

## **"TRAMPANTOJOS A LO DIVINO": ICONOS PINTADOS DE CRISTO Y DE LA VIRGEN A PARTIR DE IMAGENES DE CULTO EN AMERICA MERIDIONAL**

**Alfonso Rodríguez G. de Ceballos**

Universidad Autónoma de Madrid. España

Teresa Gisbert y José Mesa, al clasificar iconográficamente las muchas imágenes de Cristo y de la Virgen pintadas a partir de esculturas de extraordinaria veneración en América meridional, acertaron plenamente al describirlas como "pintura de bodegón" o "naturaleza muerta"<sup>1</sup>. Mucho más recientemente Alfonso Pérez Sánchez ahonda en el tema cuando se refería a pinturas de iguales características en España, motejándolas de "trampantojos a lo divino" porque, como en ciertos tipos de bodegones, el pintor ha conseguido realizar en ellas un "trompe-l'oeil", un engaño de la vista del espectador al sugerirle una tercera dimensión inexistente, utilizando para ello todos los resortes de la perspectiva geométrica y del efecto ilusorio de la luz, de la sombra y del color<sup>2</sup>. El profesor madrileño y exdirector del Museo del Prado pensó que se trataba de un género de pintura exclusivo de España, sin percatarse acaso de que se produjo el mismo fenómeno en Iberoamérica de los siglos XVI al XVIII, sin duda como derivación de cuadros de ciertas advocaciones hispanas de Cristo y de la Virgen enviados allá desde la metrópoli o encargados por españoles a pintores indígenas a partir de estampas y grabados de aquéllas.

Este tipo de pinturas tiene, para comenzar, dos características comunes: la primera es que no efigia cualquier escena cualquier episodio de Cristo y de la Virgen, sino que es reflejo exclusivamente de imágenes suyas de culto, que por lo general son en su origen de bulto o escultura; la segunda es que las representa como momificadas e intemporales, tal como se muestran en los retablos y camarines de sus respectivos santuarios, revestidas de lujosos mantos y túnicas, tocadas de ricas coronas, adornadas con collares y joyas, rodeadas de lámparas, candelabros, antorchas, ramilletes y jarrones de flores.

Efectivamente lo que acostumbra a retratar con minucioso y apurado detalle estos singulares cuadros son imágenes, objeto de intensa veneración, de patronas de pueblos, ciudades, regiones, comarcas y países. Estas imágenes son, en su origen, de culto por cuanto se las considera especialmente sagradas. En ellas se hace patente y perceptible lo tremendo, lo inaccesible, lo gloriosamente temible y, al mismo tiempo, lo irresistiblemente atractivo de la divinidad o de lo que está en inmediato contacto con lo divino<sup>3</sup>. En ellas habita y se hace inmediatamente presente lo misterioso, lo

---

<sup>1</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Fundación Augusto N. Wiese, Lima 1982, I, p.302. Véase también Santiago Sebastián López, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid 1990, donde se trata el asunto someramente.

<sup>2</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, "Trampantojos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, III, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, Vitoria 1992, pp.139-155.

<sup>3</sup> Romano Guardini, "Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador del arte", en el libro *La esencia de la obra de arte*, Guadarrama, Madrid 1960, pp.15-35.

trascendente, lo divino. De ahí el peligro de tomarlas por genuinos ídolos y de sustituir en ellas lo que representan por lo representado. Estas imágenes, muchas veces de procedencia desconocida, se consideraban no hechas por manos del hombre, traídas por ángeles, encontradas misteriosamente, preanunciadas por revelaciones y visiones. Y, en el caso de conocerse su origen concreto, selladas inmediatamente por Dios con el signo de los portentos, prodigios y milagros. En razón de esto último las imágenes de "culto" se convirtieron rápidamente en la mayoría de los casos en imágenes de "gracia", es decir en imágenes a las que los devotos acuden masivamente no sólo para venerarlas y rendirles culto sino particularmente para implorar gracias y favores de todas clases invocando su intercesión<sup>4</sup>.

Dichas imágenes de Jesucristo y de la Virgen María, generalmente de bulto y solitarias, es decir desligadas de toda connotación histórica, son muchas veces el punto de vista estético feos, de tez morena, de insignificante porte y estatura<sup>5</sup>. Por ello fueron revestidas por el pueblo con lujo que las transforma en ídolos vivientes, a fin de equiparlas de este modo con las personas de más alto rango económico y social. Sus faldellines, túnicas, mantos, coronas, collares, anillos, joyas son de un apabullante esplendor, por lo que parecen maniqués de su recargo ornamental que raya en lo mundano y profano. Todo el recargamiento de que sus estatuas fueron envueltas fue innumerables veces condenado y rechazado por los decretos de los sínodos diocesanos y de las pastorales de los obispos y fustigado desde los púlpitos por muchos predicadores, aunque todo fue en vano<sup>6</sup>.

Las imágenes de culto que, al comienzo, se albergaron en modestas capillas, terminaron por ser el centro de atención y de peregrinaje de innumerables romeros dentro de amplios y suntuosos santuarios edificadas expresamente para venerarlas e invocarlas. En los altares y retablos se labraron para ellas espléndidos camarines que, como las cajas fuertes de los bancos, custodiaban semejante tesoro, al que contempla en lo alto y desde la distancia que pedía su reverencia, una vez descorridos los velos y cortinas que las velaban. Únicamente en ciertas ocasiones el público tenía acceso al camarín de la imagen, conducido a través de pasadizos y escaleras secretas, para besar la orla de su manto. Un cuerpo de azafatas cuidaba de vestir la imagen, cambiándole las túnicas, mantos y coronas de diario por otras de fiesta, preseas todas que se guardaban en cajonerías y armarios y roperos

---

<sup>4</sup> Véase sobre este tema: Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Age*, G. Monfort, París 1981; Id., *Likenes and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres 1994; Herbert L. Kester y Gerhard Wolf (editores), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Nova Alfa, Bolonia 1998; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Usos y funciones de la imagen religiosa en los Virreinos americanos", en *Los Siglos de Oro de los Virreinos americanos, 1550-1700*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, pp.89-105.

<sup>5</sup> Sobre este punto insiste David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid 1992, pp.169 y ss.

<sup>6</sup> Por ejemplo el P. Bernardino Villegas exclama: "¡Qué cosa más indecente que una imagen de Nuestra Señora con saya entera, ropa, copetem valona, arandela, gargantilla y cosas semejantes!... Razón es que quiten de las imágenes semejantes apariencias de vanidades del mundo, que de esa suerte vestidas no son imágenes porque no representan a los santos cuyas imágenes son, ni mueven a devoción y reverencia a quien las mira, antes provocan liviandad", *Vida de Santa Lutgarda* Murcia 1635, cita tomada de Miguel Herrero García, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, S. Aguirre impresor, Madrid 1943, pp.238-39. Véase sobre el asunto Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art* 13, National Gallery of Art, Washington 1984, pp.153-159.

anexos al camarín<sup>7</sup>. Además de los doseles y cortinas que cubrían y descubrían la imagen de culto, la generosidad de los devotos las rodeaba en su camarín de lámparas, candelabros, hacheros, ramilletes, jarrones y floreros de plata, amen de toda suerte de exvotos que proclamaban y recordaban los milagros, curaciones y gracias por ellas concebidas<sup>8</sup>.

Las pinturas y cuadros que se hicieron de muchas de estas imágenes, tanto en España como en Iberoamérica, trataron de representarlas no en su estado original de escultura, sino tal como se percibían en los camarines, retablos y altares de sus respectivos santuarios, es decir con los lujosos atuendos, coronas, joyas, tronos, lámparas, candelabros y jarrones de flores. De ahí que se extremase por parte de los pintores el hiperrealismo de su representación y puesta en escena, poniendo en contribución para ello todos los resortes y recursos de la perspectiva, del escorzo, del contraste de luz y sombra, de la tridimensionalidad y de la pincelada prieta y minuciosa para confundir al ojo ("trampantojo"), haciendo creer al que contemplaba dichas pinturas que no estaba viendo un cuadro sino la misma realidad representada en él. Al no poder poseer la imagen sagrada original, única en su existencia real, se tenía al menos su sustitutivo, algo que hiciese sus veces y obligase a pensar a quien se encontraba ante su representación pintada que lo estaba ante la mismísima imagen. Era el máximo efecto que se podía alcanzar de lo que San Ignacio de Loyola denominó en sus Ejercicios Espirituales "composición de lugar" en tanto que preparación psicológica la más idónea para quien había de meditar y rezar<sup>9</sup>.

No es posible abarcar en esta forzosamente breve comunicación todos los ejemplos de "trampantojos a lo divino" existentes en la pintura barroca iberoamericana. Nos ceñiremos, pues, a unos cuantos casos del área andina, desde Ecuador a Bolivia, en la América meridional, acaso los más abundantes y mejor conocidos. Muchas de estas pinturas son anónimas y obedecen al género popular, debido sin duda al afán de modestos clientes de tener cuadros de sus imágenes preferidas, si no de excelso valor artístico, sí de intensa unción y devoción. Los artistas con nombres y apellidos conocidos que realizaron algunos de estos iconos son más bien escasos, pero solían ser los creadores de los prototipos en los siglos XVI y XVII, copiados luego y repetidos innumerables veces a lo largo del XVIII. También en la pintura española coetánea de este tipo de cuadros sucedió lo mismo: la mayoría son anónimos, si bien los hay realizados por pintores de tanta nombradía como Alonso Cano, Francisco Rici, Matero Cerezo, Francisco Camilo, Juan Carreño de Miranda y Jacinto Meléndez<sup>10</sup>. Apenas podemos hacer alusión aquí a las estampas, láminas y grabados de las imágenes de culto que se imprimieron abundantemente, bien como ilustración de libros, bien como hojas

---

<sup>7</sup> Véase al respecto George Kubler, "Camarines in the Golden Age", en *Studies in Ancient American and European Art*, editados por Thomas F. Reese, Yale University Press, New Haven y Londres 1985, pp.136-140.

<sup>8</sup> Por citar sólo un ejemplo, la Virgen del Rosario tenía en el camarín del retablo del convento de Limeño de su advocación, ya en 1562, doce lámparas de plata, un trono del mismo metal, treinta hacheros, veinte blandones, incontables jarrones, un frontal de plata, etc.; Rubén Vargas Ugarte, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 3 ed., Madrid 1956, II, pp.70-90.

<sup>9</sup> Véase a este propósito Pierre Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu et l'image. Le probleme de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Mayenne 1942.

<sup>10</sup> Véase el artículo de Alfonso E. Pérez Sánchez citado en la nota 2, donde se recogen y estudian un buen número de estas pinturas.

volanderas, frecuentemente en los propios santuarios que las albergaban, tanto en España como en Iberoamérica. Las editaban las cofradías que se erigieron para rendir culto a las imágenes y circularon con gran profusión. Diremos de ellos únicamente dos cosas: la primera que eran adquiridas preferentemente por aquellos devotos que, carentes de recursos económicos, no podían encargar su representación pintada, teniéndose que contentar con la más barata reproducción impresa; la segunda que muchas veces estas estampas fueron la fuente gráfica secundaria de que se sirvieron algunos artistas para componer sus cuadros<sup>11</sup>.

Aunque lo mismo en la metrópoli que en sus virreinos americanos hubo frecuentes imágenes milagrosas de Jesucristo, sobre todo Crucificado, no fueron en cambio muchas sus representaciones pictóricas en comparación con las de la Virgen María en sus distintas advocaciones. En España se hicieron célebres los Cristos de Burgos, Orense y Valencia, que supuestamente habían sido esculpidos nada menos que por el evangelista San Lucas y el discípulo de Jesús, Nicodemo, y habían arribado a la península por mar de manera prodigiosa. En la América andina no se llegó a tanto, pese a que existieron leyendas sobre cruces misteriosas, anteriores a la llegada de los conquistadores cristianos, como la de Carabuco, traída a Perú por el mismo apóstol San Bartolomé<sup>12</sup>. Un Cristo Crucificado, parecido al más célebre de los españoles, el de Burgos, se veneró en la catedral de Cuzco con el nombre de Cristo de los Temblores. Considerado durante mucho tiempo regalo del emperador Carlos V, análisis recientes han demostrado que se trata de una escultura cuzqueña elaborada a fines del XVI con materiales y técnica de raíz indígena. Pero lo importante es que esta escultura se convirtió con el tiempo en imagen de culto, de alcance regional, en virtud de los poderes milagrosos que empezaron a atribuírsele después que apaciguó el devastador terremoto que asoló la ciudad en 1650.

Un artista anónimo, de escuela cuzqueña, la representó en su retablo de la catedral al tiempo que un sacerdote dice misa delante de su altar, encima del cual hay doce ricos candelabros de plata con ramilletes de flores; otros candeleros con velas y jarrones de flores están depositados sobre el suelo a un lado del altar, mientras en ambos márgenes del retablo se efigian, en registros superpuestos, algunos de los prodigios operados por el milagroso Cristo (Pinacoteca del convento de San Francisco, La Paz, Bolivia). En otros cuadros se asocian a la de Cristo las figuras de la Dolorosa y San Juan. Pero cuando el cuadro adquiere el máximo grado de "trampantojo" es cuando el Crucificado aparece solitario, sobre fondo negro, flanqueado de amarillos hachones, y sobre su altar jarrones de flores artificiales. Este modo de representación fue el habitual, existiendo numerosas versiones, las mejores depositadas en el Museo del convento de Santa Catalina de Cuzco<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Por lo que hace a España véase al respecto Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1998; Javier Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna* Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid 2000. Para América meridional hay algunas breves indicaciones en Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cia. editores, La Paz, Bolivia 1980, pp.92-95.

<sup>12</sup> Recoge esta leyenda Felipe Huaman Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste, Historia 16, Madrid 1987, I, pp.86-89, y la sitúa en el año cuarenta de la era cristiana.

<sup>13</sup> J. Mesa y T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, I, p.306; A. Valencia Espinosa, *Taytacha Temblores, patrón jurado del Cuzco*, Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cuzco 1992.

Las imágenes de la Virgen retratadas en "trompe-l'oeil" son incontables. Examinaremos primeramente aquellas que llevan advocaciones europeas y particularmente españolas, para luego pasar a considerar las propiamente americanas o "americanizadas" a partir de títulos hispanos. La devoción a la Virgen de Loreto fue propagada principalmente por los jesuitas lo mismo en España que en América. Se sabe, por ejemplo, que una reproducción de su imagen en el santuario italiano de dicho título, traída de España por el P. Onofre Esteban en 1638, recibió inmediatamente culto en una capilla de la primitiva iglesia de la Compañía de Quito<sup>14</sup>. Un óleo de escuela limeña, fechable hacia 1680, conservado en el Museo de Arte de Nueva Orleans, la representa en su camarín revestida de una túnica acampanada, ricamente bordada, con dos ángeles a los pies, portadores de candeleros, y sendas lámparas de plata a ambos lados de su cabeza. Es muy verosímil que el pintor anónimo manejara un grabado de H. Wierix, fechado en 1603, que la retrata de manera muy parecida, ayudándose de él para la composición<sup>15</sup>.

La imagen extremeña de la Virgen de Guadalupe fue objeto de intensa veneración en muchos puntos del antiguo Incario, veneración propulsada por españoles. Consta que en 1601 la cofradía de extremeños de Sucre solicitó del santuario de Cáceres, en Extremadura, una copia de la venerada imagen. La realizó fray Diego de Ocaña, que era pintor, y la trajo consigo a América. Se colocó primero en el convento de San Francisco y luego fue trasladada a la catedral, donde ahora se encuentra todavía. Es un traslado a pintura muy fidedigno de la milagrosa escultura del santuario extremeño, representada con los adinículos de túnica, manto, corona, diadema, collares, joyas, que están dibujados efectivamente con morosidad de "naturaleza muerta". Casi de inmediato esta pintura fue copiada, aunque con variantes, por Gregorio Gamarra con destino al convento, también franciscano, de La Paz<sup>16</sup>. A partir de ahí hay otras muchas variantes de los siglos XVII y XVIII.

Una Virgen de Guadalupe, aunque luego se la venerase con la advocación de Nuestra Señora de Guápulo, en Ecuador, fue la que la cofradía de aquel título encargó en 1587 al escultor toledano Diego de Robles, afincado en Quito, siendo policromada la escultura por el pintor Luis de Ribera. Instalada en aquel pueblo de indios, a media legua de la capital, inmediatamente comenzó a operar numerosos milagros que le granjearon la veneración e invocación de numerosos devotos. El obispo Luis López Solís inició la capilla que albergase la imagen, capilla que dio paso más adelante a un espléndido santuario. Pese a que la imagen original era de bulto y policromada, no resistieron su adictos de revestirla con todos los arcos de vestir con que solían travestir las imágenes de culto. Por otra parte sus prodigios fueron historiados en doce lienzos por el mejor pintor de la escuela

---

<sup>14</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, II, pp.63-64. No se olvide que en Madrid, dentro del Convento de las Descalzas Reales, se hizo a fines del siglo XVI una reproducción de la Casita de Nazaret, donde se veneraba la imagen de la Virgen de Loreto, transportadas ambas cosas milagrosamente por los ángeles hasta la localidad italiana situada en las Marcas: Elías Tormo, *En las Descalzas Reales. Estudios históricos e iconográficos*, ed.Blass, Madrid 1917, II, pp.89-90.

<sup>15</sup> Marie Mauquoy-Hendricks, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I. Catalogue raisonné*, Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas 1988, I, n° 807, p.143.

<sup>16</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, II, pp.209-304; J. Mesa y T. Gisbert, *Op. Cit.*, I, pp.30 y 65. Véase además Arturo Alvarez, *Guadalupe en la América andina*, Madrid 1969.

quiteña, Miguel de Santiago<sup>17</sup>. Su representación pictórica en "trampantojo" se extendió de Ecuador a Perú. Un ejemplar anónimo, pero de excelente calidad, se encuentra en el Museo Histórico Regional de Cuzco.

Advocaciones muy prestigiosas en Madrid fueron las de las Vírgenes de Atocha y de la Almudena, tanto por su remota antigüedad y misterioso hallazgo, cuanto porque los profesaron gran devoción los monarcas españoles, lo mismo los de la Casa de Austria que la dinastía de Borbón<sup>18</sup>. Promotor especial del culto a Nuestra Señora de la Almudena fue el obispo de Cuzco don Manuel Mollinedo Angulo, quien, antes de tomar posesión de la diócesis andina en 1673, había sido párroco en Madrid del santuario de la Almudena. En su inventario de bienes consta que tenía una pintura de dicha advocación y una lámina de la misma. En 1686 ordenó labrar al indio Juan Tomás su efigis, en la que hizo incrustar una astilla de la madrileña, colocándola en una modesta capilla junto al Hospital de los Naturales. Dos años después fue entregada a los Padres Betlemitas, quienes la pusieron en el camarín del retablo de la nueva iglesia del Hospital<sup>19</sup>.

El mismo prelado hizo representar el año 1698 al conocido pintor Basilio de Santa Cruz a aquella imagen, poniendo el cuadro en un costado del coro de la catedral. En la pintura la imagen de vestir aparece instalada en un retablo, sobre trono de plata y con idénticos atributos y adminículos que la original de Madrid. A sus pies figuran arrodillados el rey Carlos II y su esposa Mariana de Neoburgo y, a ambos lados del fingido retablo, diversos episodios de la leyenda de la invención milagrosa de la imagen inmersos en un paisaje<sup>20</sup>. Es posible que la lámina de Nuestra Señora de la Almudena que poseía el obispo fueran la grabada por F. Ruiz de la Iglesia en 1692, en la cual, a los pies del retablo de la Virgen, se encuentran arrodillados a un lado Carlos II y su esposa y, al otro, la reina viuda Mariana de Austria<sup>21</sup>, y que esta lámina hubiera servido de fuente de inspiración a Basilio de Santa Cruz.

Otras muchas advocaciones marianas españolas se enumeran entre las pinturas de "trampantojo" del área andina: la de los Desamparados, la del Sagrario, la de la Fuencisla, la de la Candelaria, etc.. De la primera de ellas, patrona de Valencia, pasaron la imagen y la devoción en América primeramente a México y luego a Perú. Según T.Gisbert y J.Mesa<sup>22</sup>, un extremeño fue atacado en 1645 por un facinerosos que le asestó una tremenda puñalada, de la que fue repentinamente curado tras invocar a María bajo la advocación de los Desamparados. Con este motivo hizo pintar el lienzo de dicha imagen, que se colocó en una capilla de la catedral de Cuzco. El cuadro, que se conserva "in situ", representa a Nuestra Señora en su camarín entre cortinas descorridas y dos niños huérfanos desnudos, como en

---

<sup>17</sup> José María Vargas, *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, ed. Santo Domingo, Quito 1967, pp.329-36. Caso parecido fue el de la Virgen de Oyacachi o de Quinche, cuya imagen realizó igualmente el mencionado Diego de Robles, *Ibid.*, pp.337-368. Una bella representación pintada de esta Virgen es la del Museo del convento de Santa Catalina de Cuzco, ya del XVIII, que la retrata en su trono bajo palio.

<sup>18</sup> Véase al respecto el libro citado de Javier Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, citado en la nota 11.

<sup>19</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, II, pp.159-60.

<sup>20</sup> J. Mesa y T. Gisbert, *Op. Cit.*, I, p.165.

<sup>21</sup> La lámina figuraba en el libro de Juan de Vera Tassis, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, Florencio Sanz, Madrid 1692; cfr. J.Carrete, F.Checa y V.Bozal, *El grabado en España, siglos XV al XVIII*, vol.XXXII de Summa Artis, 3 ed., Espasa, Madrid 1992, p.337.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, I, p.95, y II, figura 88.

la escultura original, se hallan cobijados a sus lados. El pintor anónimo que realizó el lienzo -el cual se convirtió en cabeza de serie de otras versiones de los siglos XVII y XVIII- se serviría de una estampa grabada.

La Virgen del Sagrario, de intensa veneración no sólo en Toledo y su comarca sino en toda la región manchega, fue muy representada tal como por famosos pintores como Francisco Rici y Benito Espinós. También se grabaron series de estampas suyas, entre ellas una de autor anónimo en 1688 y otras por Juan Antonio Salvador Carmona en 1778. Se sabe que el cabildo toledano encargó una copia a Rici en 1671 para enviarla al capitán Manuel Miranda Palomeque, residente en Puebla de los Ángeles. Ignoramos, en cambio, quién ocasionó y con qué motivo el excelente óleo que se halla ahora en el Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia). Aparece retratada en el trono de plata con columnas salomónicas que le fabricó el orfebre italiano Virgilio Fanelli. Como en la base lleva el retrato ovalado de Carlos II, es verosímil que el encargo tuviera algo que ver con el obispo de Cuzco don Manuel Mollinedo, tan adicto a este último monarca de la Casa de Austria, a quien hizo retratar en otras pinturas con él relacionadas<sup>23</sup>.

Tampoco sabemos a ciencia cierta quien encargó la deliciosa pintura de la Virgen segoviana de La Fuencisla, obra anónima de 1722 que se encuentra en el citado Museo de La Paz. Atribuida al artista indio Luis Niño, la retrata con minucioso detallismo en su retablo, según reza la inscripción puesta a sus pies: "N.Sra. de La Fuencisla venerada en su capilla en la ciudad de Segovia, 1722". Ciertamente la imagen y el camarín, con las cortinas que recorren dos angelitos, ofrecen indudable parecido con los originales, no así el retablo de columnas salomónicas que nada tiene que ver con el ensamblado en el santuario segoviano por Pedro de la Torre y que inventaría el autor del lienzo. Lo que verdaderamente impresiona es la puesta en escena y la representación milimétrica -de acuerdo con el sentido de "trampantojo"- de la orfebrería y de los jarrones de flores que hay en el cuadro<sup>24</sup>.

Nuestra Señora de la Candelaria es un título bastante genérico de la Virgen que no tiene a primera vista sabor local, sino que obedece al hecho histórico de su Purificación en el templo de Jerusalén a los cuarenta días de nacido su Hijo, fiesta que la Iglesia celebra el 2 de febrero con una procesión de candelas; de ahí la advocación. Así sabemos que en 1595 se contrató en Tunja (Columbia) un cuadro de la Virgen en el misterio de su Purificación y que luego, con el título de La Candelaria, se colocó en la iglesia de agustinos de Leiva, junto a Tunja<sup>25</sup>. Pero en otras ocasiones lo que se mandó pintar concretamente fue la representación de la Virgen de La Candelaria tal como se venera en su santuario de la isla de Tenerife. Así sucedió con el lienzo donde el pintor Diego Carrasco la figuró acompañada por San Agustín y Santa Gertrudis, realizado para el convento agustino de Lima, hoy en colección particular de esta ciudad. La introducción de figuras de santos flanqueando una imagen de culto fue también recurso usado en España para conferirle autoridad; además estas figuras, con sus gestos de mirar al espectador y de accionar con las manos para dirigir sus ojos hacia la imagen, avivaban la puesta en escena. De todos modos la mejor y más cuidada representación

---

<sup>23</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, en *Siglos de Oro de los Virreinos de América* nº 107, pp.350-351.

<sup>24</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, I, p.410.

<sup>25</sup> Sobre el origen de esta imagen, su culto y milagros véase Juan Vesga Cuevas, *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España*, Cepusa, Valencia 1985, pp.233-235.

pintada fue la encargada a Antonio Vilca en 1778, que lleva la inscripción: "Nuestra Señora de la Candelaria, imagen muy milagrosa venerada con mucho concurso de fieles en el pueblo de Chacalo", actualmente en el Museo de Santa Catalina de Cuzco<sup>26</sup>.

Otro tanto sucedió con la Virgen de Belén. Aunque su advocación está vinculada con el episodio histórico del Nacimiento de Jesucristo en Belén y con el ciclo litúrgico de Navidad, su culto tras origen, al parecer, de una imagen que trajo a la ciudad de Córdoba el obispo Osio al regresar del Concilio de Nicea el año 360, donde se proclamó la maternidad divina de María<sup>27</sup>. Sin embargo esta advocación se "americanizó" merced al hallazgo milagroso en El Collao -previa aparición de la Virgen a un rico comerciante de una estatua de este título, que fue colocada en la iglesia de Belén de Cuzco. La pintura más importante de ella fue la que ordenó realizar en 1598 el obispo don Manuel de Mollinedo a Basilio de Santa Cruz, donde éste la presenta en su altar, a cuyos pies figura orando como donante el propio prelado<sup>28</sup>. Otras representaciones más ajustadas a la categoría de "trampantojo", aunque tardías, son las del Museo de Lima y la fachada en 1780, propiedad del Banco de Crédito de Perú<sup>29</sup>. En ambas se resaltan los ricos bordados y encajes de túnica y manto, las coronas, lámparas, cortinajes, floreros y demás adminículos típicos del género. De todas formas lo que captaron sagazmente los indios en estas Vírgenes de Belén fue la maternidad de María, puesta de relieve en el Niño Jesús, envuelto en pañales y sin corona, que lleva en sus brazos, por lo que acabaron denominándolas "Mamachas".

Igualmente terminaron "americanizándose" otros títulos genéricos de la Virgen, como los de Nuestra Señora del Rosario y la Virgen de la Merced, vinculados respectivamente a dominicos y mercedarios. La segunda, la Virgen de la Merced, recibió culto en una imagen de escultura, que en 1615 presidía desde su camarín el retablo de la iglesia del convento mercedario de Lima. Pronto comenzó a operar milagros y prodigios, pero para fomentar aún más su devoción y obtener limosnas, se la hizo pasear a lomo de una mula por distintos parajes. Por eso recibió también la advocación de "Virgen Peregrina"<sup>30</sup>. Su representación pintada más hermosa es, con mucho, la del pintor anónimo limeño que obra ahora en el Museo Histórico Regional de Cuzco. La retrata como una dama cubierta con amplio sombrero rojo de paseo, llevando en brazos a su Hijo, vestido con traje de casaca y calzón corto, y también tocado con sombrero rojo de ala. Se reconoce a la Virgen de la Merced gracias al escapulario blanco de la Orden mercedaria y a que con su mano izquierda sostiene un cepo de hierro con el que solían aprisionar los pies de los cautivos sarracenos. De este prototipo existen numerosas variantes en diferentes museos. El de la colección Lavalle es el más singular y, por su carácter más narrativo, apenas cabe en la categoría que la conduce por

---

<sup>26</sup> J. Mesa y T. Gisbert, *Op. Cit.*, I, pp.219-20. Otras pintura de Nuestra Señora de la Candelaria serían la de escuela limeña conservada en la colección de Lima y P.M. Bardi en Sao Paulo, Brasil, y la del mencionado A. Vilca en la iglesia de Pujiura, departamento de Cuzco.

<sup>27</sup> Sobre esta leyenda y otras acerca de esta advocación véase José Augusto Sánchez Pérez, *El culto mariano en España*, Instituto Nebrija del C.S. I.C., Madrid 1943, pp.77-87.

<sup>28</sup> J. Mesa y T. Gisbert, *Op. Cit.*, I, p.165.

<sup>29</sup> Celso Pastor de la Torre y Luis Enrique Tord, *Perú. Fe y Arte en el Virreinato*, Obra social y cultural de Cajasur, Córdoba 1999, pp. 79 y ss.

<sup>30</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, II, pp.91-98.



un gracioso paisaje donde, como cortejo, aparecen San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato<sup>31</sup>.

Una escultura de la Virgen del Rosario fue muy venerada en el convento dominico de Lima, habiéndola fabricado un artista desconocido en 1541. En 1652 se fundó la cofradía dedicada a fomentar su culto y se hizo el retablo con su hornacina, donde se la ubicó rodeada de lámparas y objetos de plata. Parece que copia de ella fue la hecha hacia 1596 para la doctrina de indios de Pomata, pequeña población a orillas del lago Titicaca, de que se encargaban espiritualmente los padres dominicos. Allí se le rindió fervoroso culto con el título de Nuestra Señora de Pomata, haciéndose tan famosa por sus milagros que superó al prototipo de Lima<sup>32</sup>. Su imagen se difundió mediante una gran cantidad de pinturas, tanto en el sur de Perú como en Charcas, teniéndosela como la imagen más indígena y mestiza de todas las de la Virgen en la zona del altiplano andino.

Uno de los cuadros más bellos y conocidos, el del Museo de Arte de La Paz, la muestra con atuendo de color rojizo, amplia capa acampanada sujetos sus bordes por broches de hilera de perlas, entreverados con cintas rosas. Su corona, al igual que la de su Hijo, termina en vistosas plumas de colores. Este último rasgo es típicamente indígena, relacionable con el atuendo de plumas que caracterizaba a las "ñustas" o princesas del imperio incaico. Por lo demás las cortinas del camarín, el arco de rosas alusivo a la advocación del Rosario, los candelabros y los jarrones, repletos también de rosas, era lo que interesaba a la devoción popular en cuanto transcripción veraz de la imagen original con su acompañamiento habitual.

Hay otras muchas representaciones pintadas de esta Virgen de Pomata en el siglo XVIII, pero ninguna firmada a excepción de la del pintor Pablo Chillí Tupa, quien la fechó en 1723. Esta se convirtió en cabeza de una numerosa serie donde se exagera, si cabe, en altura y vistosidad el aderezo de plumas sobre las coronas de Madre e Hijo como expresión y distintivo indigenistas<sup>33</sup>.

Con todo entre las advocaciones estrictamente americanas de la Virgen la más popular y una de las más antiguas fue la de Nuestra Señora de Copacabana, cuya veneración alcanzó particular intensidad en el alto Perú y en Bolivia pero que irradió, además, a otros puntos, incluida la metrópoli, donde Pedro Calderón de la Barca compuso en 1672 un drama titulada *La Aurora de Copacabana*, para el que recibió información del Inca Garcilaso de la Vega<sup>34</sup>. El poblado de Copacabana estaba situado en un brazo de tierra que se adentraba en el lago Titicaca, del otro lado de Pomata. Los primeros evangelizadores españoles cristianizaron el lugar para contrarrestar las leyendas paganas, según las cuales desde allí había enviado Viracocha a Manco Capac y Mama Ocollo a fundar el imperio incaico. El escultor indio Francisco Tito Yupanqui realizó una tosca imagen de apenas un metro de altura en 1586, tomando como modelo una Virgen de la Candelaria que había observado en el convento de Santo Domingo de Potosí<sup>35</sup>. La leyenda rodeó la

---

<sup>31</sup> J. Mesa y T. Gisbert, *Op. Cit.*, I, p. 303.

<sup>32</sup> R. Vargas Ugarte, *Op. Cit.*, II, pp. 170-72.

<sup>33</sup> *Museos de La Paz, Bolivia* Electropaz, Barcelona 1999, p.30.

<sup>34</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1991, II, pp.1.315-.361

<sup>35</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal de Bolivia* Academia Nacional de Ciencias, La Paz, Bolivia 1972, pp.74-83. La historia más antigua del Santuario de Copacabana es la escrita por F.Ramos Gabilán y publicada en Lima el año 1627.

creación de la imagen con una aureola de sobrenaturalidad, suponiendo que la misma Virgen María se había aparecido al artista para que la retratara, e inmediatamente se propagó la fama de los milagros operados por ella. La insignificante escultura fue revestida, como era habitual en estos casos, de costosos mantos y túnicas y aderezos de coronas, collares de perlas y otras joyas, y para albergarla se construyó un vasto santuario donde había hospederías para los peregrinos<sup>36</sup>.

Sus representaciones pintadas insisten, una vez más, en la puesta en escena de la imagen con todo el boato con que se la rodeó en el camarín del mencionado santuario. Son, sin embargo, representaciones anónimas, casi todas de escuela cuzqueña, datables del siglo XVII, como la de La Recoleta de Cuzco y la del Museo de Brooklyn en Nueva York.

El mismo Tito Yupanqui esculpió la escultura de la Virgen de Cocharcas, aunque otra tradición supone que fue en 1598 un sencillo indio quien la labró, Sebastián Chimichi, a quien se habría aparecido a la Madre de Dios bajo la forma de Virgen de Copacabana, cuando se dirigía a este santuario, y le curó la mano parálitica<sup>37</sup>. Su representación pictórica obedece, al parecer, a una estampa grabada y editada por el santuario de su advocación, situado en el departamento Apurímac, diócesis de Ayacucho. La Virgen colocada sobre su altar y cubierta por un baldaquino de adelgazados varales, se recorta sobre un risueño paisaje, donde acontecen los prodigios obrados por su imagen. Los mejores ejemplares son los del Museo de la Moneda de la ciudad de Potosí y el del mencionado Museo de Brooklyn. Más flojo y plano resulta el lienzo del Museo de Lima.

---

<sup>36</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Monumentos de Bolivia*, Gisbert y Cía., La Paz, Bolivia 1978, pp.31-41.

<sup>37</sup> Albero Nicolini, "Santuarios de peregrinación", en el libro *Iberoamérica. Tradiciones, utopía y novedad cristiana*, Encuentro, Madrid 1990, p.265.