced con su imagen en el altar mayor.⁵⁵ En varias ocasiones los cronistas y estudiosos de la orden se refieren a la presencia de imágenes de la Virgen mercedaria, sin embargo no se habla de algún tipo iconográfico específico. Algunos cronistas, como Pareja, hacen referencia a que fray Bartolomé de Olmedo fue el primero en enarbolar “el sagrado estandarte de la Cruz, y la primera imagen de Cristo y de su Madre.”⁵⁶ El padre Olmedo también está relacionado con la imagen de la Virgen de los Remedios que habría presidido la primera misa oficiada por el mercedario en la Villa Rica de la Vera Cruz y que posteriormente había sido llevada a Tenochtitlan.⁵⁷ Uno de los pocos casos en que se hace referencia a la milagrosa imagen de la Virgen de la Merced lo relata el padre Pareja cuando narra la visita del Vicario general fray Francisco de Vera a Guatemala quien, habiendo visto que en el convento de Guatemala había dos esculturas de la Virgen “con la insignia y ropaje de nuestra religión”, si bien en el convento de México tenía un lienzo de esta advocación, se empeñó en que una de esas esculturas debía adornar su convento en México. Sin embargo, como no se la querían dar, el vicario decidió sacarla del convento escondida en una maleta. No sólo fue un milagro que la imagen llegara intacta a México, sino que posteriormente, según la tradición hizo muchos milagros entre los devotos.⁵⁸ También hay una curiosa historia acerca de fray Andrés Nazario, un hermano lego, probablemente originario de Placencia en España, que vino a Nueva España y vivió en el convento de México a principios del siglo XVII. Fray Andrés era viudo y trabajaba como ensamblador y bordador. Cuando se sintió ya viejo, pidió y obtuvo el permiso para vestir el hábito mercedario. Se distinguió, cuenta el padre Pareja, por su gran humildad y los actos de caridad con los pobres. Hacía trueque con los religiosos a los que tocaba velar, a cambio de la mitad de su ración de pan y carne que el fraile recogía en el refectorio para luego darlo a los pobres. Cuenta

⁵⁵ Guillermo Vázquez Núñez (OM), *op. cit.*, p. 250 y p. 394.

⁵⁶ Pareja, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 63-75.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 192-203.

que en 1604 fue llamado por el padre comendador quien le prohibió que recogiera los restos de comida, pero fray Andrés, desobediente, siguió haciéndolo, así que un día que salía del refectorio con mendrugos y restos de comida envueltos en su escapulario, el padre comendador, pensando que le había desobedecido, le preguntó:

-¿Qué lleva en el escapulario? “Aquel siervo de Dios le respondió con gran humildad y respeto; “Padre mío llevo unas flores que repartir à mis pobres nuestros hermanos,” y diciéndole el Prelado; “Abra el escapulario hermano y veamos esas flores;” descubrió el escapulario y se halló lleno de flores sin que pareciese pedazo alguno de pan, de tal suerte que el mismo siervo de Dios hizo demostración de admiración, y mucho más el dicho prelado y los religiosos que acababan de darle los mendrugos de pan y los veían transformados en flores, viendo el caso tan prodigioso le mandó el Prelado que fuese à repartir las flores à sus pobres, y yendo para la portería, le siguieron algunos religiosos, y vieron que repartió pan a los pobres, quedando ellos asombrados del suceso, y el siervo de Dios confuso por su humildad, de que Dios fuese servido obrar por su mano semejante maravilla, de que dio infinitas gracias à su divina Majestad.”⁵⁹

⁵⁹ Pareja, *op. cit.*, pp. 283-284.

2. Iconografía de la Virgen del manto protector

2.1 La Virgen de la Misericordia y la Virgen del Manto

A lo largo de la historia del cristianismo, las representaciones de la Virgen fueron variando de acuerdo con la manera en que la Iglesia iba reconociendo o aceptando el papel de la Madre de Dios dentro de la religión. Hacia el siglo IV se le empezó a dar a la Virgen el cometido de intercesora entre Dios y los hombres, que fue de ahí en adelante una de sus características principales.⁶⁰ Pero no todos los estudiosos opinan lo mismo; por ejemplo, Perdrizet sostiene que “Durante los primeros siglos del cristianismo, la idea de misericordia fue expresada por el tipo iconográfico del Buen Pastor”, y no fue hasta el Medievo, con el *De gloria martyrum* de Gregorio de Tours, que la Virgen comenzó a convertirse en protectora.⁶¹

A partir del siglo XIII, sobre todo en el contexto de las órdenes predicadoras, los artistas representaron frecuentemente las historias marianas inspirándose en las Sagradas Escrituras, los Evangelios apócrifos y la *Leyenda Áurea* del dominico Santiago de la Vorágine. Una de las escenas basadas en este texto, y que fue representada a menudo a partir de entonces, es la de las Bodas de Caná. Este pasaje representa el primero –o al menos uno de los primeros– actos de intercesión de la Virgen.⁶² A partir de este momento se hizo una costumbre que sobre todo la Virgen –de la que posteriormente se hicieron infinidad de advocaciones– pero también los santos, fueran designados para protección de cada situación específica. La fe en la Virgen se vio magnificada en la obra de

⁶⁰ Como bien nota Maria Giovanna Muzi, el hecho de que la mayor parte de las representaciones marianas estén en Roma, no significa que sólo ahí se hayan hecho, sino que es el lugar donde se han estudiado mayormente. Cfr. Maria Giovanna Muzi, “La prima iconografía mariana. (III-IV secolo)”, en Ermanno Maria Toniolo (OSM) (ed.), *La Vergine Madre nella Chiesa delle Origini*, Roma, Centro di Cultura Mariana “Madre della Chiesa”, 1996, pp. 209-243.

⁶¹ “Dans les premiers siècles du christianisme, l’idée de miséricorde est exprimée par le type iconographique du Bon Pasteur.” Paul Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde. Étude d’un Thème iconographique*, Paris, Albert Fontemoing, 1908, p. 9.

⁶² Así lo interpretó Conrado de Sajonia, muerto en 1279. Cfr. Enrico dal Covolo y Aristide Serra (eds.), *Storia della mariología*. volume 1. Del modelo bíblico al modelo literario, Roma, Città Nuova, 2009, p. 798.

Alfonso X, quien dedicó buena parte de su poesía trovadoresca a ensalzar las dotes de la madre de Dios y a declararla la más perfecta *domna*,⁶³ y en la del monje cisterciense san Bernardo de Claraval, que vivió entre 1090 y 1153, quien inspiró todo un modo de vivir, de hacer arte y de ser religioso. Se considera que el *De laudibus Virginis Matris*, integrado por cuatro homilías dedicadas a la alabanza de María fue el instrumento a través del cual logró magnificar a la Virgen María.

Paul Perdrizet, uno de los mayores estudiosos de la Virgen de la Misericordia, fue el primero en sostener que la iconografía de la Virgen del manto y su función de protección e intermediación se desarrolló en el ámbito cisterciense. Se refiere, este arqueólogo francés, a la conocida historia relatada por el monje alemán de la orden del Císter, Césaire d'Heisterbach, quien vivió ente 1180 y 1240, acerca de un monje que, durante una revelación, se encontró en el cielo. A su alrededor vio ángeles, patriarcas, apóstoles, mártires, y cuanto personaje digno del cielo pudiese haber, pero mirando hacia todos lados en busca de alguno de sus hermanos no pudo ver ni siquiera a uno, de manera que se atrevió a preguntarle a la Virgen cómo era posible que ninguno de ellos estuviese ahí, si los frailes cistercienses eran los más devotos de sus servidores. A tal pregunta, la Virgen le respondió que precisamente porque le eran queridos, los tenía bajo sus brazos y, abriendo su manto, que era muy ancho, dejó a la vista una gran cantidad de monjes y monjas, lo que le causó gran felicidad.⁶⁴

Sin embargo la tradición de la protección del manto parece ser todavía más antigua: un estudio de Sylvie Barnay cita un hecho relatado por Gregorio de Tours en el que un niño judío fue mandado a la hoguera por haber comulgado, mismo que, habiéndose salvado de la muerte, contó que estando en medio de las llamas vio a una mujer que lo cubrió con su manto protector.⁶⁵

⁶³ “Tant’ é Santa María de ben mui cunprida,/que pera a loar tempo nos fal e vida”. Horacio Chiong Rivero, “La *domna* celestial: las imágenes *sacroprofanas* en las *cantigas de loor de Alfonso X*”, en Pedro M. Piñero Ramírez, *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 72.

⁶⁴ *Cesarii Heisterbachensis monachi Ordinis Cisterciensis dialogus miraculorum*, VII, 59, Colonia, ed. Strange, 1851, t. II, p. 79, citado en Paul Perdrizet, op. cit., p. 22. Perdrizet asegura que la capa se había usado desde la antigüedad como símbolo en el matrimonio y la adopción. Refiere que, a decir de Jacob Grimm entre los antiguos germanos la capa de los reyes era un símbolo de protección, por lo que, concluye, tal vez la simbología de la capa era de origen celta o alemán, y que tal vez por esa razón se había usado por primera vez en el área alemana. Perdrizet, *Ibid.*, pp. 22-25.

⁶⁵ Sylvie Barnay, “Une apparition pour proteger. Le manteau de la Vierge au XIIIe siècle”, *Cahier de Recherches Medievales et Humanistes*, 8/2001, pp. 13-22.

Otro hecho recogido por la misma autora figura en la *Vida* de san Andrés el Loco, escrita por Nicéforo:

André vit nettement de ses yeux une Dame, de stature très élevée, s'avancer dans sa parure féminine, hors des portes royales, environnée d'un cortège harmonieux [...]. La prière terminée, elle s'approcha du sanctuaire, recommença à prier pour le peuple qui l'entourait. Alors, le voile étincelant, elle l'écarta, et, le déployant avec une majesté imposante, elle le maintint étendu de ses mains sans tache, elle en couvrit tout le peuple qui se tenait au-dessous. Et durant un temps assez considérable, ces hommes admirables, Épiphane et André, le contemplèrent, déroulé au-dessus de la foule et laissant rayonner tout autour une gloire divine, à la manière de l'électrum.⁶⁶

Perdrizet refiere también que a partir del relato de Heisterbach, hubo muchos “intentos” por parte de otras órdenes para crear narraciones que las convirtieran en las primeras en haber sido protegidas bajo el manto de la Virgen. Es natural que esto haya sucedido, pues, después de las *laudās* de san Bernardo, se desarrolló en toda Europa una forma de lírica religiosa llamada precisamente con ese nombre. Se trata de himnos dedicados a Cristo, la Virgen y los santos. En el caso de las *laudās marianas*, se destacaba siempre que a través de la Virgen la humanidad podía ser redimida. En el arte, las órdenes mendicantes representaron a la Virgen en posición protectora como lo refirió Heisterbach. La primera orden que utilizó este esquema fue la de los dominicos, pero este tipo de representación se generalizó en toda Europa hacia finales del siglo XIII, no sólo con referencia a advocaciones marianas distintas, sino que también se representaron así santos y santas.⁶⁷ Además de haber sido adoptada por cistercienses, dominicos y franciscanos, lo fue por los servitas (fig. 29), los carmelitas y los mercedarios, por nombrar algunos, y por confraternidades laicas como la de los hospitalarios (fig. 30), y los flagelantes (fig. 31), quienes también se pusieron bajo el cobijo del manto de otros santos como es el caso de la Confraternidad de santa Lucia dei Ricucchi (fig. 32).

⁶⁶ “Andrés vio claramente con sus ojos a una Dama de muy alta estatura, que avanzaba con sus hábitos femeninos, fuera de las puertas reales, rodeada por una procesión armoniosa [...]. Una vez terminados los rezos, se acercó al santuario, y de nuevo oró por el pueblo que lo rodeaba. Entonces, ella se quitó el velo reluciente y, desplegándolo con una majestad imponente, lo mantuvo extendido con sus manos sin mancha, cubrió con él a todo el pueblo que estaba debajo. Y durante un tiempo considerable, estos hombres admirables, Epifanio y Andrés, lo contemplaron, extendido sobre la multitud y permitiendo que resplandeciera a su alrededor una gloria divina similar a la del electro.” *Vita S. Andreae Sali, P.G.*, vol. 111, col. 848-849 en Sylvie Barnay, “Une apparition pour protéger”, *Cahiers de recherches médiévales*, 8 / 2001, 13-22. En este interesante artículo se citan otras historias, como la referida por Bernardino di Besse a propósito de la introducción del manto protector de la Virgen en la narrativa de la orden.

⁶⁷ A propósito de lo anterior, Dominique Donadieu-Rigaut comenta que esta distancia implicaría que tal vez no hay relación causal directa entre el texto y la imagen. Dominique Donadieu-Rigaut, “Les ordres religieux et le manteau de Marie”, *Cahiers de recherches médiévales*, año 2001, n. 8, pp. 107-134.



Figura 29. Escuela florentina, *Virgen de la Misericordia con frailes servitas*, ca. 1450, iglesia de la Santísima Annunziata, Florencia, Italia.
Fotografía: Wikipedia



Figura 30. Pietro Salvestrini (1574-1631), *Virgen de la Misericordia*, óleo sobre tela, Palacio de los Hospitalarios, Prato, Italia.
Fotografía: Cuadrería del Hospital.



Figura 31. Antonio Formaiaroli (ca. 1679-1731), *Virgen de la Misericordia*, fresco, iglesia de la Santísima Annunziata, Fidenza, Italia.
Fotografía: Lucecolore.blogspot

Las imágenes de la Virgen que abre su manto para ofrecer amparo pueden ser de varios tipos: en unas cobija a órdenes religiosas,⁶⁸ esto es, a santos, monjes o frailes de una orden –que a su vez son patronos y protectores de una iglesia, una familia o una persona–; en otras ofrece protección a agrupaciones civiles como las cofradías,⁶⁹ y en otras más brinda su amparo directo a los civiles contra situaciones particularmente difíciles como podría ser la peste que, como las demás enfermedades, era considerada un castigo divino. Esta variante nació al parecer en Italia, pero se representó en toda Europa y se denominó *Madonna delle Frece* (fig. 33 y fig. 34).⁷⁰

Louis Réau asegura que el tipo de representaciones hieráticas de la Virgen de la Misericordia propias de la

⁶⁸ Si se considera que la iconografía de la Virgen que abre su manto para proteger a sus hijos nació en el ámbito de la orden del Císter, es probable que las primeras representaciones hayan sido de la Virgen; sin embargo se ha propuesto que en el área germánica que la primera imagen existente de este tema fue una representación de santa Úrsula que protege a sus hermanas monjas y cuya historia fue narrada en *La Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine.

⁶⁹ La representación de la Virgen de la Misericordia en Italia estaba restringida casi sólo a la región de la Toscana, en particular en el ámbito de cofradías y organizaciones laicas a partir de la primera mitad del siglo XIV, pero también las hubo en otras regiones. Cfr. Tommaso Castaldi, “L’iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell’arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento”, *Eikón Imago* 7(2015/1). En este artículo, Castaldi explica que el prototipo de las Madonnas de la Misericordia italianas tal vez tienen un arquetipo común de origen transalpino “alla luce dei numerosi sigilli cistercensi trecenteschi rinvenuti in Francia.” p. 36; también Sylvie Barnay, *op. cit.*

⁷⁰ Sobre esta iconología es también esclarecedor el artículo de Tommaso Castaldi “L’iconografia” *op. cit.*

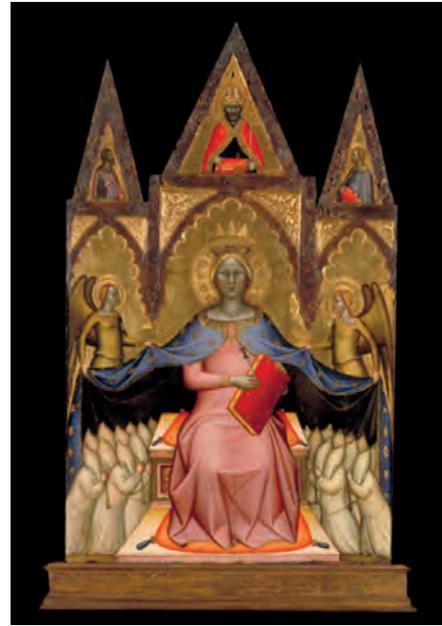


Figura 32. Francesco Neri da Volterra (activo entre 1338 y 1376), *Bandinella della confraternita di santa Lucia dei Ricucchi*. Santa Lucia protege la confraternita dei disciplinati, temple sobre madera, Cassa di Risparmio di Pisa, Italia. Fotografía: Cassa di Risparmio di Pisa



Figura 33. Marx Weiß (–1580), *Schutzmantelmadonna Überlingen*, 1563, portal sureste de la catedral de Überlingen, Fotografía: Wikicommons



Figura 34. Anónimo, *detalle del devocionario Waldburg*, Cod. brev. 12, fol. 105v, 1486, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Fotografía: nbn-resolving.de



Figura 35. Fra Bartolommeo (Baccio della Porta) (1472-1517), *Madonna della Misericordia*, 1515, óleo sobre lienzo, Museo Nazionale Villa Giunigi.
Fotografía: Wikicommons

Edad Media sufrió cambios durante el Renacimiento dado que a los artistas, movidos por las recientes investigaciones sobre la perspectiva y la nueva visión del hombre, no les agradaba esa composición en la que no sólo era obligatoria la desproporción entre la Virgen y las figuras bajo su manto, sino también la posición frontal que en ese momento era vista como arcaica.⁷¹ Si bien consideraba que el recurso de mayor movilidad utilizado por ejemplo por Fray Bartolommeo (1472-1517) en la *Virgen de la Misericordia*, –hoy en el Museo Nazionale di Villa Giunigi en Lucca (fig. 35)–, había sido sólo “una enmienda para salir del paso”.⁷² Aunque una gran cantidad de obras posteriores se siguieron haciendo con la típica posición jerárquica medieval en toda

⁷¹ Cfr. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, El Serbal, 2000, p. 127.

⁷² *Idem*.

Europa, sobre todo en el norte,⁷³ y de manera especial en Italia y España, muchos artistas lograron efectivamente resolver la cuestión en forma moderna, por medio de soluciones inteligentes y sin necesidad de mantener ni la posición estática frontal ni la desproporción de las figuras. Un ejemplo muy claro de cómo se podía resolver el problema es la *Madonna della Misericordia* de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) en la Capilla Vespucci de la Iglesia de Ognisanti en Florencia (fig. 36). En este lienzo, la Virgen está de pie sobre un pedestal que se levanta unos centímetros en el aire, mientras que los personajes a su alrededor están en la posición típica, de rodillas, pero se nota inmediatamente que no hay una desproporción entre ellos y la madre de Dios. Entre las soluciones especialmente interesantes se encuentra también la *Madonna della Misericordia* de Tiziano (1488-1576) de la Galería Palatina de Palacio Pitti de 1573 –una de sus últimas obras– (fig. 37). Hay obras incluso barrocas que repiten este esquema iconográfico como la de Luca Giordano (1634-1705) (fig. 38), o la *Madonna della Misericordia* de Giuseppe Andrea Manfredi (1659-1754) (fig. 39), y otras ya del periodo neoclásico como la *Virgen de la Merced* del español

Figura 36. Domenico di Tommaso Bigordi (Ghirlandaio) (1449-1494), *La Vergine della Misericordia*, 1472, ca., fresco, Iglesia de Todos los santos, Florencia, Italia. Fotografía: Wikicommons



⁷³ Es interesante el caso de la tipología de las esculturas denominadas “vírgenes abrideras trípico” o *Schreinmadonna* en el área germánica y la *Vierge Ouvrante* en Francia. No todas estas figuras representan un patrocinio; entre ellas destacan los tipos de abrideras con fieles orantes que se esculpieron durante la primera mitad del siglo XV en Alemania. Cfr. Irene González Hernando, “Las Vírgenes abrideras”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 2009, pp. 55-56.



Figura 37. Tiziano Vecellio (1489-1490/1576, *Madonna della Misericordia*, 1573, óleo sobre lienzo, 154 x 144, Galleria Palatina, Florencia, Italia.



Figura 38. Luca Giordano (1449-1494), *Madonna della Misericordia*, óleo sobre lienzo, anunciada en una casa de subastas.

Fotografía: <http://www.artnet.com/artists/luca-giordano/>

Vicente López Portaña (1772-1850) (fig. 40), por nombrar sólo algunas.

El hecho de que numerosas órdenes religiosas y cofradías hayan adoptado este tipo iconográfico explica que en el arte medieval, pero también hasta al menos finales del siglo XVIII, hubiera todo tipo de advocaciones de la Virgen del Manto, cada una con características distintas, pero todas ellas muy similares en su conjunto. Tan solo en Mallorca las advocaciones marianas que han adoptado el manto son: Virgen de Gracia, Virgen de la Merced, Virgen del Gonfalon, Virgen del Socorro y Virgen de la Misericordia.⁷⁴ Si esto ocurrió en un territorio tan pequeño es natural pensar que las advocaciones que utilizaron esta iconografía en toda Europa fueron incontables.

⁷⁴ Gabriel Llompart, C.R., *La Virgen del manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna*, Palma (Mallorca), Fontes Rerum Balearium, 1984, pp. 263-303.



Figura 39. Giuseppe Andrea Manfredi (1659-1754), *La Vergine della Misericordia*, 1703, óleo sobre lienzo, Martignano, iglesia de Santa Maria dei Martiri. En Maria Antonia Nocco, “Modelli celebri per la tela con *La Madonna della Misericordia* di Calimera”, p. 245.

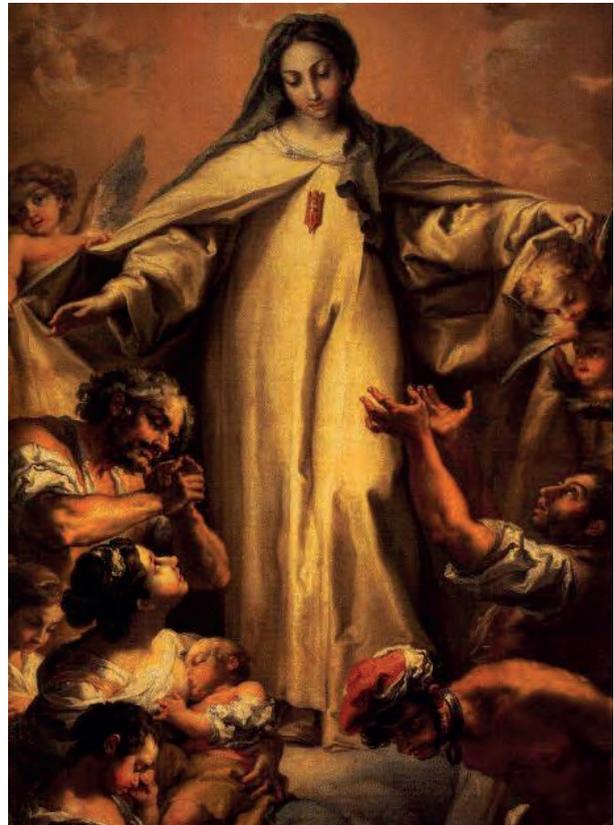


Figura 40. Vicente López Portaña (1772-1850), *La Virgen de la Merced redentora de cautivos*, 1798-1803, óleo sobre lienzo, 265.4 x 139, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fotografía: <http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06064.htm>

2.2 El concepto de “patrocinio” de la Virgen

La palabra “patrocinio” tiene el significado de patrón en tanto que protector o abogado es decir el que “habla a favor para defender, interceder”.⁷⁵ En origen la palabra se refería al favor que el patrón romano concedía a su cliente y posteriormente se usó en el lenguaje religioso para indicar la protección de un santo.⁷⁶ La definición etimológica de la palabra explica que este término fuera usado tanto en Europa como en América para hacer referencia a aquellas representaciones en las que la Virgen –o algún santo, o incluso otro personaje– cubre con su manto extendido a sus protegidos. Pero es importante notar que el término “patrocinio” como el de misericordia también fue empleado para referirse a advocaciones que no presentan dicho esquema.⁷⁷

Como ejemplo baste recordar a la Virgen del Patrocinio de España, que desde luego también tiene un papel de intercesora. Fray Javier Campos y Fernández de Sevilla explica que no existe una iconografía específica de esta advocación y que su nombre se refiere no a una actitud de defensa física de la Virgen, sino a una Virgen que “ejerce sobre sus devotos como amparo” y que

Esto ha permitido que en algunas comunidades locales pudieran conceder el título del patrocinio a una determinada imagen de gran devoción cambiando su nombre antiguo por éste. Así tenemos bellísimos ejemplares románicos, góticos y barrocos; imágenes talladas en piedra o madera policromada y con paños estofados, y sobre todo figuras de vestir. Aunque predomina más el título del patrocinio para la imagen de María-madre con el Niño en los brazos, como advocación de gloria, también existen imágenes de Virgen-dolorosa con el título de patrocinio, e incluso alguna con la advocación doble de dolor y gloria.⁷⁸

Según Fernández de Sevilla la advocación de Nuestra Señora del Patrocinio nació de la devoción de Felipe IV quien obtuvo que el papa Chigi, Alejandro VII, instituyera en España, el 28 de julio de 1656, la fiesta del Patrocinio de la Virgen, como memoria de las victorias que los reyes

⁷⁵ Dizzionario etimológico on line <https://www.etimo.it/>. En el *Salve Regina*, que es una oración de la que se desconoce el autor y que fue aprobada por Gregorio IX en 1250, la Virgen María es definida Abogada nuestra

⁷⁶ Treccani, *Vocabolario on-line*, <http://www.treccani.it/vocabolario/patrocinio/> (consultado el 20 de agosto de 2018). En la Roma antigua se denominaba “patrón” aquel que había liberado un esclavo , pero que mantenía con este último una relación que implicaba derechos y deberes.

⁷⁷ Un ejemplo es la *Virgen del Patrocino*, de Albert Dürer, del Monasterio de las Capuchinas de Bagnacavallo, en Italia.

⁷⁸ Fray Javier Campos y Fernández de Sevilla (O.S.A.), “La Virgen del Patrocinio y el Monasterio del Escorial”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, p. 700.

españoles habían tenido sobre herejes, moros y otros enemigos. Felipe IV promovió que hubiese en cada lugar de sus dominios una imagen de la Virgen del Patrocinio.⁷⁹

A pesar del nombre, esta advocación no tiene que ver con el uso de la palabra “patrocino” para indicar un esquema en el que se representa a la Virgen o al santo protector con los brazos abiertos en el acto de extender una capa bajo la cual protege grupos de personas de diversa índole. O sea que no es lo mismo decir “Nuestra Señora del Patrocinio” que “patrocino de la Virgen (o de un santo o santa)”.

Hay ideas encontradas acerca de cuándo se utilizó por primera vez el concepto de “patrocino”. Algunos piensan que cuando el papa Honorio III confirmó la regla de los dominicos en 1216, instituyó también la fiesta del Patrocinio de la Virgen sobre la orden; mientras que otros estudiosos afirman que fue a mediados de ese siglo cuando el maestro general de la orden dominicana, Humberto de Romans (ca. 1200 - 1277), “sancionó oficialmente el culto a María en la orden, equiparando a la Virgen con Santo Domingo, como patrona y protectora.”⁸⁰ Como se puede notar, en ambos casos está relacionada la Virgen en su papel de protectora con la orden de santo Domingo. En este mismo sentido otros dominicos retomaron el tema cisterciense. Lo hizo, por ejemplo, el hagiógrafo de la orden dominica Gerardo Frachet en su *Vitae Fratrum*, que tuvo una función unificadora, pues fue copiada para que “cada convento poseyera un ejemplar y pudiera anclarse a una misma historia colectiva.”⁸¹ También Thomas de Cantimpré, quien escribiera *Bonum Universale de Apibus*, pues “en el párrafo 17 del II libro, el autor relata dos visiones con la finalidad de afirmar que la Virgen es la patrona exclusiva de los Padres Predicadores”.⁸² Pero no fueron los únicos. Muy a menudo se representó este esquema para “hacer aparecer como favorita, como elegida, a la comunidad religiosa retratada,”⁸³ y también fue utilizada por el clero regular para reafirmarse frente a sus comunidades.

⁷⁹ En su artículo, el agustino Campos y Fernández de Sevilla, hace una lista de los más de cuarenta lugares en los que se venera a Nuestra Señora del Patrocinio, entre los cuales dos están en México. Fray Javier Campos y Fernández de Sevilla, *op. cit.*, pp. 728-730. Cabe resaltar que también en este caso se dio un uso propagandístico a la imagen.

⁸⁰ Mercedes Pérez Vidal, “Quince imágenes de nuestra señora. Arte y devoción mariana en el monasterio de santo Domingo el Real de Madrid”, en, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. Simposium (XIX edición), San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 922-942.

⁸¹ Dominique Donadieu-Rigaut, *Penser en images les ordres religieux. (XIIe-XVe siècles)*, París, Arguments, 2005, p. 76.

⁸² *Ibid.*, pp. 75-76.

⁸³ Marcela Corvera Poiré, “El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1991, p. 100.



Figura 41. Pere Moragues (atr.), *Virgen de la Merced*, siglo XIV, basílica de la Merced, Barcelona, España.
Fotografía: Pilar Carrillo Farga

2.3 Iconografía de la Virgen de la Merced

Existen al menos cinco tipos iconográficos distintos de la Virgen de la Merced. En primer lugar puede estar sentada, con el Niño en brazos –como la propone Pedro Cijar en su *Opusculum*–,⁸⁴ es decir lo que se conoce como *Theotokos* (madre de Dios) y *Nikopoia* (entronizada). Esta posición corresponde a la primera imagen conocida de esta advocación que es la esculpida en mármol blanco policromado que se encuentra en la basílica de la Merced de Barcelona y que, según la tradición, fue comisionada por el mismo san Pedro Nolasco (fig. 41). Estudios modernos han atribuido la obra al artista catalán Pere Moragues (activo en el siglo XIV), quien la habría hecho por comisión de fray Bonanato de Prexana en 1361.⁸⁵

⁸⁴ Pedro Cijar, *Opusculum tantum quinque super commutatione votorum in redemptione captivorum*, Barcelona, Petrus Posa. impens. Johannis Urgellensis, 1491.

⁸⁵ A. M. Albareda, “Pere Moragues, escultor i orfebre (segle xiv)”, *Estudis Universitaris Catalans*, XXII (1936), pp. 499-524, citado en Víctor Daniel López Llorente, “Construyendo edificios de oro y plata. Las relaciones entre la

El segundo tipo la representa *en Gloria*, bendiciendo a santos casi siempre mercedarios, monjes y monjas de varias órdenes y también a donadores (fig. 42). A menudo, cuando se le representa en Gloria, lleva en la mano un escapulario (fig. 43).

Otro tipo es el de “La Peregrina”. Para Gisbert, esta advocación es una variante quiteña;⁸⁶ sin embargo la advocación de María como Peregrina existe al menos desde el siglo XII.⁸⁷ Probablemente la novedad en algunos casos de los virreinos es la unión de la advocación de Peregrina con la de la Merced, como es posible ver en la *Virgen de la Merced Peregrina* del Museo de la Profesa en la Ciudad de México (fig. 44), aunque también en el Museo Nacional de



Figura 42. Francisco Zurbarán, *Virgen de la Merced con dos mercedarios*, 1635-40, óleo sobre lienzo, Colección privada.



Figura 43. Anónimo, *Virgen de la Merced*, siglo XVII, parroquia de san Martín, San Remo, Italia. Fotografía: Sanremo news

orfebrería y la arquitectura en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”, *Codex Aquilarensis* 31/2015, p. 174.

⁸⁶ Vicent F. Zuriaga Senent, “La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes”, tesis doctoral, Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2005, p. 479.

⁸⁷ “Una de sus representaciones gráficas más tempranas es la que aparece en las Cantigas de Alfonso X el Sabio de las que la ilustración XLIX, nos representa a Santa María guiando a los romeros perdidos, empuñando un bordón característico de los peregrinos.” En Karina Ruiz Cuevas, “La Virgen Peregrina y Nuestra Señora del Refugio, dos advocaciones marianas de vocación misionera en Nueva España”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, p. 1211.

Arte de la Ciudad de México existe una tela de José de Ibarra que representa a la *Virgen del Carmen de Guatemala* tocada con un sombrero de peregrina. Luis Berrueco pintó una *Virgen Peregrina*, que podría haber tenido a ésta como modelo; sin embargo no se trata de una *Virgen de la Merced*.

El cuarto tipo iconográfico es el de la *Merced Comendadora* que en general es una escultura creada para ser puesta en el coro de algunos conventos mercedarios y que recuerda la aparición a san Pedro Nolasco. Es una imagen sedente, que a menudo lleva un escapulario; algunas veces tiene la mano puesta sobre un libro que representa las constituciones de la orden (fig. 45 y fig. 46).



Figura 44. Anónimo, *Virgen de la Merced de Guatemala*, siglo XVIII, Pinacoteca de la Profesa, Ciudad de México.
Fotografía: carlossantostefano.blogspot.mx/



Figura 45. Jerónimo Hernández (1540-1586), *Virgen de la Merced Comendadora*, 1584, Capilla del Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Fotografía: <https://carlossantostefano.blogspot.mx/>



Figura 46. Jerónimo Hernández (1540-1586), *Virgen de la Merced Comendadora* (detalle).



Figura 47. Imagen de la Virgen de la Merced, en Nadal Gaver, *Speculum fratrum*, (1533), el Puig, Archivo Histórico de la Merced/AIMP
Fotografía: Zuriaga Senent



Figura 48. Imagen de la Virgen de la Merced, en Nadal Gaver, *Speculum fratrum*, (1533) El Puig, Archivo Histórico de la Merced/AIMP
Fotografía: Zuriaga Senent

Uno de los mayores estudiosos contemporáneos de la Virgen de la Merced, Zuriaga Senent, considera que entre las primeras representaciones de esta variante iconográfica de la Virgen de la Merced están las dos imágenes representadas en el *Speculum* de Gàver⁸⁸ (fig. 47 y fig. 48) – la segunda de las cuales en especial es muy similar a la imagen del Patrocinio de la Virgen de la Merced que nos ocupa– y sostiene que la representación más antigua de esta advocación es la que se encuentra en una clave de bóveda de la catedral de Barcelona, que debe de ser de la segunda mitad del siglo XIV (fig. 49), agrega que aunque “el periodo de creación de la imagen devocional se sitúa tras el concilio de Trento”, se pueden “encontrar algunas manifestaciones icónicas anteriores, reducidas a la iconografía mariana junto a imágenes de los fundadores.”⁸⁹ Ese bajorrelieve representa sí, un patrocinio, pero no tiene ninguno de los atributos de la iconografía mercedaria; es decir el hábito blanco y el emblema de la orden sobre el escapulario, y ninguno

⁸⁸ Nadal Gàver (¿ - 1474). Gobernó la orden durante veintidós años, desde el 1452 hasta su muerte. Es autor del *Speculum Fratrum Ordinis Beatissime Dei genitricis Marie de Mercede Redempcionis Captivorum*, redactado en 1445.

⁸⁹ Zuriaga Senent, *op. cit.* p. 479.

Figura 49. Anónimo, *La Virgen de la Misericordia*, s. XIV, piedra tallada y policromada. catedral de Barcelona, España.
Fotografía Pilar Carrillo Farga



de los personajes representados lleva un hábito mercedario, por lo que, en mi opinión, todavía entraría en el grupo de las representaciones de Virgen de la Misericordia.⁹⁰

No se conocen otras obras de esta advocación antes del siglo XV, sin embargo sería casi impensable que no se hubieran creado imágenes devocionales si, estando todavía en vida Pedro Nolasco, ya contaban con más de quince casas aparte del Hospital de Santa Eulalia que fue la construcción que les había donado Jaime I. Refuerza esta idea el conocimiento de que se trata de una orden que le dio una importancia muy grande al culto de la Virgen,⁹¹ y que ella fue participante directa en los sucesos fundacionales.

Ese tipo de representación con el esquema del patrocinio, de hecho, podría ser más antiguo de lo que afirma Zuriaga Senent. Antonio Ambrosio de Hardá Muxica escribió una obra en la que se propuso explicar la verdad y antigüedad de la existencia de uno de los santos mercedarios, san Serapio. En esta obra transcribió “información jurídica del año 1630 en Girona” donde dice

⁹⁰ La catedral de Barcelona fue reconstruida sólo pocos años después de la aparición de la Virgen a Nolasco y no es posible saber si la veneración de tal advocación ya era muy fuerte entonces; sin embargo, cabe hacer hincapié en que la catedral está dedicada a santa Eulalia, la primera patrona de la ciudad y que fue sólo en 1687 que la Virgen de la Merced se convirtió en patrona de Barcelona, por lo que no es seguro que haya sido representada en esta edificación en la época en que fue construida.

⁹¹ Como se ha ya expuesto en el capítulo anterior, la Virgen, en el caso de la orden mercedaria, no se considera sólo una patrona, sino la fundadora misma de la orden.

que “desde tiempo inmemorial” hay una capilla de piedra en Gerona, que él considera del siglo XIV:⁹² “y en los sumo, y mas alto del Altar se vé á la Virgen de la Merced vestida de blanco, con Escudo Mercedario, debaxo de cuyo manto están varias Imágenes del Papa, del Rey, Cardenales, Obispos, y Religiosos Mercedarios, todos puestos de rodillas, como que piden el patrocinio de esta Señora.”⁹³ El autor no indica el origen de tal información, sin embargo lo anterior implicaría la existencia de este esquema en un período más temprano que los grabados del *Speculum* de Gàver. La información de Hardá no debería de ser considerada tendenciosa, puesto que su obra no está escrita en alabanza de la Virgen misma o para hablar de su atuendo, sino para presentar pruebas del martirio del susodicho santo.

Que haya habido representaciones tempranas parecería natural, pues además de ornar las iglesias, seguramente hubo situaciones en las que fue necesario representar a la Virgen de la Merced. Fray Guillermo Vázquez (1884-1936) relata que la preparación para las redenciones incluía, entre otras cosas, llevar una bandera pintada por un lado con la imagen de un crucifijo y por el otro con la de la Virgen María que protege con su manto a los cautivos,⁹⁴ lo que implicaría que desde sus inicios, ya había un modo de representarla, de una manera establecida, para que fuera reconocible.

De cualquier manera, es probable que las obras plásticas no hayan sido abundantes, debido a que en las constituciones de la orden se establecía que el dinero recaudado debía gastarse en las redenciones y no en lujos. Así lo dictan las *constituciones albertianas* de 1327: “nuestros frailes tengan casas mediocres y humildes, no se hagan edificios tan suntuosos, que su construcción pueda retardar en alguna manera la redención de cautivos.”⁹⁵

⁹² El autor se refiere a que para este testimonio “los maestros mas diestros en la escultura, y pintura, juraron: *Fasar aquel Retablo, y toda su Pintura de la antigüedad de trescientos años*; con lo que habiendo sido esta deposición jurídica en los de 1630. dexa claro, que en este de 1727 tiene cerca de quatrocientos años de antigüedad este Retablo, y Altar, que en Girona dedicò á Serapio la primitiva devoción.” Antonio Ambrosio de Hardá Muxica (O. de M.), *El nuevo machabeo del Evangelio, y caballero de Christo S. Serapio Martyr*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1727, p. 237.

⁹³ *Ibid.*, p. 234-237.

⁹⁴ “las necesarias autorizaciones de parte de las autoridades civiles (salvoconducto, permisos, etc.), anunciar al pueblo la redención, recoger y reunir las limosnas, preparar la expedición y también alistar una bandera que llevarían consigo izada en la nave”. Cfr. Biblioteca mercedaria VI, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵ Zuriaga Senent, *op. cit.*, p. 62.

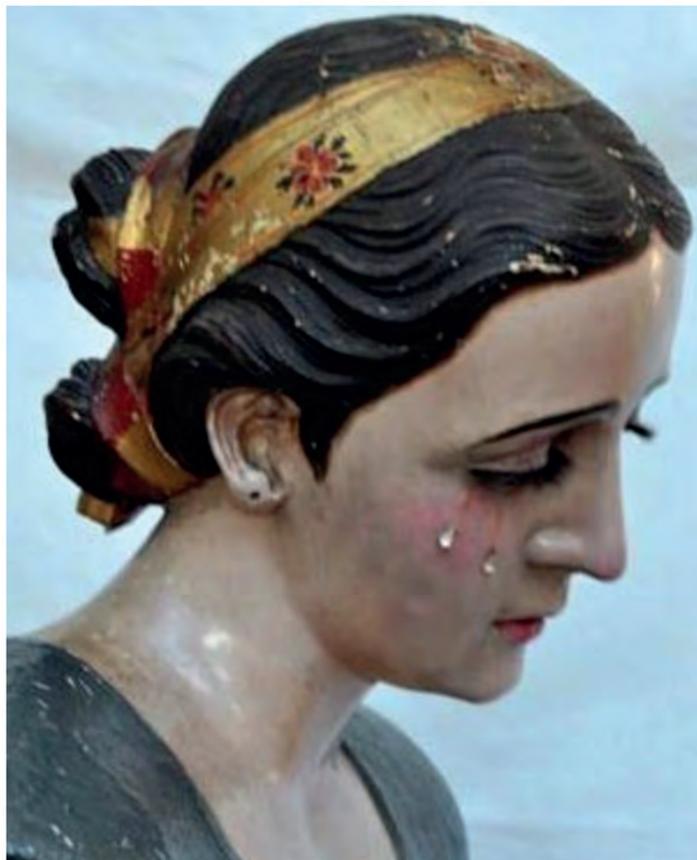


Figura 50. Escuela sevillana, *Virgen Dolorosa de la Merced*, fines del siglo XVIII - inicios del XIX, vestidera de candelero, madera tallada, 169 cm, Colección privada.
Fotografía: *Todo colección*.

También es importante notar que la advocación de la Merced tomó en algún momento de la historia la forma de otras advocaciones, como por ejemplo la de Dolorosa (fig. 50),⁹⁶ y viceversa, pues otras advocaciones adoptaron la iconografía de la Virgen de la Merced. Otras más, aunque en principio ajenas, están relacionadas con la orden pues los padres mercedarios recibieron en custodia templos con advocaciones distintas a la de la Merced, como el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en 1388,⁹⁷ el de Aránzazu de Oñate,⁹⁸ o el santuario de Nuestra Señora

⁹⁶ “Con el paso del tiempo la advocación también se torna dolorosa en algunas hermandades penitenciales nacidas o acogidas durante siglos en los conventos.” María Teresa Ruiz Barrera, “Advocación dolorosa de la Virgen de la Merced. Manifestaciones escultóricas en España”, *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*, San Lorenzo del Escorial 2017, p. 159. pp. 157-178.

⁹⁷ Juan Serrano (1383-1389), prior del Real santuario de santa María de Guadalupe “determinó encomendar el santuario a una familia religiosa, secundando así los planes de reforma eclesiástica del Rey Don Juan de Castilla. Llamó primero a la orden de la Merced” Sebastián García Rodríguez “El Real santuario de santa María de Guadalupe en su primer siglo de historia”, en Sebastián García Rodríguez, *Guadalupe. Siete siglos de fe y de cultura*, Arganda del Rey, Guadalupe, 1993, p. 396.

⁹⁸ La orden mercedaria se estableció en Aranzazu en 1493. “Tenía Juana de Arriarán un hijo, llamado Pedro de Arriarán o de Oñate, que era religioso mercedario en Bureña (Vizcaya), y por medio del él gestionó la venida de los religiosos de dicha orden a Aránzazu. Vinieron, en efecto hacia 1493 y fundaron en Aránzazu la primera comunidad de religiosos varones de Guipúzcoa.” Luis Villasante, (OM), “Santa María de Aránzazu. Patrona de la provincia”, *Enciclopedia Guipuzcoana*, fascículo 3, diciembre de 1964.



Figura 51. Gaspar de Berrio (attr.), *Virgen de iconografía múltiple*, siglo XVIII, Museo de la Moneda, Potosí.
 Fotografía: en Teresa Gisbert y José de Mesa. *La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María*, Bolivia, Unión latina, 2002.

de Bonaria, en Cerdeña.⁹⁹ Por otro lado, imágenes que originalmente respondían a otras advocaciones, como aquella que fuera titular de la iglesia del convento descalzo de Huelva, fue llamada Mercedes, porque concedía numerosos favores o “mercedes”, pero no tiene nada que ver con Nuestra Señora de la Merced.¹⁰⁰ También hay representaciones de esta advocación a las que se han agregado atributos de otras Vírgenes, es decir, que muestran “iconografía múltiple”,¹⁰¹ como la obra de Gaspar Miguel Berrío, del Museo de la Moneda de Potosí (fig. 51), cuya “iconografía responde a la Virgen de Copacabana, lleva escapularios de la Merced y el Carmen, tiene en sus manos el rosario, y un puñal atraviesa su pecho, como en las representaciones de la Dolorosa.”¹⁰²

Aparte de la Virgen de la Merced, hay al menos dos advocaciones marianas protectoras de cautivos: la Virgen de los Remedios, patrona de la “orden

⁹⁹ En el lugar existía una iglesia precedente que fue donada en 1335 por Alfonso IV de Aragón a los frailes de la orden de la Merced, los cuales construyeron un monasterio, aún dirigido por ellos. Remón, *op. cit.*, Libro VIII, cap. VII. El santuario original, que estaba construido en estilo gótico-catalán, fue ampliado a partir de 1704 y los trabajos terminaron sólo en 1926, año en que fue elevado al título de basílica por Pio XII. Según la tradición, el 25 de marzo de 1370, unos mercantes que viajaban de Cataluña a Cerdeña fueron sorprendidos por una tempestad. Para evitar la zozobra, tiraron todo lo pesado que encontraron al mar. En el momento en que una caja muy pesada tocó el agua, la tempestad terminó. Resultó que esa caja contenía una escultura de la Virgen de la Candelaria, pero en este caso fue denominada la Virgen del Buen Aire. Este es el origen del nombre de la actual capital de Argentina.

¹⁰⁰ María Teresa Ruiz Barrera, “Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental”, en Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona (coords.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, 2016, pp. 57-87.

¹⁰¹ Así explica Gisbert esta iconografía: “A la dispersión de la imagen de María, en base a múltiples advocaciones, se opone la reconstitución de la imagen única que representa a la Virgen María englobando en sí todas estas advocaciones. [...] todo lo que María representa para el mundo andino.” Teresa Gisbert y José de Mesa, *La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María*, Bolivia, Unión Latina, 2002, p. 34.

¹⁰² *Ibid.*, p. 33.

Trinitaria de los Cautivos” fundada por Juan de Mata en 1193,¹⁰³ y la Virgen del Rosario que además de ser patrona de la orden de los dominicos, también está ligada al rescate de cautivos.¹⁰⁴

Como se ha dicho anteriormente, no todas las representaciones de la Virgen de la Merced corresponden al tipo iconográfico del patrocinio. Hay incluso historias como la de la fundación del convento del Puig –en el Puig de Anaso o de Cebolla–, en Valencia que cuenta que el rey Jaime I y el mismo Pedro Nolasco, quien lo acompañó en la conquista de esa ciudad, encontraron una imagen de la Virgen gracias a la cual ganaron la batalla. Así lo relata Vázquez Núñez:

Durante largos meses el Rey había tenido su cuartel general en el Puig, donde aparecen fechadas muchas de las partidas del citado Registro. La tradición nos ha conservado la memoria de un suceso maravilloso allí ocurrido. Según ella, San Pedro Nolasco habría visto unas señales luminosas en cierto lugar de la colina y mandando cavar allí se descubrió bajo una campana una losa de mármol en la que estaba esculpida una devota imagen de la Santísima Virgen que los cristianos supusieron ocultada por los godos ante la invasión musulmana.¹⁰⁵

En América, se representó a la Virgen de la Merced de prácticamente todos los modos descritos con anterioridad. Lo que salta inmediatamente a la vista, tras la observación de muchas de estas representaciones es que no siempre se siguió un modelo iconográfico ortodoxo.

¹⁰³ Y por lo tanto precedente a la fundación de la orden mercedaria. Esta orden no tiene su origen en una aparición Mariana, sino en una visión que tuvo san Juan de Mata el día de su primera misa, pues en el momento de la consagración vio a una figura de Cristo Redentor en medio de dos cautivos. La relación de esta orden con la Virgen proviene de una leyenda que cuenta que una vez que Juan de Mata no tenía suficiente dinero para una redención se le apareció la Virgen de los Remedios y le ofreció una bolsa llena de oro.

¹⁰⁴ Cfr. María Dolores Torreblanca Roldán, “Las advocaciones marianas protectoras de cautivos”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 21-34.

¹⁰⁵ Vázquez Núñez, *op. cit.*, p. 37.

3. Origen de la decoración de las imágenes objeto de estudio

Para los mercedarios, representar a la Virgen de la Merced vestida de blanco era una cuestión simbólica, y consideraban un orgullo llevar un hábito idéntico al de su madre fundadora. Es más, como anotó Tirso de Molina, los mercedarios insistieron en que, a diferencia de otras órdenes, la de la Merced había sido fundada por la misma Virgen.

Y no sé por qué causa, siendo esta festividad propia de nuestro hábito y derecho tan antiguo vinculado en él, que puedo decir la poseemos por juro hereditario más ha de quatro siglos, se nos leuante con ella el que, prohijándose la, blasona primacías de su deffensa, pues todas las religiones – bien se me puede permitir este modo de hablar por ser tan verdadero –son hijas adoptivas de esta augustísima Señora y sólo legítima la nuestra. Ella misma se nos entró por nuestras puertas, fundándonos y dando a nuestros mayores la blancura de sus hábitos, con el más honroso título de su vnigénito, que es el de redemptores. Las demás, empero, si la adoran por abogada, no por fundadora; sus patriarcas tienen a quienes reconocen sus principios. Ellas eligieron a María por patrona, pero María a nosotros por sus hijos, simbolizando en nuestros hábitos la pureza suya y encomendándonos, como a los que les toca más de cerca, la promulgación de este misterio en los pulpitos y chátredas como últimamente nuestro general, deboto suyo ferboroso, lo dejó mandado y se cumple asta el presente día.¹⁰⁶

Que la Virgen María así se podía representar en el arte lo indicó fray Juan Interián de Ayala (1656-1730), padre mercedario y autor de *El pintor Christiano y erudito*. En el tomo segundo, libro cuarto de esta obra habla de las imágenes de la Virgen “y lo que principalmente se ha de observar, y precaver en ellas”; ahí comenta que “no debe haber error que a la Sagrada Virgen se la pinte con vestidos blancos, y resplandecientes y de la misma forma que los traemos nosotros [...]”¹⁰⁷ que representasen su Regia Magestad”, y agrega que ni siquiera “son menester razones, ni disputas para convencerlo” [al artista] de que así es.¹⁰⁸ El pensamiento de Interián se basa en la narración de

¹⁰⁶ Téllez Gabriel (OM), *Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Introducción y primera edición crítica por fray Manuel Penedo Rey, Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, Revista Estudios, 1973-1974, Vol. II, p. 60.

¹⁰⁷ Los frailes mercedarios.

¹⁰⁸ Juan Interián de Ayala, (OM), *El pintor Christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, Ibarra, 1782.

Pedro de Cíjar¹⁰⁹ sobre la fundación de la orden, de acuerdo a lo cual “*apareció aquella Abogada propicia de pecadores, adornada con vestiduras admirablemente blancas, llevando en sus brazos á su preciosísimo hijo.*”¹¹⁰

El fraile madrileño pensaba que la manera convencional en la que se había representado a la Virgen desde el Medievo –es decir túnica rosa o roja y manto azul– a pesar de que ya se hubiera convertido en costumbre, no era la correcta y recomendó el uso de otras más sencillas

Mas, por lo que respeta al color de sus vestidos, que es otra de las cosas, que toca particularmente á los Pintores, nada hay mas freqüente entre ellos, aun los que suelen pintar con mas decencia, y modestia, que atribuir á la Virgen un manto de color ceruleo muy resplandeciente, y como ellos mismos lo llaman, color de ultramar; y ademas, una túnica de color totalmente purpureo, y sobremanera encarnado. Lo que, como se haya introducido ya por autoridad de la costumbre, y solo por esto no sea reprehensible; con todo, seria lo mejor pintarla vestida con ropa de colores mas sencillos, y mas propios de su virginal modestia, como son el color pardo, y blanco, ó ambos juntos.¹¹¹

y que el color de su atuendo debía ser así como había sido relatado por el historiador griego Nicéforo Calixto quien escribió a principios del siglo XIV.¹¹²

Ya hemos visto, por lo que dice Nicéforo (y con las mismas palabras lo dice S. Anselmo), que la Virgen se contentó con usar de vestidos de lana del mismo color nativo: este, casi no es otro, sino el color pardo, y blanco, que no sobresale, y suele llamarse gris. Por lo que si los Pintores usáran de estos dos colores solamente, se conformarían mucho mas, segun mi juicio, con la modestia, y sencillez virginal de la Madre de Dios.¹¹³

Si bien y en forma contradictoria también aceptó que se representara “con una túnica blanca, y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro, y con un manto ceruleo, ancho, y brillante, quanto sea posible”. Interián de Ayala consideraba además, entre los errores frecuentes de los pintores, el que se le representara a la Virgen con la cabeza descubierta, el cabello “esparcido y tendido por el blanco cuello”, los pies desnudos y, peor aún, los “pechos castísimos” expuestos

¹⁰⁹ Pedro de Cíjar fue un cronista mercedario que vivió a principios del siglo XV. Escribió varias obras, entre las que destaca el, *Opusculum tantum quinque super commutatione votorum in redemptione captivorum*, Barcelona 1481, que es a la que me refiero.

¹¹⁰ Juan Interián de Ayala, (OM), *op. cit.*, Tomo II, p. 400.

¹¹¹ Juan Interián de Ayala, (OM), *Ibid.*, pp. 31-32.

¹¹² “Nunca vistio paño teñido, sino de su propio color” Pedro Hernández, *Tratado de las festividades de la Santísima Virgen María, madre de Dios, y Señora nuestra, y lo que pertenece a su santa devoción, y los bienes que della se nos siguen. Recopilado de los santos, y de diversos, y grandes autores*, Madrid, Luis Sánchez, 1618, p. 90.

¹¹³ Juan Interián de Ayala, (OM), *op. cit.*, pp. 31-32.

a la vista de todos; porque la Virgen debía sin duda haber sido bella, pero tal hermosura debía ser representada con modestia.

Por lo que se refiere a la decoración, a partir del análisis de obras plásticas creadas entre el siglo XIII y el siglo XVIII provenientes de muchos puntos del mundo que representan santos o distintas advocaciones de la Virgen según el esquema del patrocinio o Misericordia, he podido constatar que en estas el hábito de la Virgen fue frecuentemente decorado. Tales ornamentos pueden ser de tipos distintos. Algunos imitan tejidos con diseños dorados (fig. 52), geométricos (fig. 53), o brocados (fig. 54 y fig. 55), o bien decoraciones similares al esgrafiado (fig. 56). El uso de tal ornamentación, según lo que resulta de las imágenes incluidas en la categoría V (Imágenes europeas, excluida España, con el esquema denominado Misericordia), disminuyó considerablemente a principios del siglo XVI, pero al parecer nunca se dejó de usar del todo. De este grupo sólo dos están decoradas con motivos florales (fig. 57 y fig. 58).

La categoría III (Patrocinios de advocaciones distintas a la Virgen de la Merced - España y América-) incluye 92 imágenes de las cuales 39 son de patrocinios de Nuestra Señora del Carmen. La razón de haberlas unido es que encontré que



Figura 52. Giovanni di Lorenzo Cini (not. 1483 - 1547-1564), *Virgen Inmaculada que protege Siena durante la batalla de Camollia*, 1526-1528, temple sobre madera, iglesia de san Martín, Siena, Italia.
Fotografía: beniculturali.it



Figura 53. Parri di Spinello Aretino (1387 - 1453), *Virgen de la Misericordia*, 1435-1437, temple sobre madera, Museo de arte medieval y moderna, Arezzo, Italia.
Fotografía: Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna - MIBAC

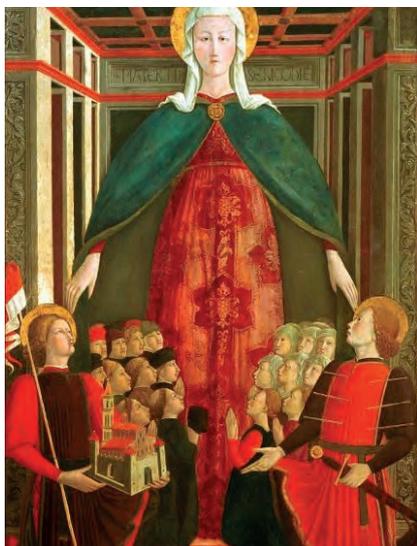


Figura 54. Girolamo di Giovanni da Camerino (not. 1449 - 1473), *Virgen de la Misericordia, san Venancio y san Sebastián*, 1463, temple sobre tela, 206x125, Pinacoteca e Musei Civici, Cameri, Italia.

Fotografía: Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna - MIBAC

Figura 55. Luca Signorelli (¿1450? - 1523), *Virgen de la Misericordia entre san Sebastián y san Bernardino*, 1490, temple sobre madera, 210x215, Museo Diocesano d'Arte Sacra, Pienza, Italia.

Fotografía: Vladichianaretina.com



Figura 56. Luis Bréa (1450-1523), *Tríptico de la Virgen del Rosario*, 1505, óleo sobre madera, iglesia de Santa María Magdalena, Biot, Provenza, Francia.

Fotografía: Loup Ravi.



Figura 57. Anónimo ucraniano, "Pokrova" (*intercesión de la Virgen*) con Hetman Bohdan Khmelnytsky (1595-1657), final del siglo XVII o inicios del XVIII, temple sobre madera, Museo Nacional de Arte de Ucrania.

Fotografía: Museo Nacional de Arte de Ucrania.



Figura 58. Atribuido a Jean de Saint-Igny (c. 1600-1649), *Santa Úrsula y sus compañeras*, s. XVII, óleo sobre cobre, Museo de Frécamp, Italia.

Fotografía: Fototeca Zeri.





Figura 59. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 147x100, Museo Nacional del Virreinato, México. Fotografía: Mediateca Instituto Nacional de Historia y Arte.

Figura 60. Detalle de la figura 59.

la decoración de la capa de la Virgen del Carmen en las representaciones de los virreinos americanos, en particular el novohispano, podía ser de gran ayuda para entender el fenómeno estudiado, como se verá más adelante. Tal vez la semejanza dependa también del fenómeno de las copias, pues a veces, sobre todo en el caso de las representaciones marianas, se pintaba un mismo modelo al que se le cambiaban sólo las vestimentas (véanse las precedentes figuras 23 y 24).

El grupo IV reúne algunas obras novohispanas y españolas en las que los hábitos de algunos santos o advocaciones de la Virgen han sido decorados con motivos florales. Un ejemplo entre estas es la *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones* (fig. 59 y fig. 60).

Como indica José Guadalupe Victoria, en historia del arte lo que cuenta son las diferencias,¹¹⁴ por lo que, entre las imágenes españolas y de los virreinos americanos que representan el Patrocinio de la Virgen de la Merced, elegí primero aquellas que, aparte de seguir el esquema del patrocinio, presentan diferencias con respecto a lo establecido por la tradición y por los textos en lo tocante al atuendo de la Virgen,¹¹⁵ de manera que, para establecer una comparación con las cuatro obras que son el objeto de este estudio, confrontaré éstas con otras once similares.

¹¹⁴ José Guadalupe Victoria, Simposio internazionale sul Barocco latino-americano, *Simposio internazionale sul barocco latino-americano, Roma, 21/24 aprile 1980*, Roma, Istituto italo latino-americano, 1980, p. 162.

¹¹⁵ Es decir cuyo hábito ha sido decorado en algún modo, en vez de ser blanco.

1. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, colección privada, Ciudad de México (fig. 1).
2. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, iglesia de San Juan Bautista Juiquipilco, Estado de México (fig. 2).
3. Manuel Domínguez, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, centro cultural mercedario, basílica de la Merced, Toluca, Estado de México (fig. 3).
4. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, Museo del Carmen, San Ángel, Ciudad de México (fig. 4).
5. José Joaquín Magón, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, ex convento de la Merced, Atlixco, Puebla (fig. 5).
6. Anónimo, *Virgen de la Merced*, Subastas Morton (fig. 6).
7. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced con san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato*, Art Design & Architecture Museum, Universidad de California, Santa Barbara (fig. 7).
8. Francisco Albán, *Nuestra Señora de la Merced*, El Tejar de la Merced, Quito, Ecuador (fig. 8).
9. Mateo Pizarro, *Nuestra Señora de la Merced con santos mercedarios*, iglesia de San Francisco de Asís, Yavi, Argentina (fig. 9).
10. Anónimo, *Virgen de la Merced*, Siglo XVII, óleo sobre mármol, El tejar, Quito, Ecuador (fig. 10).
11. Anónimo, *Virgen mercedaria de la Misericordia*, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Quito (fig. 11).
12. Anónimo, *Virgen de la Merced* (sin datos), (fig. 12).
13. Anónimo, *Virgen de la Merced con santos de su orden*, Museo de Arte de Lima (fig. 13).
14. Anónimo, *Virgen de las Mercedes con milagros*, Museo del Banco Central del Ecuador, Cuenca (fig. 14);

15. Anónimo quiteño, *Nuestra Señora de la Merced*, Museo de la Merced, Quito, Ecuador. (fig. 15).

Una de las figuras elegidas no es un patrocino, pero la agrego en función de que es muy evidente la semejanza de la decoración del manto con algunas de las figuras elegidas.

16. *Virgen de la Merced de Guatemala*, Museo de la Profesa, Ciudad de México (fig. 44).

Cabe subrayar que todas estas obras fueron hechas presumiblemente entre 1700 y 1760. La indicación de la decoración se puede referir a cualquiera de las partes que forman la vestimenta de la Virgen, es decir, la túnica, el escapulario y la capa, o a todas ellas. Para simplificar utilizaré “el hábito” o “atuendo”.

El hecho de que existan varias composiciones tan similares induce a pensar en una iconografía establecida dentro de ciertos ambientes. En este caso podría también ser útil la lingüística cuando se afirma que “un uso nuevo comienza siempre por una serie de hechos individuales”, y también que “sólo en el momento en que una innovación, repetida con frecuencia, se graba en la memoria y entra en sistema, tiene efecto de trastornar el equilibrio de los valores, y con ello se encuentra *ipso facto* y espontáneamente cambiada.”¹¹⁶

Ahora bien, como indiqué en la introducción, la pregunta inicial era cómo y cuándo se produjo la variación iconográfica del hábito “estampado” a más de la semejanza en la disposición de los personajes bajo el manto de la Virgen que presentan las figuras que están en estudio. Me servirá una vez más identificar las diferencias entre las 16 imágenes que acabo de mencionar. Para esto considero oportuno, a partir de lo dicho por el padre Interián, dividir estas imágenes en grupos distintos de acuerdo con la decoración o la posición de los personajes en el espacio pictórico: aquellas cuyo atuendo está decorado con flores “pintadas” y aquellas en las que el hábito de la Virgen está “tejido con flores de oro”, es decir decorado como si fuera un brocado o un textil similar, y que corresponden a las decoraciones de las figuras que nos interesan, las cuales representan *Patrocinios de la Virgen de la Merced* y también por el tipo de personaje que se encuentra bajo su manto:

¹¹⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*. Citado en Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, p. 70.

Dividí por lo tanto las imágenes en tres grupos distintos:

1er. grupo: Patrocino de Nuestra Señora de la Merced con hábito y/o capa decorados con flores pintadas o bien decorado con brocateado, bajo cuyo manto están san Pedro Nolasco, uno o dos cautivos, san Francisco, santo Domingo, san Agustín, san Ignacio, un rey, máxima autoridad civil y un papa máxima autoridad eclesiástica. Puede haber pequeñas variaciones, como por ejemplo que un personaje se encuentre del lado derecho en una imagen y del lado opuesto en la otra (figs. 1, 2, 3 y 4);

2º. grupo: Patrocino de Nuestra Señora de la Merced con hábito y/o capa decorados con flores pintadas o bien decoraciones tipo brocado, que ampara bajo su manto a personajes que pueden ser santos mercedarios, religiosos y religiosas mercedarios, cautivos, un papa, un rey y/o donantes (figs. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13).

3er grupo: En este se encuentran dos obras que son una excepción: La obra de José Joaquín Magón en la que están representados de un lado personajes civiles y del otro religiosos mercedarios (fig. 5) y la figura 15 en la que bajo el manto de la Virgen no hay personajes representados.

Estos grupos me han permitido estudiar las imágenes con base ya sea en la decoración o en el esquema. Por lo que se refiere al esquema, ya se ha visto que de acuerdo al texto de Hardà Muxica así como a los grabados del *Speculum fratrum*, bajo el manto de la Virgen se encuentran varios personajes. No los mismos, de cualquier manera, puesto que mientras Hardà se refiere al “papa, el rey, cardenales, obispos, y religiosos mercedarios, todos puestos de rodillas, como que piden el Patrocinio de esta Señora”, como se dijo anteriormente, sólo en uno de los grabados del *Speculum fratrum*, hay un personaje con tiara, mientras los demás parecen ser frailes mercedarios (fig. 47), y en el segundo la Virgen lleva al Niño en brazos y hay dos frailes mercedarios a más de otros personajes que no se reconoce bien quiénes son (fig. 48). De hecho, bajo el manto de la Virgen de las imágenes estudiadas algunas veces hay todo un grupo de santos, otras sólo están san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato, o bien sólo cautivos o donadores, o religiosos, que pueden o no ser mercedarios.

Considero interesante hacer énfasis en que en cuatro de los lienzos (figs. 1, 2, 3 y 4) –que tienen el hábito decorado– la disposición de los personajes bajo la capa de la Virgen es casi idéntica y todos son novohispanos. También que algunos de los lienzos sudamericanos usaron como modelo un grabado del artista flamenco Pieter de Jode (1560 -1634) (fig. 61).¹¹⁷

Una vez organizadas las categorías fue más fácil tratar de detectar el origen de la decoración de las obras motivo de este estudio. Por las decoraciones florales y también por el estofado consideré que el germen se podía buscar en tres direcciones posibles: en el arte barroco andino, en las decoraciones y distintas calidades de los textiles usados para la indumentaria en Nueva España. Por último también formulé la hipótesis de que se podrían haber seguido los modelos de las decoraciones de los estofados de la escultura polícroma.



Figura 61. Pieter de Jode (1565-1639), *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, grabado.

Fotografía: Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art.

Fotografía: Trens, 1947

¹¹⁷ En PESSCA están indicadas otras obras como derivadas del grabado de este autor; sin embargo, creo que no es así y que las obras que no tienen claramente a la figura del rey en armadura derivan seguramente de otra obra similar, pero que tiene a san Pedro Nolasco y al menos a un prisionero del lado derecho. <https://colonialart.org/>, consultado el 15 de marzo de 2018.

3.1 ¿Origen andino?

En la América virreinal se produjeron lienzos, esculturas y todo tipo de obras plásticas para representar a la Virgen. La advocación de la Merced fue ciertamente muy amada sobre todo en el virreinato peruano. Tal vez la primera imagen de la Merced en estos territorios haya sido una escultura llamada la “Peregrina” de Quito. Según una leyenda, el emperador Carlos V regaló a los frailes mercedarios del Alto Perú una escultura de la Virgen de la Merced.

Desde los primeros días del establecimiento de los mercedarios en Quito, fueron poseedores de una joya doblemente valiosa, que les obsequió la liberalidad y devoción del Emperador Carlos V. Era esta una estatua de madera de la Virgen, de tamaño algo menor que el natural y reproducción exacta de la “Matrona de Barcelona” venerada en esta ciudad desde los tiempos de san Pedro Nolasco. [...] “fue depositada en la capilla de san Juan de Letrán,¹¹⁸ de donde no se la movió durante más de ciento cincuenta años, hasta que un día de los primeros del siglo XVIII, la sacaron de allí para enviarla en peregrinación por la América en demanda de limosna para su propio templo, la arreglaron debidamente como para viaje, compráronle gargantillas y zarcillos vistosísimos, zapatos y calcetines aparatosos más que ricos y, al cuidado y con la compañía del P. Lector Arrollo y del famoso lego Pedro Carrillo, comenzó su gira en los primeros días del mes de marzo del año de 1706.¹¹⁹

En efecto esa es la imagen utilizada por los frailes para recaudar fondos para la reconstrucción de su monasterio, a principios del siglo XVIII, en vista del mal estado en que había quedado a causa de los terremotos de 1660 y 1690.¹²⁰ Al principio las recolectas se hacían diario en esa ciudad, pero pronto la tarea de obtener limosna se extendió más allá de ese territorio.¹²¹

¹¹⁸ Se trata de una capilla en el convento mercedario de la ciudad de Quito. Fue construida por el encomendero Diego de Sandoval con la finalidad de usarla como sepultura para él y su familia. La capilla es el santuario más antiguo de esa ciudad. Cfr. Carmen Sevilla Larrea, *Vida y muerte en Quito. Raíces del sujeto moderno de la colonia temprana*, Quito, Ayba-Yala, 2001, pp. 144-145.

¹¹⁹ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, Quito, Trama, 1950, pp. 120-121.

¹²⁰ A. Alcedo, “Diccionario Geográfico histórico de las Indias Occidentales o América, III”, *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Tomo CVII, Atlas, Madrid, 1967, pp. 189-190. Citado en María Carmen Molina González, “Representaciones religiosas en Quito ante los terremotos y erupciones volcánicas (siglos XVI-XVIII)”, *Summa Humanitatis*, vol. 8, nr. 1 (2015), p. 99. El templo quedó ileso después del terremoto de 1645, pero quedó muy maltratado con el de 1660. “pero como ya estaba muy cuarteada la iglesia, este movimiento, como el del 20 de junio de 1698, [...] la pusieron en estado lamentable y de inspirar serios cuidados.” José Gabriel Navarro, *Contribuciones*, p. 112.

¹²¹ “Todos los frailes se impusieron el deber de pedir limosna dentro y fuera del templo, en calles y en plazas, en Quito y fuera de la ciudad, y hasta en las naciones extrañas. Ayudaban a pedir las limosnas en la ciudad, los devotos del Convento y de la Virgen de Mercedes. Así una vez salió el mismo provincial fray Manuel Mosquera y Figueroa,

Algo que llama inmediatamente la atención cuando se observan las obras pictóricas producidas en la zona andina, es la fuerza de los colores, las ornamentaciones vegetales y otros objetos llamativos, así como el uso del brocateado en oro (fig. 62 y fig. 63).¹²²



Figura 62. Anónimo, *Éxtasis de san Francisco de Asís*, 109 x 101.5, siglo XVIII, Colección Celso Pastor de la Torre. Fotografía: Lourdes Huyra



Figura 63. Anónimo peruano, *Virgen niña hilandera* 1698, Museo Pedro de Osma. Fotografía: Joseph J. y Suzanne Stratton-Pruitt. *Revelaciones. Las artes en América Latina*, 1492-1820. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Es por tal razón que, tratando de responder a mis preguntas iniciales, mi atención se dirigió a los lienzos pintados en esta zona. Sin duda decorar con flores era común en las iglesias cristianas,

acompañado de los capitanes don Félix de Luna y don Juan de Centeno, a recoger en fuente de plata, la limosna por el centro de la ciudad, mientras el padre comendador y otros religiosos recorrían diferentes barrios. Los frailes hacían esta recolección pública por riguroso turno semanal; pero, como es natural, algunos se distinguían en ella por el fervor y la buena suerte con que pedían y obtenían la limosna. Vemos, por ejemplo, que el trienio de 1709 a 1712, que gobernó por segunda vez la provincia fray Francisco de la Carrera, recogían buenas cantidades de dinero fray Manuel Mantilla en la ciudad y, fuera de ella, el padre José Ortiz; mientras el padre fray Blas de Torres y el hermano Pedro Carrillo enviaban desde lejanas tierras sumas considerables de dinero.” José Gabriel Navarro, *Contribuciones*, p. 116.

¹²² Las escuelas de arte andina son la quiteña, la limeña y la cuzqueña, entre las cuales hay mucha semejanza, pero también algunas diferencias, aunque mínimas y con toda probabilidad ligadas a los modelos que siguieron en cada caso, pero sobre todo a las técnicas artísticas preexistentes, cuando las hubo, pues es sabido que no había una tradición artística precedente a la colonia.

pero también lo eran en los rituales prehispánicos; en efecto muchos especialistas consideran como una de las características del fuerte sincretismo que se gestó en la cultura virreinal, y que se manifestó sobre todo en las representaciones marianas.¹²³

Isabel Cruz de Amenábar explica que el interés por la Virgen fue enorme en la zona andina:

Desde la Audiencia de Quito por el Norte al Reino de Chile por el Sur, María asume el cobijo y salvaguarda de la región bajo la iconografía de Nuestra Señora del Rosario, ramificada como Candelaria, que deviene en la boliviana Virgen de Copacabana o del Lago; en la peruana Virgen de Pomata; en la advocación de Virgen de la Merced o de las Mercedes transformada en la Peregrina de Quito; como Virgen de la Caridad, de Belén y de la Soledad, veneradas especialmente en Ecuador y Perú; y en la iconografía de Nuestra Señora del Carmen, cuya devoción se expande a través de todo el territorio desde Ecuador a Argentina y Chile, apadrinado por Ella en su proceso emancipador.¹²⁴

La veneración de la Virgen tuvo muchas facetas en los territorios de los virreinos, las cuales se reflejaron también en la pintura.¹²⁵ Esto es evidente en las representaciones denominadas “pinturas de estatua”¹²⁶ que tuvieron tanto auge en la región andina (fig. 64), pues la forma triangular de sus hábitos podría haber sido utilizada como una trasposición de la diosa madre, la Pachamama,¹²⁷ que se representaba con una montaña. A la decoración de estas pinturas se le agregaba otros atributos simbólicos prehispánicos, como por ejemplo las plumas, además de adornos típicos de la vestimenta barroca, como las perlas y las flores, que igualmente en



Figura 64. Anónimo cusqueño, *Virgen del Rosario o de Pomata*, c. 1680-1710, óleo sobre tela.

Fotografía: Fundación Joaquín Gandarillas Infante.

¹²³ Cfr. al respecto, Fernando A. Valenzuela, “Pintura colonial andina. estructura simbólica y sincretismo”, *Atenea*, n. 512, dic. 2015, Aida Balta Campbell, “El sincretismo en la pintura de la escuela cuzqueña”, *Cultura*, n. 23, 2009.

¹²⁴ Isabel Cruz de Amenábar, “Vírgenes sur andinas: María territorio y protección”, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, p. 6.

¹²⁵ Otro ejemplo del valor que se le dio a la figura de la Virgen en estos territorios es que en el proceso de independencia se le nombró generala de los ejércitos.

¹²⁶ Una tipología surgida en España para promocionar tallas de culto. Se trata de “imágenes pintadas de una escultura enclaustrada en su altar dentro de una iglesia o en un paso procesional.” Cfr. Stratton-Pruitt, Suzane L. (ed.), *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2017, pp. 253-271.

¹²⁷ Efraín Telías Gutiérrez, “Breves señalamientos a dos imágenes marianas”, *Vírgenes sur andinas. María, territorio y protección*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014-2015, p. 32.

muchos casos eran también parte de la simbología precolombina.¹²⁸ De hecho es en esta región en la que se encuentra la mayor cantidad de Vírgenes mestizas, como la Virgen de Copacabana (fig. 65)¹²⁹ o la Virgen del Cerro de Potosí (fig. 66).



Figura 65. Anónimo paceño o del lago Titicaca, *Virgen de Copacabana en su retablo, con santos*, siglo XVII, Plancha de cobre trabajada al aguafuerte, sobrepintada al óleo. Fotografía: *Virgenes sur andinas*. Maria, territorio y protección, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

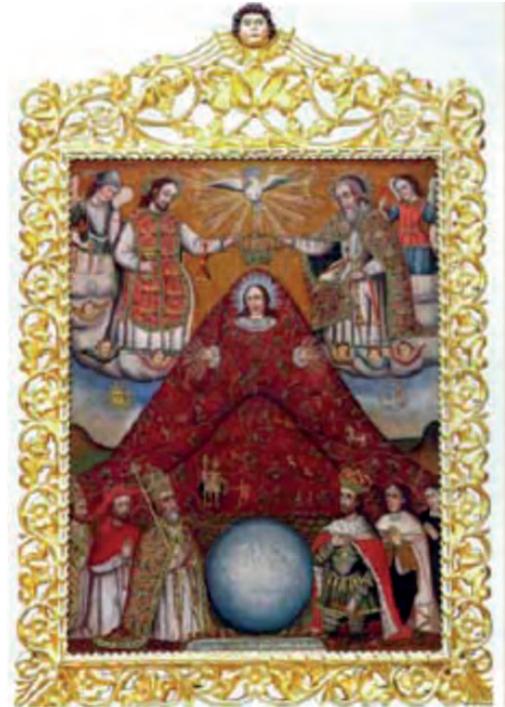


Figura 66. Anónimo, *Virgen del Cerro*, Museo Nacional de Arte de la Paz. Fotografía: Fernando A. Valenzuela.

En los territorios andinos hubo también una gran influencia italiana debido a la presencia, desde finales del siglo XVI de artistas como Mateo Pérez de Alessio (1547 - 1628) y el jesuita Bernardo Bitti (1548 - 1610), quienes introdujeron el manierismo, y posteriormente de Angelino Medoro (1567 - 1631), artista que había sido a su vez influenciado por la escuela sevillana, más naturalista. Al respecto es interesante un estudio de Juana Gutiérrez Haces, en el que analiza el arte a partir de principios lingüísticos. Ella considera que el arte virreinal no se puede definir con

¹²⁸ Como las representaciones de los astros, o la identificación de Santiago apóstol con el Trueno. Cfr. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cia., 2004. También Susana Sarfson y Rodrigo Madrid, “Viejos dioses para un nuevo mundo. Los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII”, *El recurso a lo simbólico*, simposio, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2014, pp. 255-266.

¹²⁹ En Copacabana la Pachamana tenía un culto establecido, aunque no se trataba de un templo, sino que se adoraba a una parte de tierra consagrada. Teresa Gisbert, *Iconografía*, pp. 20-21.

términos como “influencia”, “eclecticismo” o “mestizaje”, sino como una “modalidad dialectal” a causa de la diversidad de tradiciones preexistentes. Para la estudiosa, entonces, no hay un mestizaje, sino una “criollización de la pintura”.¹³⁰ Ya dos décadas antes, Bernardino Lira había visto al arte barroco colonial americano como resultado del mestizaje en las artes:

Al igual que en Europa, el barroco define en Hispanoamérica toda una época. Expresión de la sociedad entera, la cultura barroca no fue patrimonio de una minoría de eruditos y hombres de letras, sino que animó hasta sus fibras más íntimas la vida del pueblo mismo, a través de la piedad, las letras, la arquitectura y las demás artes plásticas, la música, el teatro, el gusto y los modos de vivir y de vestir.¹³¹

El barroco americano es especial precisamente por eso, porque participaron todos y lo hicieron en el ámbito de muchas manifestaciones culturales.

En el caso de la pintura andina se puede hablar de un antes y un después del conflicto gremial iniciado en 1688 sucedido en Cuzco, por el que se separaron los gremios de los artistas indígenas de los de los españoles.¹³² Esta ruptura ya se había ido gestando desde principios del siglo, con la introducción de algunas características nuevas aportadas sobre todo por el pintor Luis de Riaño (1596 - 1667), que era discípulo de Medoro y que trabajó en Cuzco desde principios del siglo XVII.¹³³ La separación de los gremios tuvo como resultado que la producción de los indios y mestizos fuera mucho más libre, pues ya no tenían que seguir las reglas marcadas con anterioridad, y esto dio como resultado una expresión típica andina, más popular, que tuvo mucho éxito y que provocó la apertura del comercio de estas obras pictóricas a todos los territorios aledaños, y por

¹³⁰ Si consideramos que la creación del lenguaje pictórico novohispano y americano, en general, se constituyó por nivelación, podremos considerar los resultados como verdaderas variedades dialectales de la pintura española con una implícita labor creativa y original que las hace diferentes de la pintura de origen. La formación de áreas pictóricas distintas en el continente americano se dará, al igual que en la lengua, en todos los puntos de dominio de este lenguaje pictórico originario cuando es abandonado a su evolución natural. Cfr. Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, pp. 47-99.

¹³¹ Bernardino Bravo Lira, en Simposio internazionale sul Barocco latino-americano, *Simposio internazionale sul barocco latino-americano, Roma, 21/24 aprile 1980*, Roma, Istituto italo latino-americano, 1980, p. 30. Bravo Lira también afirma que el barroco fue el primer estilo hispanoamericano, pues, como es bien sabido, al inicio de la colonia el arte estuvo a cargo de algunos frailes y de los indios, y se podría considerar, de acuerdo con Espinosa Spínola, como expresión del poder colonial; posteriormente trabajaron los pintores peninsulares por lo que sólo muy lentamente pudo ir adoptando un carácter propio.

¹³² Fernando Valenzuela, “Debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el periodo colonial: un estudio histórico”, *Colonial Latin American Historic Review*, fall, 2013: p. 382.

¹³³ Sus principales obras, en la iglesia de san Pedro de Andahuaylillas, fueron ejecutadas entre 1626 y 1628.

lo tanto su masificación. Sucedió algo similar a lo lamentado por Toussaint, es decir que por un lado bajaron los precios y por el otro cambió el gusto.¹³⁴ “Los pintores indígenas reafirmaron y popularizaron modelos estéticos que habían comenzado algunos años antes del conflicto gremial. Éstos se caracterizaron por una pintura ausente de perspectiva, la estilización de las figuras, y la aplicación del pan de oro (brocateado),”¹³⁵ que se hizo habitual en el arte cuzqueño del siglo XVIII. Como se verá más adelante, este tipo de decoración se usó en la pintura italiana al menos desde el siglo XIII, pero en el arte andino en general y cuzqueño en particular tiene características que lo hacen perfectamente reconocible, tal vez porque se usó de manera incluso exagerada.

La enorme devoción por la madre de Dios es la razón por la cual:

Los pintores buscan traspasar también a su obra las calidades de las telas; los efectos suntuosos de los bordados y brocados con que la devoción cubre las imágenes marianas, se consiguen con el procedimiento del “brocateado”, aplicación de diseños en oro sobre las superficies pictóricas y escultóricas. Aceites vegetales y animales, barnices y esmaltes completan el acabado de la imagen contribuyendo a su belleza y durabilidad a través de las generaciones. Una alquimia no improvisada, sino resultante de saberes ancestrales, que los laboratorios y estudios contemporáneos aún no develan completamente.¹³⁶

Fue precisamente el uso del brocateado y también el uso de decoraciones vegetales, sobre todo flores—en especial en las esculturas retratadas—¹³⁷ lo que me llevó a pensar que tal vez la decoración de las imágenes mercedarias novohispanas se debía a la imitación de obras andinas. Sin embargo, una vez más la observación y la comparación permitió que viera con claridad que, a pesar de su semejanza, eran distintas, tanto por sus diseños, y el tipo de vegetales representados, como por las técnicas utilizadas.

Según algunos estudiosos, el brocateado andino es una de las maneras en que se manifestó el sincretismo en el arte, pues era como vestir a los nuevos dioses con ornamentos autóctonos. Álvaro

¹³⁴ No es este el lugar para iniciar una discusión, pero se podría pensar que no fue que cambió el gusto, sino que los pintores indios y mestizos tocaron cuerdas en los sentimientos y lograron representar lo que a la mayor parte de la población le agradaba.

¹³⁵ Sebastián Ferrero, “Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII”, tesis doctoral, Université de Montréal, 2015, p. 18.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 10

¹³⁷ Se trata de imágenes hechas como retrato de aquellas esculturas marianas que a menudo se sacaban de la iglesia para las peregrinaciones, actos para los cuales se les decoraban con gran cantidad de flores. En realidad las imágenes religiosas siempre se adornaban con flores. Ambas costumbres, la de las representaciones y la de la decoración floral, han sido vistas por muchos autores como una permanencia de las tradiciones prehispánicas en la zona.

Acevedo Tarazona afirma que el brocateado andino es un sello distintivo de esa cultura, pues es el resultado de la mayor libertad de la pintura mestiza que trató, en ausencia de toda instrucción, de “ennoblecir la naturaleza al idealizarla en escenarios cargados de oro.”¹³⁸ Afirma también que la costumbre del brocateado o sobredorado tenía modelos europeos, pero que la diferencia es que en América “consistió en invadir con ornamentos toda vestidura.”¹³⁹ Otra peculiaridad que distingue las diferentes escuelas es que el brocateado andino, sobre todo el que derivó de la división de los gremios, a menudo carece de perspectiva; del mismo modo la decoración en oro no siempre sigue los pliegues de las vestimentas (fig. 67).¹⁴⁰ Por lo que se refiere específicamente a las imágenes de la Virgen de la Merced, se puede hacer una comparación entre la figura 4 o la figura 6, que son novohispanas y las 13 y 15 que son de escuela andina, en las que es posible observar algunas diferencias en lo que se refiere a las características antes mencionadas, es decir, mientras que en las imágenes novohispanas, la decoración dorada parece responder a un relieve, como se dirá más adelante, en las andinas la decoración dorada parecería superpuesta. Por lo que se refiere a la decoración con flores pintadas, sólo encontré una imagen (fig. 8), en la que, si bien las representaciones vegetales pueden tener una cierta semejanza con aquellas novohispanas, el conjunto, en manera especial el uso recargado del oro, no sólo en el hábito de la Virgen, sino también en el halo, podrían considerarse como uno de los elementos que marcan la diferencia con el arte



Figura 67. Anónimo cuzqueño, *Martirio de san Lorenzo*, siglo XVII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
Fotografía: Museo Pedro de Osma.

¹³⁸ Álvaro Acevedo Tarazona, “Ciudad, arte y poder en América”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 14, octubre 2009, p. 204.

¹³⁹ Álvaro Acevedo Tarazona, *op. cit.*, pp. 204-205.

¹⁴⁰ Gisbert y Mesa sostienen que después de la separación de los gremios, la pintura de los indios estuvo a cargo de personas que no habían tenido el entrenamiento adecuado y por lo tanto no aplicaban las técnicas europeas en sus obras.



Figura 68. José Juárez, *Adoración de los Reyes Magos*, 1655, Museo Nacional de Arte de Bolivia.
Fotografía: Mundo del Museo

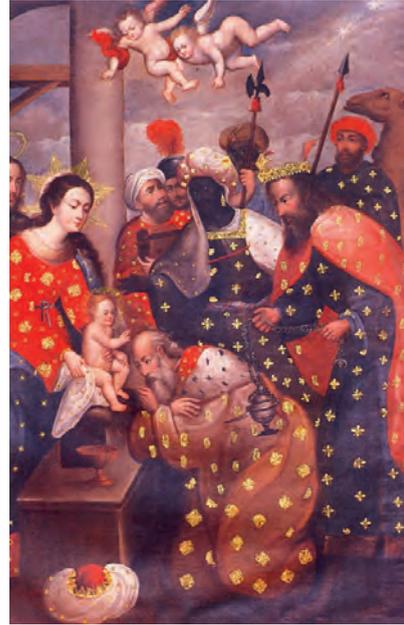


Figura 69. Anónimo cuzqueño, *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1730-1750, óleo sobre lienzo, 169 x 127, Museo de Arte de Lima.
Fotografía: Museo de Arte de Lima



Figura 70. Anónimo, *San José con el Niño*, ca. 1700, óleo sobre lienzo, 85.5 x 69.7, Museo Nacional del Virreinato, México.
Fotografía: Instituto Nacional de Bellas Artes.



Figura 71. Anónimo cuzqueño, *San José ccarga al Niño Jesús*, ca. 1750, Colección Celso Pastor de la Torre.
Fotografía: *El Comercio*.

novohispano. La cuestión ha ocupado a muchos estudiosos del arte colonial americano que se han preguntado el por qué de la semejanza entre el arte producido sobre todo en el siglo XVIII en estos territorios. ¿Cuáles son las características del hilo sutil que actúa como frontera entre el arte andino y el novohispano? Valgan como ejemplo de lo anterior las figuras 68 y 69 que son dos soluciones, la primera novohispana y la segunda andina, en la que es posible ver que el modelo es el mismo –la *Adoración de los Reyes* de Rubens– pero que fue traducido por cada artista según su propio “dialecto”. Lo mismo sucede con los lienzos de las figuras 70 y 71 que representan a san José con el Niño.

3.2 Tejidos y estofados

Otra hipótesis sobre el origen de las decoraciones en estudio fue que tal vez podían haber sido hechas tratando de imitar las decoraciones de los tejidos en uso en Nueva España o las del textil polícromo de la escultura de madera.

Una de las características de la pintura sobre tabla y de la escultura de madera policromada es el terminado denominado estofado, un vocablo que proviene del italiano *stoffa* que significa tela, y se refiere a que con esta técnica se hacía una imitación de lujosos textiles. La imitación de telas en el arte se usó desde el siglo XIII, como es posible ver en numerosas obras sobre todo de la escuela toscana y de la escultura medieval flamenca que fueron además dos importantísimos centros de producción de tejidos de lujo; en una gran cantidad de éstas, la imitación de los ricos tejidos está llevada a cabo de manera sumamente realista. Los pintores utilizaban la técnica del estofado no sólo para las decoraciones de los hábitos de la Virgen y de los santos, sino también



Figura 73. Maestro de la vida de la Virgen, *Anunciación* (detalle), 1460-1490 ca., óleo sobre madera, Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

Fotografía: Pilar Carrillo Farga

Figura 72. Jacopo di Cione, (1325-1399), *Coronación de la Virgen*, temple sobre madera, 3.50 x 190, Galleria dell'Accademia, Florencia, Italia.



para los retratos civiles y las reproducciones de la decoraciones de las casas que reflejan el gusto de los siglos XIV y XV por los tejidos lujosos (fig. 72 y fig. 73). Con lana, seda y algodón se fabricaban telas como el damasco que tiene fondo de raso o el brocado al que se le agregaban tramas de oro y plata, y, aún más fino, el que se denominaba lampás, entre otros. Igualmente se producían –y reproducían en el arte– lujosos terciopelos labrados.

También en el Renacimiento es común encontrar una gran semejanza entre los textiles empleados en contextos civiles, es decir no usados para los indumentos litúrgicos y las representaciones de esos tejidos en obras de arte, como por ejemplo entre los retazos de terciopelo italiano (figs. 74 y 75) y un detalle de un personaje en *La Cavalcata dei Magi*, de Benozzo Gozzoli del Palacio Medici Riccardi en Florencia que son casi coevos (fig. 76), o el cuidado con el que Rogier van de Weyden

o Agnolo Bronzino, entre muchos otros, representaron no sólo el diseño de los textiles sino incluso la trama o el hilo dorado utilizado para la decoración (fig. 77 y fig. 78). Las lujosas imágenes de tejidos pintadas por los van Loo, por ejemplo (fig. 79 y fig. 80), parecen no dejar lugar a dudas de que se trataba de una reproducción de las telas usadas por las personas retratadas. Esta semejanza se encuentra no sólo entre tejidos y arte europeo (figs. 81 - 84), sino también en distintos periodos y lugares geográficos. Es muy interesante notar la semejanza de estos mismos

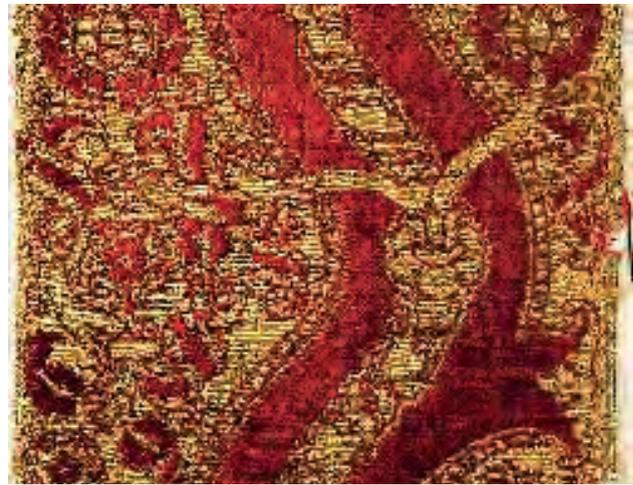


Figura 74. Terciopelo cicesado, Florencia 1470, Museo Studio del Tessuto, Como, Italia.
Fotografía: Fondazione Antonio Ratti.



Figura 75. Terciopelo italiano del siglo XV.
Fotografía: The Metropolitan Museum of art.



Figura 76. Benozzo Gozzoli (1420-1497), *La cavalcata dei Magi*, (detalle de Juan Paleólogo) Fresco, Capilla medicea, palazzo Medici-Riccardi, Florencia.



Figura 77. Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), *La exhumación de san Huberto*, (detalle) entre 1437 y 1440, óleo sobre madera, 88 x 81, Londres, National Gallery.
Fotografía: National Gallery, Londres.



Figura 78. Agnolo Bronzino (1503-1572), *Retrato de Eleonora de Toledo con don García*, (detalle del terciopelo brocateado), 1545, óleo sobre madera, 115 x 96, Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.
Fotografía: Wikicommons



Figura 79. Jean Jacques van Loo (1705-1765), *Retrato de desconocido*, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais -
Fotografía: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais -



Figura 80. Louis Michel van Loo, *Isabel Farnesio, reina de España*, (detalle), óleo sobre lienzo, 1739 ca, 150 x 110, Fotografía: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais -



Figura 81. Maestro de la vida de María, *Encuentro de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Áurea* (detalle del vestido de santa Ana), 1460-1490, óleo sobre madera, Alte Pinakothek, Munich, Alemania.
Fotografía: Pilar Carrillo Farga



Figura 82. Benozzo Gozzoli (1420-1497), *La cavalcata dei Magi*, (detalle de Juan Paleólogo) Fresco, Capilla medicea, palazzo Medici-Riccardi, Florencia.



Figura 83. Anónimo novohispano, *san Antonio de Padua*, escultura en madera policromada, mediados del siglo XVIII, detalle.
Fotografía: Fanny Unikel.



Figura 84. Terciopelo cicesado, manufactura italiana, probablemente florentina, segunda mitad del siglo XVI o inicios del XVII.
Fotografía: realmofvenus. renaissanceitaly.net
Es interesante notar el motivo de las clavelinas.

tejidos con las decoraciones de clavelinas estudiadas por Amador y por Maquívar (fig. 83).¹⁴¹

La moda de utilizar estos tejidos, ya sea en el vestir, ya sea en las representaciones artísticas, se difundió en toda Europa. En España y en sus territorios tuvo mucho auge sobre todo durante el periodo barroco en que se usó como decoración también para las esculturas creadas para los retablos.¹⁴² Francisco Pacheco, en *El arte de la pintura*, relata cómo, para la imagen de Nuestra Señora de la Expectación que le encargó Juan Gómez de Mora en 1625, adornó:

lo más costosamente que pude, después de estar toda dorada: la túnica, o saya, era rosada, bañada con carmín de Florencia y con lindo naranjado de color oro; hecha una tela de Italia por patrón, y toda raxada, campo y obra.¹⁴³

El origen de la decoración provenía de telas reales, es decir de tejidos que efectivamente se usaban,¹⁴⁴ pero es probable que la costumbre de copiar directamente los tejidos fuera poco a poco disminuyendo y finalmente ya no fueran reproducciones de textiles reales, sino un producto de la imaginación del artista. Lo anterior sobre todo porque a la vestimenta en el siglo XVII y XVIII, además de la riqueza natural de los tejidos, se les aplicaban bordados e incrustaciones o bien eran tejidas directamente con la decoración deseada y no era fácil el acceso a ellas. Un ejemplo de esto es el *Retrato de Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizábal* de José de Alcívar en el que se nota un fondo de terciopelo azul al que se le han agregado aplicaciones de listón dorado y también una clavelina bordada al centro (fig. 90).

¹⁴¹ Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepetzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 113; Pablo F. Amador Marrero, Guillermo Arce Valdez, Costanza Ontiveros y Fanny Unikel Santoncini, “Las *clavelinas* como una de las posibles señas de identidad de los policromadores de la ciudad de México durante el siglo XVIII”, en Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México, UNAM-IIE, 2003, pp. 35-49.

¹⁴² El estofado se obtiene por medio de aplicación de una capa de hoja de oro bruñido, cuya superficie es decorada con diversas técnicas como el esgrafiado (es decir el estofado inciso y grabado) que consiste en cubrir la superficie dorada con un color liso y, raspar parte de esa capa superior para que quede al descubierto la inferior y así ir formando los motivos deseados (fig. 85), el estofado a punta de pincel es el que se aplica, como el nombre lo indica, con pincel y pintura a óleo (fig. 86), la encarnación que se refiere a la aplicación de color para representar la piel (fig. 87), el punzonado que es un tipo de decoración que se hace con un objeto metálico sobre el fondo de oro. Esta decoración en general tiene forma redonda o de puntos, pero también puede hacerse con un punzón que tenga otra forma (fig. 88), y el escamado que es cuando el diseño que se obtiene es una sucesión con forma de escamas (fig. 89). Una misma figura puede estar decorada con varios tipos de estofado.

¹⁴³ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 463.

¹⁴⁴ Como se puede notar en las figuras 65-68 en las que se repite un modelo similar en las telas reales, y en aquellas representadas en la pintura y en la imaginería.

Figura 85. Pedro López de Gámiz (1528-1588), *Retablo de la Asunción* (detalle del estofado en la figura de san Benito), 1581, madera policromada, Museo de Burgos.
Fotografía: Wikicommons



Figura 86. Anónimo novohispano ¿?, *San Juan Bautista* (detalle de decoración a punta de pincel), XVIII, madera tallada y policromada, 46.5 x 33.5, Museo Amparo, Puebla, Pue.
Fotografía: Taller de talla en madera



Figura 87. José Villegas Cora, *san Pantaleón* (detalle), 1753, Escultura en madera policromada con reliquia de hueso y relicario de plata, Museo Amparo, Puebla, México.
Fotografía: Museo Amparo



Figura 88. Pedro López de Gámiz (1528-1588), *Retablo de la Asunción* (detalle de la figura de san Benito), 1581, madera policromada, Museo de Burgos.
Fotografía: Wikicommons



Figura 89. Anónimo novohispano, *La educación de la Virgen* (detalle donde se aprecia la técnica del escamado), s. XVIII, madera policromada, Colección privada.
Fotografía: Pilar Carrillo Farga

En el siglo XVIII, a partir de un proceso de impresión importado de la India, se inició a estampar a bajo precio telas que podían ser de diversas calidades como algodón, seda y lino. Esta nueva técnica, además de ser mucho más económica, permitió que se crearan tejidos con una gran variedad de diseños y de colores, que además eran mucho más firmes y brillantes.¹⁴⁵ En efecto a partir de este momento en el arte se empezó a ver reflejada esa moda y podría ser esta la razón de un cambio en la representación en el arte de los tejidos con dibujos más variados (figs. 91 -94).

Sin embargo en la imaginería se siguió usando la técnica del estofado como se había hecho durante varios siglos.¹⁴⁶ Cabe recordar que, al menos hasta un cierto periodo, no siempre era el escultor quien hacía las decoraciones, sino un maestro pintor-dorador, como lo establecían los gremios. Ese tipo de relación podía dar como resultado que, al mezclarse las dos artes, se influenciaran una a la otra. Sin embargo no fue así siempre y no en toda América. En Quito, por ejemplo, sobre todo después de la separación de los gremios, los artistas efectuaban muchas tareas distintas, y por lo tanto un artista y su taller podían

hacer pintura o escultura indiferentemente;¹⁴⁷ en los dos casos sería comprensible el uso de motivos decorativos similares en la escultura y en la pintura. Lo mismo sucedió en Nueva España, como el caso del taller de Sáyagos que era maestro “ensamblador” y “dorador”, pero que también llevó a cabo tareas de pintor de lienzo.¹⁴⁸

Tal vez la técnica del estofado sobrevivió tanto tiempo en el arte religioso



Figura 90. José María de Alcívar (1730-1803), *Retrato de Ana Cristina Pablo Fernández Arteaga y Mendizábal* (detalle), óleo sobre lienzo, c. 1760, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, México.

Fuente: Gerardo Esparza.

¹⁴⁵ Musée de la Toile de Jouy, www.museedelatoiledejouy.fr, consultada el 18 de septiembre de 2018.

¹⁴⁶ La técnica del dorado se utilizó en la pintura cristiana ortodoxa y de ahí fue adoptada en Italia, sobre todo por parte de los maestros sieneses de principios del siglo XIV. Los imagineros barrocos españoles la adoptaron y de ahí pasó a América.

¹⁴⁷ Cfr. Alexandra Kennedy Troya, “Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)”, [en línea] <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/1f.pdf>, p. 14.

¹⁴⁸ Cfr. Leonor Labastida Vargas, “Cortinas y velos en los retablos de Vizcaínas: ornato y simbolismo”, en Pablo Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *op. cit.*, p. 53.



Figura 91. Anónimo, *retrato de Doña María Gertrudis*, 1795 ca..



Figura 92. Robe en indienne, c. 1750.
Fotografía: Nathalie Harran.



Figura 93. Francisco Eduardo Tresguerras, *retrato de María Guadalupe Ramírez*, 1787.



Figura 94. Museo Internacional del Barroco, exposición “Hilos Virreinales”

porque recuerda algunas de la telas que se usaron –y se siguen usando– para los paramentos litúrgicos. También en este rubro se utilizaron telas de distintas calidades y cualidades. En Nueva España, basta con dar un vistazo a los registros de visitas de los conventos en los que se hacía el recuento de los objetos contenidos en éstos para darse cuenta de la gran variedad de tejidos que se usaban: brocatel, brocado, terciopelo bordado, damasco, etc. (figs. 96 - 101). Circulaba una gran cantidad de textiles; también se usaba el tafetán, el raso, el rasoliso, la caprichola, que además variaban de acuerdo con otras características como la procedencia o el tipo de decoración: damasco de España, raso labrado de flores de España, glasé de plata

de León de Francia.¹⁴⁹ Es por eso que, a falta de mayores estudios, hoy en día es difícil saber a ciencia cierta cómo se denominaba un determinado textil.

Acerca de la relación entre los textiles de uso con la decoración de los estofados en la imaginería, Consuelo Maquívar afirma que no ha encontrado esta correspondencia en los óleos con retratos civiles y los diseños de los estofados novohispanos.¹⁵⁰ En el caso de esta investigación, aparte de la semejanza entre las clavelinas entre el retrato pintado por Alcívar (fig. 90) y las clavelinas usadas como motivo por algunos policromadores novohispanos que trabajaron en la Ciudad de México,¹⁵¹ no he podido encontrar otras concordancias entre la decoración que presentan las imágenes de la Virgen de la Merced, motivo de este estudio, ni con esculturas estofadas en Nueva España o en España ni con la decoración de tejidos en los retratos de civiles; sin embargo, en una investigación que analiza la relación entre los estofados del taller de los Cora en Puebla y los textiles rococó, se ha encontrado que en efecto hay un vínculo entre ellos:

La calidad del trabajo policromo varía, aunque el del taller de los Cora es claramente el más fino. Sin embargo existe un patrón de estofados que se encuentra en las obras de distintos talleres poblanos y al mismo tiempo es aquel utilizado para las esculturas en los retablos estípite, muy comunes en los años sesenta. Se trata del estofado que imita textiles brocados y espolinados que representan las ‘telas de flores’ de inspiración rococó. La imitación se logra a base de hojarasca doradas con picado de lustre, grandes flores a punta de pincel y fondo monocromo, sea de corladura o de temple. Ubicar este patrón tanto en los estofados del taller de los Cora como en los de Manuel Ramos demuestra que



Figura 95. Fray Martín Castillo, memoria de todas las cosas pertenecientes a este convento de la Asunción de Toluca, 1663, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, FF, 228 - 232v; 121. Fotografía: Pilar Carrillo Farga.

¹⁴⁹ Cfr. Jesús Pérez Morera, “El tejido brocado en el México virreinal: sedas orientales y criollas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, 2018, pp. 1-21.

¹⁵⁰ María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, pp. 110-111. Un estudio muy completo acerca de esta relación es el de Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *op. cit.*, 2003.

¹⁵¹ Cfr. Pablo F. Amador Marrero, *et al.*, “Las clavelinas como una de las posibles señas de identidad de los policromadores de la Ciudad de México durante el siglo XVIII”, Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *op. cit.*, 2003, pp. 35-49.



a) brocatel renacentista del siglo XVI, seda y lino. Royal Ontario Museum, Toronto, Ontario, Canada.



b) brocado fabricado en Lyon en 1727, detalle. Diözesanmuseum Bamberg.



c) brocado blanco con oro. Semprini arredi sacri.



d) lampás fondo damasco y brocado, Museo Studio del Tessuto, AS 1



e) terciopelo labrado con oro. Museo Studio del Tessuto, AS 146



f) damasco. Fotografía Luigi Bevilacqua.

Figuras 96 - 101. Algunos ejemplos de tejidos de lujo.

se trata de una expresión regional que le da individualidad a los estofados poblanos y los distingue de otros centros productores (figs. 102 y 103).¹⁵²

Consuelo Maquívar ha encontrado algunas diferencias en el trabajo de esgrafiado entre las obras de imaginería novohispanas según el periodo en que fueron creadas:

En los ejemplos del siglo XVI, y las primeras décadas del XVII, se utilizaron básicamente tonos oscuros, como el negro y el café o el blanco, para los fondos de las vestimentas; sobre éstos destaca la ornamentación en dorado, por lo general con motivos vegetales, éstos van iluminándose con otros colores, como rojo y azul.

¹⁵² “Franciska Neff, “Los estofados poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII y los textiles rococó”, en Pablo Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *op.cit.*, pp. 65-76. Se trata de un interesante estudio sobre la imaginería novohispana y guatemalteca, en el que se analizan documentos –de ajueres y de objetos religiosos de la catedral de Puebla– para, a partir de ellos, entender la relación que existe entre los tejidos reales y la decoración con la técnica del estofado.



Figura 102. José Villegas Cora, *san Pantaleón*, 1753, Escultura en madera policromada con reliquia de hueso y relicario de plata, Museo Amparo, Puebla, México.
Fotografía: Museo Amparo



Figura 103. Taller de los Cora, *Virgen de Loreto*, siglo XVIII, Escultura en madera policromada, Catedral de Puebla, México.
Fotografía: Museo Amparo



Figura 104 y figura 105. Anónimo, *San Antonio de Padua*, siglo XVI, madera tallada y estofada, 180 x 75, Museo Nacional del Virreinato, México.
Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Mediateca



Figura 106. Anónimo, *San Francisco de Asís*, 1700, madera tallada y estofada, 134 x 139, Museo Nacional del Virreinato, México.
Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Mediateca



Ahora bien, los diseños vegetales en esta primera época suelen consistir en menudos trazos de flores y hojas enlazadas que llenan el espacio (figs. 104 y 105).¹⁵³

Por lo que se refiere a los siglos XVII y XVIII:

Conforme el tiempo avanza, los diseños *crecen* en tamaño y la gama de colores es más variada. En las obras del siglo XVII la ornamentación se basa en modelos vegetales convencionales: flores sencillas de cinco pétalos o flores de lis combinadas; también se hicieron guías de zarcillos, de pequeñas hojas de acanto o bien otros motivos fitomorfos entrelazados (fig. 106)¹⁵⁴

[...]

Con respecto a los diseños del siglo XVIII, la gama de colores se enriquece y las tonalidades son más claras. Los motivos florales son de variadas formas, en algunas ocasiones sus corolas están abiertas y en otras entrecerradas, aunque las más de las veces sus tallos son cortos y gruesos y de éstos salen zarcillos, hojas y otros elementos que complementan los espacios (fig. 107).¹⁵⁵

Muchas esculturas fueron, como se ha dicho anteriormente, adornadas a punta de pincel. Esta técnica, más libre que la del esgrafiado, permite también una mayor variedad de colores (fig. 108). Sin embargo en todos los casos antes mencionados, las decoraciones, sean estas hechas con esgrafiado o con punta de pincel, parecen seguir un patrón, como tal vez lo siguieron los textiles.



Figura 107. Anónimo, *Santa Rosalía* (detalle), 1700, madera tallada y estofada, 108 x 42, Museo Nacional del Virreinato, México. Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Mediateca.

La disposición de los ornamentos vegetales de tres de las imágenes en estudio (figs. 1, 2 y 3), en cambio, no parecen seguir un patrón, sino un esquema mucho más libre. No se repiten según un diseño geométrico o de otro tipo. Del mismo modo, las representaciones de esos vegetales, las flores en manera especial, parecen mucho más naturales que las que se utilizaron al menos en la mayoría de

¹⁵³ Maquívar, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁴ Maquívar, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁵ Maquívar, *Ibid.*, p. 110.



Figura 108. Juan de Juni (talla), Juan Tomás (policromía), *María Magdalena* (detalle), retablo de San Juan Bautista del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (S XVI).
Fotografía: Rosario Vázquez Castilla

las esculturas (figs. 108 y 1). Por otro lado, la fig. 4 sí parece imitar un textil o una escultura estofada. En conclusión considero que, por lo que se refiere a las imágenes 1, 2 y 3 no se trata de la imitación de un tejido real ni de una decoración de estofado, y esto me lleva a pensar que tal vez este tipo de decoración sea la imitación de flores “naturales” que han sido añadidas con la función de enriquecer la imagen y de aumentar el valor simbólico y significar con mayor fuerza lo que se quiere decir.

Si la decoración de flores pintadas de las imágenes 1, 2 y 3 no tienen correspondencia con arte andino, ni con los textiles del siglo XVIII o el estofado. Queda por explorar una referencia a la tradición local.

3.3 Usanzas locales del siglo XVIII

Durante mucho tiempo la dulzura en los rostros y las figuras de la pintura del siglo XVIII novohispano fue considerada como una característica negativa. Cuándo comenzó ese proceso de dulcificación, no es fácil decirlo, pues puede haber tenido raíces y razones distintas. Andrés Gutiérrez Usillos propone que la dulcificación es debida a una reacción a la manera en que el indígena americano es visto desde Europa.¹⁵⁶ Gutiérrez Haces explica la dulcificación –para el caso del pintor López de Arteaga (1610 - 1656)–, como un proceso de nivelación, de adaptación, pues el artista español transformó completamente su forma de pintar cuando llegó a Nueva España, mezclando los sustratos de su tradición con los del lenguaje de los pintores establecidos en Nueva España, para nivelarse con su “nueva realidad pictórica”.¹⁵⁷ Algunos estudiosos piensan que la dulcificación de la pintura novohispana se tuvo por influencia de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) y Carlo Maratta (1625-1713). Paula Mues Orts, por ejemplo, en abierta oposición con Gutiérrez, piensa que los artistas novohispanos, en manera consciente, buscaron modelos europeos:

A través de grabados y seguramente copias pictóricas, un grupo de artistas italianos de la segunda mitad del siglo XVII fue conocido y admirado en la Nueva España por los artífices del pincel del XVIII. Tenían en común con la estética de Bartolomé Esteban Murillo la búsqueda de suavidad, dulzura y naturalismo, así como un cierto clasicismo sereno y sencillo.¹⁵⁸

Mues Orts considera que ese movimiento se difundió a partir de la ciudad de México, desde donde, con toda probabilidad pasó a Puebla, donde la introducción fue probablemente lenta. Con toda probabilidad el artista que maduró tal transformación fue el pintor José Joaquín Magón

¹⁵⁶ Andrés Gutiérrez Usillo, “Trasgresiones y marginalidad. el arte como reflejo de la visión del “otro”. modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix”, *Tejiendo redes-acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica*, Revista Librosdelacorte.es, Monográfico 5, año 9 (2017), p. 196.

¹⁵⁷ Cfr. Juana Gutiérrez Haces, *op. cit.*, pp. 47-99.

¹⁵⁸ Paula Mues Orts, *op. cit.*, s/p.

(1751-1800), quien, según Andrade Campos, “fue responsable” de “un cambio colorístico en la pintura poblana, que abandonaría parcialmente los colores saturados con tonos encendidos y contrastes pronunciados en pos de colores pasteles con tonos grisáceos u ocres, cuestión que ayuda a dar mayor calidez a las escenas, así como a un proceso de “dulcificación de los personajes en la pintura” –que ya había sido adoptado por los predecesores de Magón, Luis Berruecos (activo primera mitad del siglo XVIII) y Pablo José de Talavera (activo primera mitad del siglo XVIII)–,¹⁵⁹ además de haber logrado un recurso más expresivo e intimista”. Para Andrade Campos, el pintor poblano dejó una huella muy importante en la pintura poblana, a tal punto que se le podría considerar como “el responsable de este giro artístico que tanto nutrió los pinceles de los pintores posteriores.”¹⁶⁰

El proceso de ‘dulcificación’ de los personajes en la pintura poblana del siglo XVIII logró su consolidación bajo el pincel de José Joaquín (Magón), esta gracias a que no sólo echó mano del recurso del dibujo más expresivo e intimista, sino también [...] hizo un acopio de una paleta de colores más cálida donde dominan los tonos grisáceos y ocres bien difuminados, especialmente en las encarnaciones, adonde se puede notar la utilización de varios colores delicadamente combinados que ayudan a una expresión más similar de la piel.¹⁶¹

Esta característica es una de las causas por la que la pintura novohispana del siglo XVIII fue calificada de “decadente, carente de vigor y cargada de una sensibilidad lánguida y en extremo dulce,”¹⁶² Sin embargo considero que se le debería dar importancia a tal característica pues, desde mi punto de vista, ya sea que se haya llegado a ella por nivelación o en manera consciente a través de la copia de modelos europeos, es una de las singularidades que marca la diferencia con el arte de otros virreinos.

Queda por dilucidar la inclusión de la decoración con flores pintadas en el hábito de la Virgen. Durante la investigación, encontré algunas imágenes de la Virgen del Carmen cuyo manto también había sido decorado (figuras 18-22). Por esta razón consideré importante sistematizar y

¹⁵⁹ En la obra de estos artistas es posible observar la dulzura de las figuras, aunque los contornos todavía son muy marcados.

¹⁶⁰ Andrade Campos, Alejandro, *El pincel de Elías, José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, p. 89.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁶² Cfr. Alcalá, Luisa Elena, Jaime Cuadriello, Illona Katew y Paula Mues Orts, (eds.), *Pintado en México. 1700-1790: “Pinxit Mexici”*, LACMA, Citibanamex, Fomento Cultural Banamex, New York : DelMonico Books/Prestel, 2017, p. 16.

analizar las representaciones de esa advocación.¹⁶³ Observé también que, aparte algunos mantos decorados para la figura de san José (fig. 17) y de la Virgen de la Merced, sólo esta advocación había sido representada con manto decorado. Ahora bien, en el caso de la advocación del Carmen, salvo la figura 22, que es una obra anónima, la 21 que está en la ciudad de México, pero que es de mano de Francisco Magón y la figura 18, que también es anónima y que se encuentra en el Museo de Guadalupe de Zacatecas, los demás lienzos son poblanos. Es conocido el fuerte impulso que tuvo el arte poblanco bajo la égida de la orden carmelita¹⁶⁴ y que para la orden trabajaron artistas como Luis Berruecos y también quien probablemente fue su alumno, José Joaquín Magón, por lo que se podría pensar que esta nueva iconología del manto adornado pueda haber sido una de las novedades iconográficas introducidas por el artista.¹⁶⁵ Esto llevaría a pensar que estas decoraciones se usaron por primera vez dentro del ambiente carmelita –poblanco–. El manto adusto de la advocación del Carmen poco debía atraer al criollo o al indio, mientras que podía sentirse más atraído hacia esa advocación si se agregaba algo más alegre y, como ya se anotó en el caso de la pintura andina, agregar flores u otro tipo de decoraciones le otorgaba a la imagen valores suplementarios. Resulta interesante la visión del historiador Jerome Baschet quien considera que el poder de la imagen está ligado también al valor económico de los materiales, además de que su valor estético tiene relación con su materialidad, es decir que se podría tratar del deseo del artista o del comitente de agregarles a las obras un valor suplementario tal vez con la finalidad de convertir esas imágenes en más potentes o más milagrosas.¹⁶⁶

En conclusión, esto significaría que los lienzos de la Virgen mercedaria que me ocupan pudieron haber tomado como modelo las decoraciones de la capa de la Virgen del Carmen, y que para esta advocación fue fácil hacerlo en vista de la libertad que ofrecía la blancura del hábito y el escapulario.

¹⁶³ Santa Teresa relató acerca de una visión que tuvo en 1561 en la que se vio revestida por la Virgen y por san José con un manto blanco que ha sido ligado a los inicios del Carmelo reformado.

¹⁶⁴ La orden de los carmelitas descalzos llegó a Puebla en 1586.

¹⁶⁵ Magón trabajó en el convento de los carmelitas en Puebla y para el de la Soledad y el de santa Teresa de esa misma ciudad, así como para los conventos de Atlixco y de Orizaba. Cfr. Alejandro Andrade Campos, *op. cit.*

¹⁶⁶ Cfr. Jerome Baschet, “Voz imagen”. *Enciclopedia dell’arte medievale Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/immagine_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (consultado el 20 de octubre de 2018).

Por lo tanto con toda probabilidad la decoración en estudio reproduce textiles espolinados que fueron utilizados como modelo para la decoración de esculturas estofadas que a su vez –antes o después, pero siempre en un mismo territorio y época– también se emplearon en la pintura. Es posible apoyar lo anterior con el hecho de que en pintura se usaron los dos tipos de decoración utilizado también en la escultura, es decir floral de varios colores –que en imaginería se obtenía por medio de la técnica llamada “a punta de pincel”– y lo que Interián definió como “teixido en oro”, el tipo brocado, para lo que se usaron diferentes técnicas. En las imágenes estudiadas se encuentra un ejemplo de decoración en la que el artista incluso trató de imitar la técnica –también típica del estofado– denominada picado de lustre (fig. 88).¹⁶⁷ Por lo tanto nos encontramos frente a una situación muy interesante en la que los tejidos en uso fueron el modelo para el estofado en la escultura y también en la pintura, pero la pintura no sólo se basó en los modelos textiles reales, sino que también usó, tal vez por razones religiosas o, como se ha dicho anteriormente, con la finalidad de añadir poder de las imágenes, el modelo textil a través de la síntesis que de los tejidos se hacía para obtener la decoración del estofado. Otro elemento que también induce a pensar en que la pintura se basó directamente en los modelos del estofado es la presencia de algunos detalles dorados en los tres lienzos decorados con flores.

Cabe retomar la cuestión del esquema, esta vez referido a cuatro de las imágenes novohispanas (fig. 1, 2, 3 y 4). Marcela Corvera Poiré, aludiendo al caso de los virreinos, explica que de manera especial durante la segunda mitad del siglo XVIII los miembros del clero regular utilizaron las representaciones de los patrocinios para afirmar su importancia, cuando en realidad estaban perdiendo peso frente al clero secular.¹⁶⁸

Considero esencial subrayar algo que salta a la vista cuando se observan los lienzos novohispanos de referencia, porque en ellos, además de un rey, un papa y un obispo, están representados san Pedro Nolasco, san Francisco y santo Domingo, así como un jesuita –podría

¹⁶⁷ El picado de lustre, también llamado punzonado, es una técnica usada para texturizar una superficie y se obtiene por medio de punzones de vario tipo y medida con los que se dan golpes sobre el metal, -o, en el caso de la escultura sobre la parte dorada- con lo que se obtiene una superficie ligeramente en relieve que refleja la luz desde varios puntos o que imita tejidos complejos. Esta técnica procede de la joyería y la platería, y por lo tanto no es privativa de la escultura policromada.

¹⁶⁸ Marcela Corvera Poiré, *op. cit.*, p. 100.

ser el mismo san Ignacio de Loyola– y otro personaje que podría ser san Agustín. Esto es muy significativo, puesto que son representantes de algunas de las órdenes que viajaron a América y que, de acuerdo con lo afirmado por Corvera Poiré indicaría que se trata de un documento de reafirmación de la posición del clero regular en la Nueva España.

Todo lo cual refleja la situación que se vivía en Nueva España con respecto a las órdenes regulares. La disputa entre el clero regular y el secular se había iniciado desde 1574, pero ya a mediados de siglo XVII se inició la secularización definitiva de las doctrinas en Perú y Nueva España. En efecto el obispo de Puebla y visitador del reino, Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), gran defensor de la jurisdicción episcopal, logró separar a los regulares de 36 de sus doctrinas. Además se les exigió a los frailes que presentaran un examen de lengua y suficiencia. Felipe V (1639-1746), por su parte, reforzó el poder de los obispos e hizo que se cumplieran cédulas del siglo XVII para sujetar las órdenes monásticas a su jurisdicción.¹⁶⁹

La política borbónica obviamente tuvo consecuencias más allá de la secularización de las doctrinas:

[...] limitó las facultades de muchas corporaciones novohispanas, fiscalizó sus ingresos y limitó su rango de influencia. Algunas de estas medidas aunque no afectaron a la Iglesia directamente llegaron a dañar su poder colateralmente. Las dirigidas a los pueblos de indios, afectaron a las expresiones de religiosidad tradicionales al tratar de controlar las festividades religiosas y los gastos destinadas a ellas. Igualmente la implantación de un ejército permanente en Nueva España, implicó la propagación de fueros y privilegios que compitieron con los que hasta entonces había alcanzado sólo la Iglesia. Las transformaciones económico-sociales de esta época tuvieron variadas respuestas del clero, que entre todas estas mudanzas buscó una identidad por diferentes caminos.¹⁷⁰

Para 1740 cuando la situación estalló definitivamente los curatos de clérigos habían pasado de 74 a 97. Se podría pensar que los únicos afectados fueron los religiosos de las tres órdenes que tenían

¹⁶⁹ Existen muchos estudios acerca de este fenómeno que afectó de algún modo no sólo a los frailes, sino también a parte de la población. Sobre el caso poblano, es interesante el estudio de Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos reformistas del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2017; También María Teresa Álvarez Icaza Longoria *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas 2015, Formato: PDF Publicado: 5 de agosto de 2015, disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/secularizacion/arzobispado.html> (consultado el 20 de octubre de 2018).

¹⁷⁰ Antonio Rubial García, coord. *La Iglesia en el México Colonial*, Instituto de Investigaciones históricas-UNAM, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” – BUAP, Ediciones de Educación y Cultura,

doctrinas a su cargo; sin embargo igualmente hubo consecuencias para las otras órdenes, pues también se decidió que se conservaran sólo los conventos que tenían más de ocho religiosos.¹⁷¹

Otras disposiciones ya habían empezado a afectar a la orden de la Merced:

En la del 21 de agosto de 1729 se refuerza con el mandato regio las órdenes del Padre General de los mercedarios para el urgente retorno a España de los vicarios generales una vez concluido su mandato; y la del 22 de enero de 1738, manda que los apoderados de la Orden sean religiosos mercedarios y no extraños, según lo ha dispuesto también el general de la Merced.¹⁷²

Los mercedarios sufrieron también a causa de todos estos cambios, pues contra ellos cayeron acusaciones a causa de la relajación de las costumbres; sufrieron por la disminución del número de conventos y también porque se les despojó de sus rentas en muchos casos. En el IV Concilio Provincial que se llevó a cabo a partir del 13 de enero de 1771, estaban presentes también representantes de la Merced, lo que pone en evidencia que también sus intereses podían

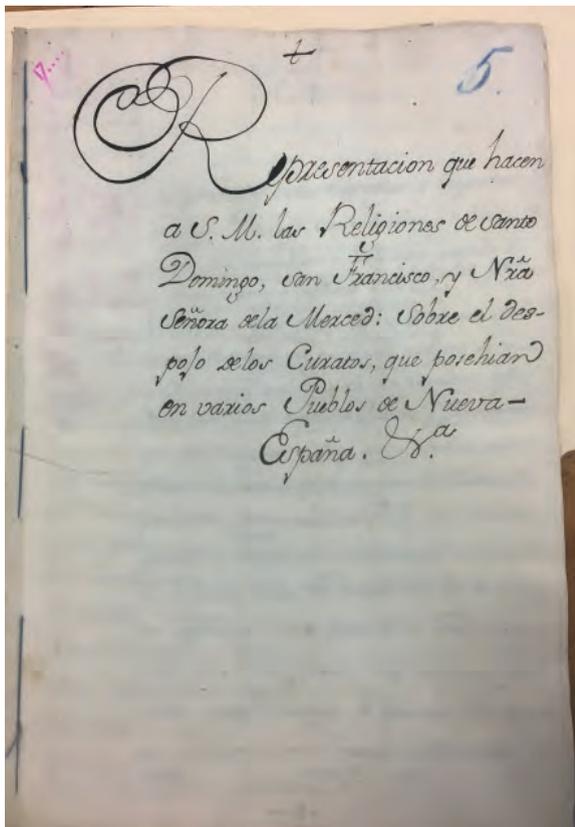


Figura 109. “Representación que hacen a S.M. las Religiones de santo Domingo, san Francisco y Nra. Señora de la Merced: Sobre el despojo de los Curatos que posehían en varios Pueblos de Nueva España”, Biblioteca Nacional de México, Archivo Franciscano, caja 128, leg. 1650, doc. 5, folios 16-18.

Fotografía: Pilar Carrillo Farga.

2013, p. 406.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 441.

¹⁷² Antonio Muro Orejón, ed., *Cedulario americano del siglo XVIII: Colección de disposiciones*, vol. 3, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1977, p. LXXVII.

estar afectados.

Muy interesante al respecto es una carta escrita al rey,¹⁷³ en la que los religiosos dominicos, franciscanos y mercedarios expresan su inconformidad con la situación causada por tales medidas (fig. 109):

Representación que hacen a S.M. las Religiones de santo Domingo, san Francisco y Nra. Señora de la Merced: Sobre el despojo de los Curatos que posehían en varios Pueblos de Nueva España.

Señor

Los Generales de las Sagradas Religiones de santo Domingo, san Francisco y Nuestra. Señora de la Merced, con la veneración propia de su amor, respecto y fidelidad a los R.s. Ps de V. M. dicen: Que aviendo presentado sus reverentes suplicas en Memorial que por el mes de Mayo se dignó V.M. recibir en el R.l Sitio de Aranjuez, a fin de que en el actual despojo de Curatos y Conventos, que sus Religiosos padecen en las Indias, se les oyese en Justitia y mirase con la Charidad, que es tan connatural a V.M. no aviendo savido el destino, ni de providencia relativa a el, ni menos orden de ocurrir con los documentos respectivos de esta materia al Tribunal que fuera de su Real agrado; nos hallamos precisados para el descanso de nuestras Conciencias de reiterar con el mayor rendimiento de V.M. exponiéndole que por las quejas, y noticias, que les han comunicado los Procuradores de la Provincias del Perú y Nueva-España, justificadas con documentos oportunos, han savido con imponderable rubor, y sentimiento, no solo estarse despojando en el Real nombre de V.M. a sus Religiosos, y Conventos, que en ambos Reynos tenían en posesión desde el tiempo en su Conquista, encomendados aquellos por reiteradas Cédulas, y mandatos delos Augustos Progenitores de V.M., y fundados estos por el Celo, Sudores, y Sangre de los Religiosos que incesantemente se han empleado en sembrar, y propagar la Doctrina Evangelica en aquellos bastos remotos dominios, sino también el riguroso tratamiento, e inaudito modo con que se está executando; pues sin molestarles con la Rl. orden de V.M. hacércela savèr, ni esperàr a su Ciega obediencia el devido obedecimiento, oírlos, ni manifestarles los motivos, y causas, se arrojan los Ministros de ambas Curias con el estrepito de soldados, y armas a los Conventos, y Doctrinas, compeliendo a los Religiosos a que los desalogen, y cedan sus habitaciones a los nuevos Curas Clerigos que llevan prevenidos; no permitiéndoles sacàr otra cosa que aquellos pobres bienes de su propio uso entregando los Conventos, Iglesias, alhajas de Sacristia, rentas, obras pias, y Capellanias fundadas por últimas voluntades de los fieles...¹⁷⁴

La representación dice que incluso se amenaza a los vecinos para que no los hospeden “con notoria ofensa de la Hospitalidad, y leyes de la sociedad humana conocidas y observadas aun por las Naciones mas barbaras”. Los frailes dicen que no se explican la razón del silencio del rey, y que

[...] las Religiones de santo Domingo, san Agustin y la Merced capaces de tenèr rentas, han quedado oy solamente con la capacidad, por averse todas ellas trasladado con Curatos y Conventos en el

¹⁷³ Seguramente no fue la única, pues en esta misma carta los religiosos se preguntan la razón por la que el rey no ha dado respuesta a otra anterior.

¹⁷⁴ Biblioteca Nacional de México, *Archivo Franciscano*, caja 128, leg. 1650, doc. 5 folios, 16-18.

Ven.e clero”

Se quejaban, los religiosos de ser tratados con “la hostilidad y el rigor que no se tuvo con los Moros y Judios, quando los expelieron de estos Reynos.”

Si se liga esta situación con lo dicho en los apartados precedentes, no sería de extrañar que las órdenes religiosas hubiesen querido utilizar la pintura como propaganda. A lo largo de su historia, el arte ha sido utilizado también con fines propagandísticos; y esta práctica fue muy común también en Nueva España sobre todo del siglo XVIII.¹⁷⁵ Es muy posible que los frailes mercedarios hubiesen mandado pintar estas obras para expresar que, a pesar de lo que estaba sucediendo, tenían fe en que María igualmente habría amparado a los regulares de aquellas órdenes afectadas por las políticas borbónicas. Considero que esta idea se ve reforzada por la existencia de al menos cuatro imágenes tan similares; fortalecida aún más porque los santos patronos de las órdenes aparecen sólo en cuatro de los lienzos novohispanos –aunque bien podría haber más–, mientras que bajo el manto de la Merced en los lienzos andinos y los grabados flamencos que probablemente fueron usados como modelo,¹⁷⁶ hay otro tipo de personajes incluso aquellas en las que el manto de la Virgen está decorado en algún modo.

Con lo anterior, se consolida también la idea de que la observación de los detalles en las obras de arte puede ser, como proponían Berenson y Morelli, algo similar a un documento escrito. En este caso los detalles podrían ser clave para situar en el tiempo la ejecución de las obras. Incluso podría ser la explicación de la presencia de la decoración en la vestimenta y del dorado, pues lo que se buscaba era enriquecer al máximo la obra para que tuviera el efecto deseado; es decir que funcionara como un documento de la situación del clero regular el cual, a pesar de todo, se consideraba protegido por la intercesora celestial; enriquecer las pinturas tenía la función de mover la sensibilidad de los fieles.

Por lo que se refiere al lienzo de la colección privada (fig. 1), no se ha podido recabar ninguna información acerca de su origen, mientras que el lienzo de Toluca, Estado de México (fig. 3) está firmado por Miguel Domínguez; podría tratarse de “fray Miguel Domínguez, presbítero

¹⁷⁵ Se usó en todos los ámbitos . Lo utilizó la Corona, los gobernantes, algunos privados y también las demás órdenes.

¹⁷⁶ Por ejemplo el grabado de Pieter de Jode (fig. 61).



Figs. 110-112. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, iglesia de san Juan Bautista, Jiquipilco, Estado de México. (Detalle) Fotografía: Pilar Carrillo Farga

religioso de la Real y Militar orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos”, cuya firma aparece, junto a las de José de Ibarra, Miguel Espinosa de los Monteros y Miguel Cabrera, entre quienes signaron “los *Estatutos o constituciones que deberá observar y guardar la Academia de la muy noble e inmemorial arte de la pintura* el 13 de marzo de 1754 frente al notario Andrés Bermúdez de Castro”, y que por lo tanto también situaría a esta obra en ese periodo.¹⁷⁷ De este autor no se tienen muchas noticias, pero es evidente que en ese momento estaba operando y que tenía una cierta importancia en vista de los famosos nombres junto a los cuales estampó su firma. Aunque su estilo no tiene los mismos colores, sí muestra la “dulzura” de los rostros y los dedos afilados de los que se ha hablado en referencia a la pintura poblana.

Menos información pude recabar de la imagen de la iglesia de san Juan Bautista de Jiquipilco. Se sabe que esa iglesia fue fundada en 1577, que su primer párroco fue fray Baltazar de Chávez, y también que quedó sujeta a la vicaría de Tenango del Valle. Ricard informa que ese pueblo, como muchos otros del sureste del actual Estado de México, era terreno de misiones dominicas,¹⁷⁸ por lo que en realidad no se explica la presencia de una imagen de la Merced en ese lugar.

Contrastan en esta obra (Fig. 2) la calidad del rostro de la Virgen y de algunos personajes (figs. 110 y 111), con el descuido de los ornamentos florales (fig. 112). Tampoco se han

¹⁷⁷ Cfr. Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9.34 (1965) pp. 15-29.

¹⁷⁸ Robert Ricard, *op. cit.*, p. 134.

hecho estudios sobre el lienzo del Museo del Carmen (fig. 4).

El padre Interián comentaba que “[...] á mí no me agrada: como ni tampoco, el que la pinten descubierta la cabeza, tendido el cabello por su cuello, sino antes cubierta con mucha modestia su cabeza con un velo verdaderamente virginal”,¹⁷⁹ o el adornar a la Virgen con joyas porque: “¿A qué fin, en lugar de la Inmaculada Virgen, purísima en el alma, y en el cuerpo, y por decirlo de una vez, en lugar de la Santísima Madre de Dios, representarnos, y ponernos á la vista á las Junos de Samos, á las Helenas de Esparta, ó á las Venus de Gnydo?”¹⁸⁰ Sin embargo las obras analizadas llevan todas algún tipo de joya y el cabello extendido sobre los hombros.¹⁸¹ También los hábitos, además de las decoraciones con flores pintadas, tienen otro tipo de ornamento, como los broches que cierran la capa o, como en la figura 1, en la que se puede apreciar la reproducción de encajes de bolillo (fig. 113).

Figura 113. Anónimo, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 120 x 120, colección privada, Ciudad de México. (Detalle)
Fotografía: Pilar Carrillo Farga



¹⁷⁹ Juan Interián de Ayala, (OM), *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸¹ Aunque cabe bien subrayar que estas características no son privativas de las obras analizadas.

Reflexiones finales

El propósito de este trabajo era el de encontrar los orígenes de algunas modificaciones iconológicas en el atuendo en varias imágenes de la Virgen de la Merced en Nueva España. Realicé la investigación a partir de dos fuentes mercedarias principales. Por un lado la literatura generada dentro del ámbito mercedario: un escrito de Hardà Muxica y *El pintor christiano* de Interián de Ayala, me resultaron de particular ayuda. La primera porque ofrece una noticia acerca de una representación de la Virgen de la Merced en posición de “patrocino” más antigua que las propuestas en el texto del *Speculum* del padre Gàver; la segunda porque el padre Interián, como mercedario que era, se preocupó por indicar en su obra cómo se debía representar la Virgen María y de manera especial la advocación de la Merced en el arte. Si bien el padre Interián se ve en la necesidad de aceptar algunas libertades que hasta entonces se habían tomado, como la de pintar a la Madre de Dios con hábito rosa o rojo y manto azul, él considera que el manto debe ser blanco. La segunda fuente fue la localización, sistematización y análisis formal-iconográfico de imágenes que me permitieron comparar y observar y, finalmente llegar a lo que me había propuesto en mi hipótesis inicial.

Además de las cuatro imágenes (figuras 1-4), incluí en el estudio otras imágenes (figuras 5 - 15) pues las semejanzas entre ellas me parecían importantes a primera vista; sin embargo tuvieron más que nada la función de reforzar la hipótesis del origen de la decoración. Por lo que se refiere a éstas, se vio que una parte de ellas, las del tipo “estofado” ya se habían utilizado en el arte desde la baja Edad Media y que las que se ornaron con temas florales son muy similares a aquellas utilizadas por los pintores de la escuela poblana de mediados del siglo XVIII, no sólo en tema mercedario, sino también carmelita y que ese tipo de decoración también se usó en la imaginería poblana contemporánea –con las diferencias obligadas debidas al uso de distintas técnicas–. Entre las ciento cuarenta imágenes americanas estudiadas, no encontré ninguna decoración similar –salvo en algunos lienzos andinos–, sin embargo en éstos no están presentes las características de

dulzura –no sólo de los rostros, sino también gracias a la ausencia de una línea de contorno, y esto me llevó a considerar que el cambio en la decoración se generó en Nueva España a mediados del siglo XVIII y que fue influenciado con toda probabilidad por los artistas poblanos.

Estas observaciones me dieron también la pauta para notar algo que al final, a mi parecer, resultó mucho más importante. Ciertamente el tipo de decoración y las características de “dulzura” presentes en estas imágenes, sugieren el lugar y el periodo en que fueron creadas, y obviamente la decoración misma puede ser considerada como un mensaje, sin embargo los personajes cobijados por la Virgen en las cuatro imágenes objeto de mi análisis, son prácticamente idénticas entre sí y distintas a cualquier otra imagen creada en los demás territorios de la América Colonial. Es probable que en las cuatro imágenes novohispanas se haya utilizado el mismo modelo o grabado que fue usado para muchas de las demás imágenes americanas y que se hayan sustituido algunos de los personajes con alguna finalidad específica, pero no se puede excluir que tengan un grabado de referencia distinto. En efecto en las imágenes novohispanas, protegidos por la Virgen, además de san Pedro Nolasco, un Papa y un rey, están los fundadores de algunas de las órdenes monásticas que se establecieron en el Nuevo Continente. Es decir que el objeto de la representación –y esto es algo típico del arte barroco–, no es el más evidente. Me pareció que estas diferencias –la decoración y la de los personajes– debían sin duda tener un significado, ser un mensaje de algo más importante que la mera repetición tal cual de un grabado o de otra obra pictórica. Por lo que es probable que tanto las decoraciones florales como la disposición de las figuras hayan sido agregadas como elementos para transmitir un mensaje y que tal mensaje tenga valores propagandísticos, lo que se podría confirmar con la repetición de esa misma imagen en al menos cuatro obras.

Todo lo anterior correspondería con la situación que estaban viviendo las órdenes religiosas en la Nueva España de mediados del siglo XVIII, pues no sólo se vieron afectadas las tres órdenes que sufrieron las consecuencias de la secularización, sino también las demás órdenes a las cuales se les quitaron conventos y en muchos casos su fuente de subsistencia, entre las cuales estaba la de la Merced.

Probablemente para los frailes de la Merced era necesario sentirse asociados con las

demás órdenes que, por cantidad de conventos, frailes, doctrinas y presencia en el territorio, eran obviamente más importantes, por lo que pueden haber utilizado el arte con una función publicitaria en el sentido de que, a pesar del maltrato que recibían los religiosos como consecuencia de las políticas borbónicas y la secularización de las doctrinas, la Virgen, en este caso en la advocación de la madre mercedaria, los protegía igualmente.

La pintura de Miguel Domínguez, –de quien estamos seguros que trabajó a mediados del siglo XVIII–, se puede utilizar como centro para pensar que también las demás fueron creadas aproximadamente en este periodo, lo que coincide, como se dijo unos párrafos antes, puede ser confirmado a través de su semejanza con el arte poblano de ese mismo periodo.

Me parece interesante puntualizar una vez más cómo la observación de un pequeño detalle puede llevar a la comprensión de una obra y cómo la comprensión de una obra puede ayudar a entender también un momento histórico, porque el arte es eso, el reflejo de la cultura.



Documentos inéditos

“Representación que hacen a S.M. las Religiones de santo Domingo, san Francisco y Nta Señora de la Merced: Sobre el despojo de los Curatos que posehían en varios Pueblos de Nueva España”, Biblioteca Nacional de México, Archivo Franciscano, caja 128, leg. 1650, doc. 5 folios, 16-18.

Fray Martín Castillo, “Memoria de todas las cosas pertenecientes a este convento de la Asunción de Toluca, 1663, Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, FF, doc. 228 - 232v, folio 121.

Bibliografía

- Acevedo Tarazona, Álvaro, “Ciudad, arte y poder en América”, *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 14, octubre 2009, pp. 195-207.
- Alcalá, Luisa Elena, Jaime Cuadriello, Illona Katew y Paula Mues Orts (eds.), *Pintado en México. 1700-1790: “Pinxit Mexici”*, LACMA, Citibanamex, Fomento Cultural Banamex, New York : DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Alvarado Planas, Javier y Jaime de Salazar Acha (coords.), *La orden de Malta en España. (1013-2013)*, Madrid, UNED-Sanz y Torres, 2015. vol. 1.
- Álvarez Icaza Longoria, María Teresa, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.
- Amador Marrero, Pablo y Patricia Díaz Cayeros (coords.), *El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México, UNAM-III, 2003.
- Andrade Campos, Alejandro, *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

- Angleria, Pedro Mártir de, *De Orbe Novo*, Córdoba, Argentina, Alción, 2004.
- Aranda Doncel, Juan y Ramón de la Campa Carmona (coords.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, 2016.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, Madrid, Reus, 1949.
- Ayala Martínez, Carlos de, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media (Siglos XII-XV)*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2007.
- Balta Campbell, Aida, “El sincretismo en la pintura de la escuela cuzqueña”, *Cultura*, n. 23, 2009, pp. 101-113.
- Barnay, Sylvie, “Une apparition pour protéger. Le manteau de la Vierge au XIII^e siècle”, *Cahier de Recherches Médiévales et Humanistes*, 8/2001, pp. 13-22.
- Barriga, Víctor M. (OM), “La Inmaculada y la Merced en Perú”, *Estudios*, año X, 1954, núm. 29, pp. 279-296.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007.
- _____, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal, 2009.
- Biblioteca mercedaria VI, *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992) síntesis histórica*, Roma, Instituto histórico de la orden de la Merced, 1997.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (O.S.A.), “La Virgen del Patrocinio y el Monasterio del Escorial”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012.
- _____, *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular. Simposium (XIX edición)*. San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.
- Carcelén, Ximena, *Esplendor del barroco quiteño*, catálogo de la exposición, Hamburgo, Museum für Völkerkunde Hamburg, 2010.

- Castaldi, Tommaso, “L’iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell’arte bolognese e della Romagna nel Tre e Quattrocento”, *Eikón Imago*, 7(2015/1), pp. 31-56.
- Cijar, Pedro, *Opusculum tantum quinque super commutatione votorum in redemptione captivorum*, Barcelona, Petrus Posa. impens. Johannis Urgellensis, 1491.
- Corvera Poiré, Marcela, “El patrocinio, interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1991.
- Cruz de Amenábar, Isabel, “Vírgenes sur andinas: María territorio y protección”, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- Dal Covolo, Enrico y Aristide Serra (eds.), *Storia della mariología, vol. 1, Dal modello bíblico al modello letterario*, Roma, Città Nuova, 2009.
- Donadieu-Rigaut, Dominique, “Les ordres religieux et le manteau de Marie”, *Cahiers de recherches médiévales*, año 2001, n. 8, pp. 107-134.
- _____, *Penser en images les ordres religieux. (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Arguments, 2005.
- Ferrero, Sebastián, “Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII”, tesis doctoral, Université de Montréal, 2015.
- García Rodríguez, Sebastián, *Guadalupe. Siete siglos de fe y de cultura*, Arganda del Rey, Guadalupe, 1993.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa, *La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María*, Bolivia, Unión Latina, 2002.
- Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cia., 2004.
- González Hernando, Irene, “Las Vírgenes abrideras”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, n° 2, 2009, pp. 55-66.
- Gutiérrez Haces, Juana, “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 80, 2002, pp. 47-99.

- Gutiérrez Usillo, Andrés, “Transgresiones y marginalidad. el arte como reflejo de la visión del “otro”. modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix”, *Tejiendo redes-acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica, Revista Librosdelacorte.es*, Monográfico 5, año 9 (2017), pp. 185-208.
- Guzmán Guzmán, Yolanda, “La orden de Nuestra Señora de la Merced entre reformas, 1574-1692. El convento de Valladolid y los obispos mercedarios de Michoacán”, tesis de doctorado en Historia, México, El Colegio de Michoacán, 2016.
- Hardá Muxica, Antonio Ambrosio de (O. de M.), *El nuevo machabeo del Evangelio, y caballero de Christo S. Serapio Martyr*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1727.
- Interián de Ayala, Juan (O. de M.), *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, Ibarra, 1782.
- Kennedy Troya, Alexandra, “Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)”, [en línea] <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/1f.pdf>.
- Kessler, Herbert Leon, “copia” en *Enciclopedia dell’arte Medievale*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1994, *ad vocem*, http://www.treccani.it/enciclopedia/copia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/
- León Cázares, María del Carmen, *Reforma o extinción. Un siglo de adaptaciones de la orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*, México, UNAM/IIFL/CEM, 2004.
- Llompарт, Gabriel, C.R., *La Virgen del manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna*, Palma (Mallorca), Fontes Rerum Balearium, 1984.
- López Llorente, Víctor Daniel, “Conatruyendo edificios de oro y plata. Las relaciones entre la orfebrería y la arquitectura en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV), *Codex Aquilarensis* 31/2015.
- Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50, 1982, pp. 55-60.
- Maquívar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, Instituto Nacional

de Antropología, 1999.

Márquez Carrillo, Jesús, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos reformistas del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 2017.

Molina González, María Carmen, “Representaciones religiosas en Quito ante los terremotos y erupciones volcánicas (siglos XVI-XVIII)”, *Summa Humanitatis*, vol, 8, n. 1 (2015), pp. 99-130.

Morelli, Giovanni, *Della pittura italiana*, Milán, Treves, 1897.

Moyssén, Xavier, “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, 9 (1965), pp. 15-29.

Mues Orts, Paula, “Estampas y modelos. Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”, *Librosdelacorte.es*, Monográfico 5, año 9 (2017), s/p.

Muro Orejón, Antonio, Ed., *Cedulario americano del siglo XVIII: Colección de disposiciones*, vol. 3, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1977.

Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, Quito, Trama, 1950.

Nebrija, Antonio de, *Vocabulario español-latino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Oviedo Cavada, Carlos (O.M.), “Materia del voto de redención”, *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, Mayo-agosto de 1955, año XI, n. 32, pp. 157-170.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Pareja, Francisco de, *Crónica de la Provincia de la Visitación de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos de la Nueva España*, Vol. I, México, Barbedillo, 1882.

Perdizet, Paul, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un Thème iconographique*, Paris, Albert Fontemoing, 1908.

Pérez, Pedro Nolasco (OM), “Historia de las misiones mercedarias en América”, en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, julio-diciembre de 1966, año XXII, núms. 74-75.

_____, “Religiosos de la Merced que pasaron a la América española”, Sevilla, Zarzuela, 1923.

Pérez Monzón, Olga, “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte*, 2012, vol. 22, núm. especial, pp. 85-121.

Pérez Morera, Jesús, “El tejido brocado en el México virreinal: sedas orientales y criollas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, 2018, pp. 175-195.

Piñero Ramírez, Pedro M., *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

Portús, Javier, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

Placer López, Gumersindo (OM), *Fray Bartolomé de Olmedo. Capellán de los conquistadores de Méjico*, Madrid, Artes Gráficas H. de la Guardia Civil, 1961.

Ramírez, Jessica, “Fundar para debilitar. El obispo de Puebla y las órdenes regulares, 1586-1606”, *Estudios de historia novohispana*, julio-diciembre de 2013, n. 49, pp. 39-82.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, El Serbal, 2000.

Remón, Alonso (OM), *Historia general de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, 2 vols., Madrid, Emprenta del Reyno, 1618-1633,

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Rubial García, Antonio, Coord. *La Iglesia en el México Colonial*, Instituto de Investigaciones históricas-UNAM, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” – BUAP, Ediciones de Educación y Cultura, 2013.

Ruiz Barrera, María Teresa, “Advocación dolorosa de la Virgen de la Merced. Manifestaciones escultóricas en España”, *Religiosidad popular. Cofradías de penitencia*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 157-178.

Ruiz Cuevas, Karina, “La Virgen Peregrina y Nuestra Señora del Refugio, dos advocaciones marianas de vocación misionera en Nueva España”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 1209-1226.

- Ruiz Gomar, Rogelio, “La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Íñiguez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, 1988, pp. 35-50.
- Sarfson, Susana y Rodrigo Madrid, “Viejos dioses para un nuevo mundo. Los símbolos en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII”, *El recurso a lo simbólico*, simposio, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2014.
- Serratos, Ramón, (OM), “Orígenes mercedarios” en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, año VII, 1951, n. 21. pp. 515-521.
- _____, “Orígenes mercedarios” en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, septiembre-diciembre, año VIII, 1952, n. 23, pp. 377-382.
- _____, “La orden de la Merced, con su voto de sangre, no podía ser fundada sin divina revelación”, en *Estudios*, Revista publicada por los padres de la OM, Madrid, mayo-agosto de 1951, año VII, n. 20, pp. 319-326.
- Sevilla Larrea, Carmen, *Vida y muerte en Quito. Raíces del sujeto moderno de la colonia temprana*, Quito, Ayba-Yala, 2001.
- Simposio internazionale sul Barocco latino-americano, *Simposio internazionale sul barocco latino-americano, Roma, 21/24 aprile 1980*, Roma, Istituto italo latino-americano, 1980.
- Stratton-Pruitt, Suzanne L. (ed.), *El arte de la pintura en la Bolivia colonial*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2017.
- _____, *El arte de la pintura en Quito colonial*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2012.
- Telias Gutiérrez, Efraín, “Breves señalamientos a dos imágenes marianas”, *Vírgenes sur andinas. Maria, territorio y protección*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014-2015.
- Téllez, Gabriel (Tirso de Molina) (OM), *Historia general de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, introducción y primera edición crítica por fray Manuel Penedo Rey, 2 vols. Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, Revista Estudios, 1973-1974.
- _____, *La lealtad contra la envidia*, Instituto de Estudios Tirsiánicos, Universidad de Granada, s/f, [en línea] consultado el 10 de febrero de 2019

- Toniolo, Ermanno Maria (OSM) (ed.), *La Vergine Madre nella Chiesa delle Origini*, Roma, Centro di Cultura Mariana “Madre della Chiesa”, 1996.
- Torreblanca Roldán, María Dolores, “Las advocaciones marianas protectoras de cautivos”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012.
- Toussaint, Manuel *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1990.
- Urquizar Herrera, Antonio, *Historiografía del arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2017.
- Valenzuela, Fernando A., “Pintura colonial andina. Estructura simbólica y sincretismo”, *Atenea*, n. 512, dic. 2015.
- _____, “Debilidad institucional del gremio de pintores de Cusco en el periodo colonial: un estudio histórico”, *Colonial Latin American Historic Review*, fall, 2013.
- Vázquez Núñez, Guillermo, *Manual de historia de la orden de Nuestra Señora de la Merced*, tomo 1 (1218-1574), Toledo, Editorial católica toledana, 1931.
- Villasante, Luis (OM), “Santa María de Aránzazu. Patrona de la provincia”, *Enciclopedia Guipuzcoana*, fascículo 3, diciembre de 1964.
- Zuriaga Senent, Vicent F., “La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes”, tesis doctoral, Valencia: Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2005.

Diccionarios y sitios web

- http://www.treccani.it/enciclopedia/immagine_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (consultado el 20 de octubre de 2018).
- Treccani, *Vocabolario on-line*, <http://www.treccani.it/vocabolario/patrocinio/>
- http://www.treccani.it/vocabolario/merce_res-2802e878-0026-11de-9d89-0016357eee51
- http://www.treccani.it/enciclopedia/copia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

- <https://dante.dartmouth.edu/>
- Nebrija, Antonio de, *Vocabulario español-latino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vocabulario-espanollatino--0/>
- Pianigiani, Ottorino, *Dizionario etimológico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani*, <https://www.etimo.it/?pag=hom> (consultado el 20 de octubre de 2018).
- Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), <http://colonialart.org>. (consultado el 20 de octubre de 2018).
- Musée de la Toile de Jouy, www.museedelatoiledejouy.fr
- *Dizionario etimológico on line* <https://www.etimo.it/>.

ANEXO 1

I. Imágenes de la Virgen de la Merced que no siguen el esquema del patrocinio (España y América)



Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), *San Pedro Nolasco intercede con Cristo y la Virgen por sus hermanos enfermos*, 1651-52, óleo sobre tela, 119x181, Colección de la Real Academia de San Carlos, Museo e Bellas Artes, Valencia.
Fotografía: Wikipedia.



Juan de Roelas (1570-1625), *Virgen de la Merced imponiendo el hábito de la orden al Duque de Medina Sidonia*, 1619, óleo sobre tela, Retablo de la iglesia de la Merced de san Lucar de Barrameda.
Fotografía: Enrique Valdivieso.



Giacinto Patania (1612 - 1691), *Madonna della Mercede*, óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Chiesa matrice de Trecastagni, Sicilia, Italia. Fotografía: <http://www.accademiadeglizelanti.it>

Anónimo, *Virgen de la Merced*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, 121x101, Museo de la tierra de Oxolotán, Tabasco. Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia.



II. Patrocinios de la Virgen de la Merced (España y América)



Pedro Muñoz (Activo 1640 - 1650), *Virgen de la Merced*, óleo sobre lienzo, 190x270.8, Museo Bowes, Teesdale, Inglaterra.
Fotografía: <https://www.artuk.org->



Anónimo, *Nuestra Señora de la Merced*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Templo de san Francisco de Asís, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.
Fotografía: Pezzella Cultura sin Fronteras



Gaspar Manuel Berrío (activo 1736-1761), *Virgen de la Merced*, óleo sobre tabla, 38.7x28.2, Museo de La Merced, Santiago de Chile.

Fotografía: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-gallegos_m/pdfAmont/ar-gallegos_m.pdf

Juan Manuel de Silva (1687-1751). Escuela canaria, *Virgen de la Merced con San Ramón Nonato y Santa María del Socors o de Cervelló*, óleo sobre lienzo, 157x215, Iglesia de santo Domingo de Guzmán, Santiago de Chile.

Fotografía: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-gallegos_m/pdfAmont/ar-gallegos_m.pdf



Anónimo andino, *Virgen de la Merced*, óleo sobre lienzo, 73x60, Museo de la Merced, Quito.
Fotografía: http://www.museohistoriconacional.cl/618/articulos-55783_archivo_01.pdf



José Ignacio Cobo y Guzmán (1666 -1 746), *Virgen de la Merced amparando a la orden mercedaria*, ca. 1718, Iglesia del Convento de la Merced, Córdoba, España.
Fotografía: <http://www.arsoperandi.com/2010/03/arte-sacro-de-la-diputacion-de-cordoba.html>

III Patrocinios de advocaciones distintas a la Virgen de la Merced (España y América)



Bonanat Zaortiga (Documentado 1403-1446), *Virgen de la Misericordia (Virgen de la Carrasca)* (detalle), Temple sobre madera, 1420-1440, 2,23x1.26, Museu Nacional d'Art de Catalunya
Fotografía: museunacional.cat

Juan de Nalda, atr. (documentado en 1493), *Virgen de la Misericordia*, óleo sobre tabla, 157x75, Museo Arqueológico Nacional, Palencia, España.
Fotografía: <http://ceres.mcu.es>





José Joaquín Magón, *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y San Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla y el Obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu*, óleo sobre tela, 246x293, Museo Regional de Puebla.

Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Gaspar Miguel de Berrío, *Patrocino de san José*, óleo sobre lienzo. 196.1x252.6, Museo de la Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia.

Fotografía: Patrimonio de Chile, Revista sobre el patrimonio cultural y natural

IV. Imágenes de santos y advocaciones distintas a la Virgen de la Merced y del Carmen con hábitos decorados



José de Páez (1720-1795), *Nuestra Señora del Refugio*, óleo sobre tela, 99.1x79.5, Peyton Wright Gallery - Santa Fe, Nuevo México
Fotografía: www.latinamericanart.com



Escuela Cuzqueña, *Virgen con el niño*, óleo sobre tela - reentelado, siglo XVIII, 82.5x62.5, Martel Maides Auctions.
Fotografía: Martel Maides Auctions



Anónimo, *Medallón relicario con Cristo*, siglo XIX,
6x6, Museo Amparo, Puebla, Pue.
Fotografía: Museo Amparo.

Anónimo, *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro*, siglo
XVIII, Quito, Ecuador.
Fotografía: Alamy.



V. Imágenes europeas, excluida España, con el esquema denominado Misericordia



Pintor anónimo de Spoleto, *Juicio Universal y Virgen de la Misericordia*, 1280-1299, fresco desprendido, 300x300, Colección Raymond Pitcairn, Bryn Athyn, Pennsylvania.

Fotografía: Fondazione Zeri.

Duccio di Boninsegni (1255-1319), *Madonna dei francescani*, 1285-1211, temple sobre tabla, 24x17, Pinacoteca Nazionale de Siena.

Fotografía: Frammenti Arte.





Maestro de la Virgen de la Academia o Maestro della Misericordia Orvagnesca, *Virgen de la Misericordia*, 1371-1380, temple sobre tabla, 63x34, Galería de la Academia, Florencia.

Fotografía: Catalogo Generale dei Beni Culturali.

Dario da Pordenone (Dario da Treviso) (not. 1440 - 1498 antes), *Virgen de la Misericordia entre san Juan Bautista y san Bernardino de Siena*, 1450-1459, óleo sobre lienzo, 168x180, Museo Civico, Bassano del Grappa, Italia.

Fotografía: Fondazione Zeri.





Francesco di Bartolomeo Pelosio (not. 1450-1489, *Virgen de la Piedad*, ca. 1468-1489, temple sobre tabla, 222x198, Museo de san Domenico, Imola, Italia. Fotografía: <http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it>



Autor: Louis Brea (1450 ca. - 1523 antes), *Virgen del Rosario*, temple sobre madera, 215x200, iglesia de santa María Magdalena, Biot, Francia. Fotografía: Fondazione Zeri.

Fig. 81. NIDE. Exposition Retrospective de 1912. Esc. - Retable de La Madeleine, XVI siècle. J. Giotta phot.



Vincenzo Tamagni (1492 - 1530), o Maestro del tríptico de Chio, *Virgen de la Misericordia con un grupo de hermanos de la Compagnia dei poveri Gesuati, entre los cuales se encuentra el beato Colombini*, Temple sobre tabla con fondo de oro, 197x166.5, Museo civico e Diocesano d'arte sacra, Montalcino.

Fotografía: Gesuati.org

Hans Memling, *santa Úrsula cobijando a las vírgenes (detalle de la arqueta de santa Úrsula)*, 1489, óleo sobre madera, 91x33, Museo Hans Memling, Brujas, Bélgica.

Fotografía: <http://www.hansmemling.org>





Autor: Jan Pollack (1484-1519),
Schutzmantelmadonna bajo un baldaquín,
óleo sobre tela, 67x53, Colección privada.
Fotografía: Artnet.



Jan de Beer (1475–1528), *Natividad*, ca. 1510, Temple
sobre roble, 73x56, Museo Wallraf–Richardtz, Colonia,
Alemania.

Fotografía: Breskit
Fotografía

