



Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

VÍRGENES SUR ANDINAS

María, territorio y protección



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

VÍRGENES SUR ANDINAS

María, territorio y protección



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Con gran alegría y satisfacción presentamos al público universitario, y ampliamente a toda la comunidad, la segunda exposición de arte colonial de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, que tuvimos el agrado de acoger en comodato el año recién pasado. Su custodia y preservación es para la universidad un honor y, más aún, el poder compartirla y difundirla a través de estas muestras.

La que acabamos de cerrar, titulada “Arte, fe y devoción”, curada por el arquitecto e historiador Hernán Rodríguez, fue un éxito tanto en asistencia como en los positivos comentarios que los asistentes nos transmitieron. Esto ha incentivado nuestra motivación a seguir desarrollando al máximo las ricas potencialidades de la colección y a superarnos en la elección temática y en la presentación de imágenes y contenidos.

Hoy, en un montaje dedicado a la Virgen María y curada por la Doctora en Historia del Arte Isabel Cruz, inauguramos una nueva exposición: “Vírgenes sur-andinas: María, territorio y protección”. A través de 16 pinturas virreinales de los siglos XVII-XIX, podremos ver a María en su multiplicidad de nombres y advocaciones.

En el calendario cristiano, que es el que nos rige, la segunda mitad del año está destacada entre otras particularidades por la presencia de la Virgen María con fiestas como Nuestra Señora del Carmen, de la Merced, la Asunción de María, la Inmaculada Concepción y la Natividad.

La Universidad Católica ha querido hacerse partícipe de esta centralidad de María y mostrar la significación de su presencia en nuestros territorios desde los inicios de la cristianización de América hasta hoy, no solo en las grandes ciudades y capitales, sino en los pequeños pueblos y las regiones apartadas de los actuales países de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Esta exhibición, que coincide y se suma a la Misión Territorial de la Iglesia para 2014, quiere señalar a través de estas obras, la vigencia de las devociones en nuestros países vecinos, y a través de las variadas procedencias de las obras de la colección, contribuir a estrechar lazos de amistad y cohesión entre nuestros pueblos.

Ignacio Sánchez Díaz
Rector



Recentissima novi orbis, sive Americae septentrionalis et meridionalis tabula / ex officina Caroli Allard. [Amsterdam: s.n., 1696]

Vírgenes Sur Andinas: María, territorio y protección

Pintura virreinal siglos XVII-XIX

Colección Joaquín Gandarillas Infante

Isabel Cruz de Amenábar

Doctor en Historia del Arte. Profesora Instituto de Historia, Universidad de los Andes.
Curadora Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Madre y protectora, guerrera y taumaturga, María, como Santísima Virgen, Nuestra Señora o Nueva Eva, en su multiplicidad de nombres y advocaciones, traspasa los mares con el Descubrimiento –simbólica navegante y capitana en la carabela de Colón– y se entroniza sobre el territorio americano con la Conquista.

En un proceso de sincretismo religioso y de aculturación visual, paralelo al mestizaje étnico, se incorpora al culto y a la geografía, se hace presente en el arte y en la fiesta, preside cofradías y hermandades cuando se la invoca, ofreciendo auxilio, sanación o misericordia.

María y América, alma y tierra; personificaciones femeninas inextricablemente unidas en la mentalidad popular y en las representaciones artísticas. La figura de la Madre de Dios, teológicamente elaborada por los padres de la Iglesia desde los primeros tiempos cristianos, que España lega a las Indias en plena expansión de la iconografía medieval; y el Nuevo Mundo, ámbito de esperanza y promesa, bajo la forma de alegoría indómita y primigenia, confluyen en el destino de un continente y

un territorio. Mariología americana o americanización mariana, ramificada y florecida desbordando la ortodoxia; pues la religiosidad popular resultante es inclusiva y transmutadora.

Desde las cumbres andinas a los territorios a sus pies, María esparce sus nombres en el ímpetu civilizatorio de la nueva cruzada en ultramar. Derrama, como irrenunciables semillas de fe, sus milagros y prodiga bendiciones sobre estas áreas cohesionadas administrativamente desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX por el Virreinato del Perú. Lo integran las audiencias de Quito, actual Ecuador; Charcas, hoy Bolivia; el Perú; el Río de la Plata, actual Argentina, tardíamente constituido en Virreinato; y la Capitanía General de Chile.

Recuperar patrimonialmente la presencia de María en la tradición pictórica de nuestros países, es la propuesta de la Universidad Católica con la muestra, “Vírgenes Sur-Andinas: María, Territorio y Protección, Siglos XVII-XIX”. Buscando el *continuum* de una auténtica experiencia estético-religiosa, esta selección

de pinturas de iconografía mariana, pertenecientes al legado de Joaquín Gandarillas Infante –y que constituyen una de sus facetas más peculiares– da a conocer, pone en valor y difunde imágenes emblemáticas de la devoción regional que hacen dialogar las raíces de la temprana conquista y primera colonización con la actualidad.

Un trazado de la devoción mariana en el tiempo retrotrae, a grandes rasgos, al contexto europeo de la Reforma Católica y el protestantismo; al Concilio de Trento y a la incorporación del Nuevo Mundo como escenario inédito de la aventura cristiana. Si Trento como instancia doctrinal ratifica el culto a María y precisa la ortodoxia de sus formas de representación frente a la iconoclasia protestante, es el Descubrimiento de América el que diversifica y amplía –hasta límites anteriormente impredecibles– su culto durante la Edad Moderna y Contemporánea. Las dimensiones de la geografía americana, sembrada de ámbitos desconocidos y tierras incógnitas, su vasto mosaico poblacional, la variedad de paisajes y formas de vida, ofrecen a las prácticas y a las advocaciones marianas un campo fértil a la creación de nuevas y singulares formas artísticas.

A diferencia del protestantismo que rechaza como idolatría el culto con la mediación de imágenes, el movimiento de Reforma Católica, que España encabeza, asegura un papel clave a la concreción de las figuras sagradas y de los santos. Madre y modelo, María deviene foco de la piedad y, simultáneamente, motivo predilecto de representación artística. Como tal, su culto recibe del Concilio una revisión depuradora y un exhorto evangelizador. Limpiar a la Virgen de aquellos excesos mágicos en que había declinado la piedad tardo-medieval por el uso indiscriminado de los textos apócrifos, la leyenda dorada y la

contaminación de las prácticas con la heterodoxia, es el propósito de los padres de Trento. También lo es impulsar la defensa apasionada de sus atributos definitorios: la virginidad, su rango de Madre de Dios y de los hombres, el misterio de su concepción inmaculada, que se declarará como dogma en 1854. Fortalecida por el debate teológico del periodo conciliar, María se acoge al figurativismo representativo del arte renacentista en los países de Europa meridional, humanizándose. Accede así en pintura y en escultura al realismo que la acerca a la cotidianidad, allana la comunicación devocional y, por ende, la labor pastoral en el Nuevo Mundo.

Introducida en el Virreinato del Perú por las primeras órdenes religiosas que acceden al territorio –dominicos, agustinos, mercedarios, franciscanos, jesuitas, carmelitas y betlemitas– y por los conquistadores, María preside la empresa de asentamiento en las tierras del Sur Andino a través de extenuantes jornadas de historia providencialista y portentosa que trenza, en ciertas zonas como Chile, los hechos de guerra a la intervención sobrenatural bajo la forma de milagros y apariciones. El fervor que despierta la Madre de Dios crece, se ramifica y escala los Andes, abarcando con el tiempo, como un gran árbol de vida, diferentes grupos de población, etnias, niveles sociales y grados de mestizaje cultural. Se adoptan devociones de origen europeo y español que las necesidades de adoctrinamiento y evangelización adaptan a la comprensión de estos pueblos en variantes estéticas e inéditos contenidos de los programas iconográficos, atingentes a los requerimientos de indígenas, mestizos y criollos. 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.

Esta expansión evangelizadora y misionarial por la zona andina, que lleva la figura de María a los ámbitos más alejados, tiene en el arte –pintura, escultura, grabado, que la representan– un instrumento clave de enseñanza y comprensión. En una época de cultura oral y visual como los siglos XVII y XVIII, cuando la palabra escrita no se ha difundido aún a la población del Virreinato, la imagen de María adquiere no solo el rango de medio visual de educación religiosa, sino un valor identitario y estético para el criollo, el mestizo y el indígena, cuyos códigos se pueden descifrar y leer simbólicamente. No es una creencia abstracta la que se enseña y difunde, sino una religión encarnada; una religión que en terreno americano y andino se ve emplazada a ser más empática y dinámica que restrictiva, a calibrar el peso de la ortodoxia o de la norma y a jugarse por la emoción, la conmoción incluso, a través de los sentidos. Justamente María, una muchacha humilde y sencilla, es quien posibilita y activa el advenimiento del Verbo a la tierra como Hijo de Dios encarnado, y se transmuta así en la Virgen-Madre por excelencia.

Elaborada a partir de muy escasas referencias evangélicas, la figura de la Virgen María que desde finales de la Edad Media ha adquirido, junto a su Hijo, un indudable pro-

tagonismo en la devoción cristiana, resultaba particularmente atractiva y cercana para la población local y, a la vez, aparecía históricamente dotada de una plasticidad interpretativa que permitía su apertura a diversos contempladores, estados anímicos o niveles sociales y, con ello, a composiciones, formas, ropajes y ornamentación atingentes.

El barroco había creado en los países europeos del Sur –Italia y España principalmente– prototipos marianos de extraordinario realismo y belleza. En los talleres de los artistas mestizos e indígenas que irrumpen en la producción pictórica y escultórica del Virreinato Peruano desde finales del siglo XVII, inundando literalmente el mercado, se imprime a María el sello de una estética diferente a la europea. Su belleza se esquematiza y des-individualiza, para buscar en el trasfondo colectivo de la memoria social, el arquetipo femenino materno en una rica gama de rasgos, elementos y énfasis locales. En sus representaciones dentro de escenas y paisajes, se desmantela la perspectiva renacentista en base al cubo escenográfico con la unidad focal del punto de vista único y el horizonte a la altura de los ojos del espectador. Se construye fragmentariamente, en cambio, a través de la práctica de yuxtaposición y combinación de realidades diferentes, una multiplicidad espacio-temporal sorprendentemente moderna, pues reposa en los mismos principios de autonomía del espacio plástico del arte contemporáneo. Así se inserta el relato evangélico en torno a la figura de María en el contexto regional. En sus representaciones como Madre e Hijo, el artista o artesano pintor adopta la mirada suplicante del devoto, acercándose hasta los pies de la imagen que se despliega hierática entre pesados cortinajes, flores, cirios o placas recortadas, en un primer plano único, exenta de gra-

daciones cromáticas y claroscuros, como una esplendorosa aparición constelada de joyas, perlas, cintas y telas de oro y plata.

Simultáneamente, se mestiza la materialidad de la pintura con la incorporación a las obras de técnicas y elementos de la naturaleza andina. En renuncia a las preparaciones de la pintura europea, se incorporan recursos existentes con prodigalidad en el territorio –maderas, telas de algodón, colores– la azurita andina y el lapislázuli dan el color azul al manto de María, el bermellón saturado de la cochinilla a su túnica, el blanco proveniente de la cal de los milenarios conchales depositados en los Andes se incorpora como tantos otros pigmentos. 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 bellezas 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.

Los centros pictóricos virreinales del Sur Andino, asentados a partir de la enseñanza de los maestros españoles, italianos y flamencos; del aprendizaje y la ejercitación nativa, encuentran en la segunda mitad del siglo XVII modos de expresión propios que en el siglo XVIII ganan en fuerza y autonomía hasta hacerse predominantes: Quito, Lima, Cuzco, La Paz y la región del lago Titicaca, así como Potosí, experimentan una creciente demanda por parte de la clientela religiosa o civil procedente de todo el Virreinato. Ello produce la

expansión del mercado artístico local e incrementa la circulación de imágenes pictóricas, arrolladas en “bultos” y “fardos” por mar, a través de los puertos de Guayaquil, Callao, Valparaíso, Concepción y Valdivia; o por los antiguos caminos incaicos del Altiplano desde la cordillera y las sierras hacia las vertientes del Pacífico y del Atlántico Sur.

Así, las imágenes pictóricas de María que se realizan en el Virreinato han modificado aquellas primeras representaciones escultóricas de las distintas iconografías traídas desde Europa como baluartes y modelos, al estilo del último Gótico y primer Renacimiento. Replicadas y luego reinterpretadas pictóricamente innumerables veces por estos talleres a lo largo del periodo, las obras resultantes son diversas de las originales. En el arte occidental cristiano la tridimensionalidad y el volumen han operado como principio realista y sensorial, facilitando la comunicación entre lo divino y lo profano a través de la percepción de los sentidos, el tacto incluido. Ha sido tradicional que los peregrinos en los santuarios practiquen los contactos milagrosos; que la transmisión de lo sobrenatural se efectúe a través del beso en la piedra, de los dedos o los rostros impresos en paños y vestiduras sacras, de la custodia y transmisión táctil de las reliquias.

Los milagros atribuidos a las advocaciones de la Virgen y, por ende, a sus representaciones, según el imaginario de la época; el modo como se les rinde homenaje y se las adorna, su implementos realistas, las donaciones de ajuares, joyas y exvotos para los camarines, las fiestas y cofradías de la Virgen, provocan la necesidad de multiplicar y expandir la figuración de lo sagrado y de poseer, si no la imagen primera, sí una versión de ella como llave de acceso al milagro, a la protección o a la expiación. De la tridimensionalidad

tangible de la escultura originariamente entronizada, se accede al plano de la pintura que trabaja con el ilusionismo y la tercera dimensión sugerida. Se ha desarrollado así, especialmente en Cuzco, centro pictórico del Sur Andino por antonomasia, la práctica de copiar las imágenes escultóricas de la devoción mariana. Había sido un recurso frecuente en el barroco español y europeo, donde la lucubración sobre el papel de los sentidos, las antinomias y antonomasias de modelo y representación, el juego de realidades entre lo aparente y lo existente, apasionan al arte, la literatura, la poesía y la teoría estética. Este efecto, que se conoce en Europa como *trompe l'oeil* o trampantojo (literalmente “engaño ante el ojo”), posibilitado por el extraordinario virtuosismo de los pintores europeos —de Velázquez a Murillo o Tiepolo— propendía a la desaparición de límites y a la integración entre lo real y lo imaginario. Ello favorecía en el arte religioso y en la representación de la Virgen, la irrupción de la hierofonía (*hieros*, sagrado) en la esfera de lo cotidiano, a través de soluciones espectaculares como nubes, rayos o rompimientos de gloria en medio de los cuales se presentaba a María.

En el Virreinato del Perú esta búsqueda de trasposición de realidades propende menos al engaño del ojo que a la multiplicación y apropiación del carisma y peculiaridades de la imagen sagrada, con sus ornamentos y accesorios. La transferencia de un modelo escultórico a la bidimensionalidad de la tela es así un modo efectivo, fiel y factible de poseer la imagen, acercarse a ella, desarrollar un culto, lograr sus favores y protección. El juego intelectual acerca de los poderes y posibilidades ilusionísticas de la imagen escultórica o pictórica, para asumir o eludir lo real, considerado característico de esta práctica en la

pintura europea, parece en la plástica virreinal un aspecto subordinado y no medular en este proceso de transferencia representativa. En la pintura local permite responder funcionalmente a la producción de iconografías visuales y al fluido tránsito y comunicación entre las artes. Funcionalidad que muestra la especialización y eficacia de la producción pictórica de los talleres en los centros como Cuzco, donde la ejecución sobre soporte plano aventaja a la realización de esculturas de bulto o bastidor. La virtualidad permite en pintura, lucir más con menos y viceversa, al no necesitar de ornamentación adicional: coronas, joyas, trajes y mantos de lama o tisú de las imágenes originales, de alto costo, como se desprende de la documentación de libros de gastos e inventarios. Los módicos precios de los materiales, de la mano de obra y de las mismas pinturas cuando se las tasa para transmisión o registro, abogarían por este argumento. Simultáneamente, esa mano de obra hábil y barata, “viste” muralmente con el pincel, desde finales del siglo XVIII a comienzos del siglo XIX, las iglesias de la región andina.

Las *mamachas* cuzqueñas (mamacitas, en quechua), son retratos de imágenes marianas de devoción; desarrollos americanos y regionales del legendario retrato de la Virgen hecho por San Lucas. En su tipo moreno, el pelo suelto hasta la cintura, los pendientes de oro y piedras, la corona enjorada o empenachada de plumas de aves oriundas, estas representaciones de María muestran el influjo vernacular. Sartas de perlas o lazos, broches y florones sobre las telas ricas y densas de sus trajes, ligeros encajes flamencos rematando los puños, reflejan la prolijidad y prodigalidad de las devotas, así como el mestizaje de la moda hispánica en el Virreinato. Los damascos y brocados rígidos, triangularmente des-

plegados sobre la figuras marianas son, a la vez, remembranza de la imagen de bastidor vestida, en forma de cono truncado y, según una analogía más abstracta y subliminal, alusión a la forma piramidal de las montañas de los Andes en su representación ancestral como diosa madre, Pachamama. Imágenes paradigmáticas acerca de la equivalencia entre las deidades femeninas prehispánicas y cristianas son las de la Virgen del Cerro de Potosí y de la Virgen de la Candelaria de Copacabana. Ambas provienen de procesos de sincretismo religioso y de simbiosis visuales complejas, operantes en toda Hispanoamérica desde México a Chile.

El cristianismo procura reconvertir así las antiguas creencias y deidades indígenas retroproyectando hacia el pasado precolombino un horizonte común, para establecer similitudes en sus relatos fundacionales y testimonios compartidos, como la evangelización de América con anterioridad a la era colombina o las asociaciones de identidad entre ciertas figuras de las religiones indígenas y el catolicismo. Particularmente proclives a esta búsqueda fueron los órdenes de los agustinos y jesuitas. De la analogía, se ha accedido así a la equivalencia, de esta a la identidad y luego a la coexistencia o a la sustitución. El análisis de la trayectoria de las distintas advocaciones y de sus imágenes proporciona señales o evidencias de este proceso.

Estas estructuras sincréticas renuevan la labor de reconversión cristiana efectuada en América durante los primeros tiempos de la colonización, cuando se trata de modificar y transmutar evitando o soslayando la destrucción. En la pintura y escultura marianas la “ta-

bula rasa” que significa desde el punto de vista de “los vencidos” el primer periodo de la conquista, con sus imágenes europeas destinadas a desterrar o eliminar, logra así ser superada durante los dos siglos siguientes por la yuxtaposición e incluso la integración de formas y contenidos en estas imágenes mestizas.

María; misión fertilizadora, siembra simbólica, que fusiona ciudades, pueblos y lugares en la diversidad vinculante de sus advocaciones, estimula el poblamiento y la comunicación; se adapta a las peculiaridades geográficas y a los cultos preexistentes. Como un rosario desgrana santuarios y templos, nomenclatura y toponimias, diseminándose en montañas, valles y hondonadas, re-marcando —no solo des-marcando— la sacralidad de esos entornos previamente señalados por cultos prehispánicos.

Devenida combatiente y generala del proceso independentista, María apadrina los ejércitos y las naciones. Entre salvas, pabellones y emblemas regeneradores entrega el laurel de la victoria, el cetro de la soberanía.

Construir la propia historia no ha sido en los países del Sur Andino solo tarea de constituciones y modernizaciones. No existe nación sin horizonte de trascendencia; país carente de humanización del territorio; historia común, sin apelativo a la memoria colectiva, al trasfondo religioso ineludible de la región. Para los católicos María ha colaborado y colabora simbólicamente en forma significativa a la consecución de estos fines, y conserva hasta hoy, bajo sus diferentes nombres, el patronazgo sobre estas tierras, más allá de nacionalismos o desavenencias contingentes, para constituirse como verdadero símbolo de su unidad de origen y proyecto.



○ Principales centros de producción pictórica de las advocaciones marianas de esta muestra. Virreinato del Perú, C. 1620 - 1820
Quito, Lima, Cuzco, La Paz y Lago Titicaca, La Plata (Sucre), Potosí.

● Principales focos de devoción y santuarios marianos establecidos por las órdenes religiosas C. 1540 – 1820

VIRGEN DEL CARMEN
 Nuestra Señora del Carmen. (*Carmelitas, agustinos*)
 Quito y Cuenca (ECUADOR)
 Callao, Lima y Cuzco (PERÚ)
 La Paz y La Plata (BOLIVIA)
 La Tirana, Huara, Maipú y Concepción (CHILE)
 Cuyo (ARGENTINA)

VIRGEN DE LA CANDELARIA
 Candelaria de Copacabana, Candelaria Caspana, Candelaria de Copiapó, Virgen del Lago o “Mamita del lago”. (*Dominicos, agustinos, franciscanos*)
 Quito (ECUADOR)
 Lima, Cuzco, Puno, Chapi y Torata (PERÚ)
 Oruro, Copacabana y Potosí (BOLIVIA)
 Caspana, Calbuco, Rahue, Remehue, San Pablo, Cancura, Riachuelo, Playa Maitén, Riachuelo, Cuinco y Carelmapu (CHILE)
 La Viña, Salta, Humahuaca y Santa María (ARGENTINA)

VIRGEN DE LA MERCED
 Virgen de la Merced, Nuestra Señora de las Mercedes, La Peregrina de Quito, Virgen de Puerto Claro. (*Mercedarios*)
 Quito, Cuenca y Guayaquil (ECUADOR)
 Lima, Cuzco y Arequipa (PERÚ)
 Potosí y La Plata-Sucre (BOLIVIA)
 La Serena, Valparaíso, Petorca, Santiago, Isla de Maipo, Rancagua, Curicó y Concepción (CHILE)
 Córdoba, San Miguel de Tucumán, Buenos Aires y Ciudad de Corrientes (ARGENTINA)

VIRGEN DE COCHARCAS
 (*Agustinos, franciscanos, jesuitas*)
 Cocharcas, Lima, Sapallanga, Orcotuna e Ica (PERÚ)

VIRGEN DE LA SOLEDAD
 (*Franciscanos*)
 Quito (ECUADOR)
 Lima, Cuzco y Cajamarca (PERÚ)
 Santiago (CHILE)
 Belén (ARGENTINA)

VIRGEN DEL ROSARIO
 Virgen del Rosario, Virgen del Rosario de Pomata, Virgen del Rosario de Valdivia, del Dulce nombre de María. (*Dominicos*)
 Loja, Quito y Cuenca (ECUADOR)
 Lima, Cuzco y Pomata (PERÚ)
 Potosí (BOLIVIA)
 Andacollo, Santiago y Valdivia (CHILE)
 Jujuy y Córdoba (ARGENTINA)

VIRGEN DE BELÉN
 (*Betlemitas, franciscanos*)
 Lima y Cuzco (PERÚ)
 Tarairí (BOLIVIA)
 Belén (CHILE)
 Buenos Aires (ARGENTINA)

VIRGEN DE LA CARIDAD
 Virgen de la Caridad Chamizuda. (*Hospitalarios de San Juan de Dios, jesuitas.*)
 Quito e Ibarra, Mira (ECUADOR)
 Lima y Cuzco (PERÚ)

• Se ha omitido el actual territorio de Colombia del área del Virreinato del Perú. Este se constituye como Virreinato aparte, con el nombre de Nueva Granada, en 1717; es suprimido en 1723 y se restablece en 1739.
 • Se ha incluido el actual territorio de Argentina en el Virreinato del Perú, que en 1776 se desmembra de él y con las áreas que hoy integran los países de Uruguay y Paraguay y pasan a constituir el Virreinato del Río de la Plata.

Breves señalamientos a dos imágenes marianas

Efraín Telías Gutiérrez

Doctor en Bellas Artes.

Profesor Asociado, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comentamos aquí dos imágenes de la Virgen María que se incluyen en la segunda muestra de la Colección Gandarillas, ambas corresponden a la advocación de la Virgen Candelaria, la más pequeña con el título “Virgen de Copacabana en Retablo con Santos” y la segunda, de mediano tamaño, denominada “Virgen de La Candelaria”.

Dado el importante volumen de contenidos simbólicos que portan las imágenes de la Virgen María, solo haremos acercamientos a sus connotaciones, por eso el título de este texto, enunciando que solo pretendemos aportar señalamientos a lo que consideramos los principales rasgos de estas imágenes.

Para los comentarios que siguen, hemos debido optar ante dos grandes caminos. Uno, focalizarnos en su especificidad histórica, y tratar de desvelar en lo posible las significaciones iconográficas propias a su contexto inmediato, y otro, entender estas como parte de un continuo iconográfico que lleva ya casi dos mil años de desarrollo, y cuyas características hablan de constantes y mutuas influencias, fenómeno del que las imágenes coloniales no se sustrajeron. Preferimos esta segunda opción, aunque la brevedad solicitada a estos comentarios lo desaconseje.

Ello porque hablar desde las imágenes de la Virgen María supone un desafío enorme, en tanto las imágenes de María han sido más elocuentes –para la construcción de las devociones– que lo aportado por el texto. Fueron poquísimas las instrucciones bíblicas para la construcción de su imagen, y, aunque algo más aportaron los textos apócrifos, igualmente la imagen de María se construyó sobre todo desde la propia fe y participación de los fieles en los distintos ámbitos culturales –muchos de ellos de tradición oral– donde se posicionó el cristianismo desde los primeros siglos. En estos procesos se dinamizó a través de lo que consideramos su principal característica: su connotación matrística y la consecuente hibridación de sus propuestas iconográficas, y esto no fue distinto en la época Colonial, cambios y mezclas que a lo largo de la historia mariana han dialogado con las delimitaciones identitarias. Hablar de un modelo iconográfico correspondiente a una devoción, es, inevitablemente, hablar de todos en algún grado.

La Virgen Candelaria es una advocación que se origina en los primeros siglos del cristianismo, primero como la conmemoración solemne de la Purificación de María ante el Templo, como correspondía a cuarenta días

luego del nacimiento de Jesús, ofrenda que José y María materializaron en dos tórtolas. De este modo, estas aves se hicieron parte de la iconografía que identifica a la Virgen de la Candelaria, que luego concentró en ella esta celebración ya como una festividad mariana; por otra parte, lo más característico de esta devoción, el uso de candelas en procesión, fue una particularidad que se agregó posiblemente por influencia oriental, y se incorporó a la festividad con posterioridad. San Sofronio, que se desplazó a fines del siglo VI por las comunidades cristianas orientales, describió esta costumbre: “Llevamos en nuestras manos cirios encendidos, ya para significar el resplandor divino de aquel que viene a nosotros –el cual hace que todo resplandezca y, expulsando las tinieblas, lo ilumina todo con la abundancia de la luz eterna–, ya, sobre todo, para manifestar el resplandor con que nuestras almas han de salir al encuentro de Cristo” (Schenone, 2008:327). La vela en la mano de la Virgen Candelaria señala este sentido y sirve como principal rasgo distintivo.

En las figuras que comentamos, la vela está sostenida en la mano derecha, denotando su jerarquía, y posee una extraña forma quebrada en dos ángulos que la aleja de la figura. Esto se ha interpretado como una precaución para proteger las ropas de las figuras de culto, cualidad que se trasladó desde la imaginería a la iconografía. También vemos en ambas imágenes, que con el brazo izquierdo sostienen a Jesús Niño, tratándose de una situación distinta a las figuras que sirvieron a la difusión del culto de la Candelaria en América, donde se la representa con el niño en el brazo derecho y la vela en la mano izquierda, desde la que usualmente cuelga un canastillo con las dos tórtolas.

Según Santiago Sebastián (1990:167) la advocación de la Candelaria fue introducida

en América desde las Islas Canarias (donde es patrona) y difundida especialmente por la Orden Dominicana. Este culto se popularizó y difundió con fuerza en la zona altiplánica del Virreinato del Perú, siendo la imagen referencial la Virgen de la Candelaria de Copacabana (Virgen del Lago). La figura de la Virgen María Candelaria no posee una vestimenta definida, cualidad bien distinta a las principales devociones marianas del periodo colonial, que a través de su atuendo testimoniaban su filiación a las órdenes religiosas que eran las principales promotoras de su culto: la Virgen de la Merced al hábito mercedario, del Carmen al de Los Carmelitas, y otras. En esta indefinición, la vestimenta de la Virgen Candelaria se hace soporte de la decoración de culto, oros y adornos que resaltan su magnificencia, incluso como la mencionada de Copacabana vistiendo atuendos de una princesa Inca; pero a la vez, esta indefinición otorga interesantes posibilidades de interpretación en tanto se hace más plástica para incorporar las múltiples connotaciones simbólicas que portan las configuraciones de la Virgen María.

En las dos imágenes de la Virgen Candelaria incluidas en la muestra, vemos a la madre de Dios ataviada con un manto triangular, un atributo de varias devociones, y que posiblemente tenga una explicación de origen medioeval en torno al culto a María en España como el atavío de las figuras escultóricas que se adoraban en las fiestas marianas, y su posterior traducción a la bidimensionalidad como forma triangular. Sin embargo, su relevancia en la mayoría de los modelos marianos –con la excepción de la figura oficial de la Inmaculada– señala además en otra dirección. El manto puede vincularse a la cualidad protectora de la Virgen, condición maternal que acoge bajo sí sin distinción entre sus hijos, protección

que refuerza su cualidad intercesora, atributo potenciado en el periodo colonial por las problemáticas identitarias contenidas en una sociedad mestiza en construcción, lo que es explícito en otras advocaciones (de La Merced, del Carmen, del Socorro).

En las vírgenes que comentamos, se trata de un manto cerrado, y este manto cerrado al mismo tiempo hace visible una figura piramidal que ha sido objeto de profundos análisis, en especial por parte de José Mesa y Teresa Gisbert, que describieron su asociación a cultos paganos prehispánicos dirigidos a la madre tierra, materializados en la figura de la montaña. Asociación que en el caso de la Candelaria es muy significativa por su importancia en las festividades mineras del altiplano derivadas de la fiesta de la Virgen Candelaria de Oruro (Virgen del Socavón). Es notable la similitud de tamaño y cualidades iconográficas de la pequeña pintura de la Candelaria que forma parte de la exposición, con la figura de devoción que se venera en la fiesta de la Candelaria de Copiapó. Se trata allí de una pequeña tablilla de piedra tallada que se incorporó al culto a fines del siglo XVIII, y cada 2 de febrero recibe a las cofradías de bailarines y diabladas que concurren desde distintos lugares del norte de Chile, replicando los bailes que ocurren en la fiesta de la Virgen Candelaria de Oruro. Imagen que a su vez sirve de ejemplo para el amplio espectro de cualidades con las que ocasionalmente se representa la Candelaria, porque la del Socavón se presenta de cuerpo entero, sin manto y con características manieristas.

Esta perspectiva sincrética se refuerza con otras propiedades iconográficas que vemos en la pintura de mediano tamaño de la Virgen de la Candelaria en la muestra, donde observamos la presencia de la luna a sus pies, que responde a una tradición desde el siglo XV para la configuración de la Inmacu-

lada Concepción, y que aquí se agrega como cuerpo celeste en la figura de la advocación de la Candelaria. Teniendo en cuenta que la religiosidad de las civilizaciones precolombinas estaba fuertemente vinculada a los fenómenos cósmicos, a los astros, a la tierra y sus elementos, vemos que estas cualidades en el periodo colonial sumaron al culto e incorporación de las figuras marianas al anterior de la población indígena y, de algún modo, su extensión silenciosa al mestizo. Lo mismo puede decirse respecto de la representación de las irradiaciones, de los rayos que a veces se proyectan desde el propio cuerpo de la Virgen, por ejemplo en la Virgen de Guadalupe en México, donde se irradian desde todo el contorno de su cuerpo, cualidad que en su origen encuentra explicación en la Virgen Apocalíptica, pero que responde simultáneamente a devociones vernáculos asociadas a la figura solar, rayos que también vemos proyectándose desde una de las Vírgenes Candelarias expuestas, en este caso, desde su cabeza. Los cortinajes que vemos enmarcando esta figura denotan un resabio renacentista, tanto de las representaciones de la vida de la Virgen que exigían su localización en interiores (anunciación, dormiciones, etc.), como de los cortinajes que cubrían las pinturas para su ocasional desvelación en los tiempos que exigía la liturgia. Evidencia de su preexistencia a las exigencias de la contrarreforma es su casi total omisión en las representaciones de la Inmaculada Concepción, figura que se representa apoyada sobre la luna y semisuspendida en el espacio.

Por su parte, la más pequeña de las imágenes de la Candelaria que comentamos es una versión pintada de la Virgen de Copacabana. Según señala Schenone (2008:361) este santuario es el más importante de Sudamérica y puede compararse en relevancia con el de la Virgen de Guadalupe en México. Dado que

Copacabana era en tiempos prehispánicos también un lugar de gran importancia religiosa inca, se refuerza la lectura del sincretismo religioso en la figura de esta devoción. La relación iconográfica entre nuestra pequeña imagen y la de Copacabana es clara. En la pintura podemos encontrar los signos que denotan esta vinculación. Por una parte, su disposición: se halla en un retablo, y la Virgen misma en una urna que da la apariencia de metal repujado que presenta espejos en alrededor –el original de Bolivia está en uno de plata– y culmina en su parte superior con un arco de medio punto. La disposición compositiva de estos espejos también sugiere una irradiación.

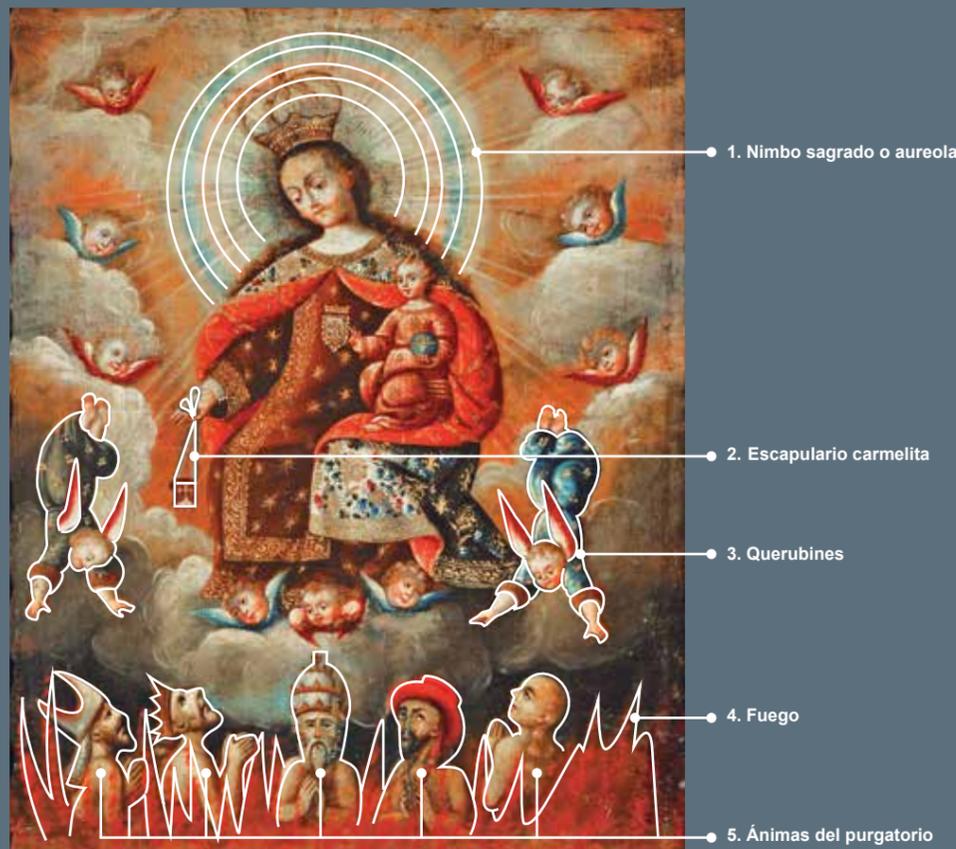
Reforzando la asociación de las imágenes candelarias de la exposición con la Virgen de Copacabana, vemos la actitud corporal del niño Jesús sostenido en sus brazos. En la versión de Bolivia su cuerpo reposa inclinado –casi en desequilibrio– sobre el brazo de María. Esta característica, ya sea por conocimiento directo o través de reproducciones, se propagó por los pintores religiosos del Virreinato. En las figuras de santos que se agregan en la base de una de las candelarias, vemos

también un ejemplo de la disponibilidad iconográfica de las advocaciones para agregar esfuerzos a las funciones educativas religiosas. Reconocemos al costado inferior izquierdo del observador (derecha simbólica de la imagen) a San José llevando una vara de azucena y sosteniendo de la mano al niño Jesús. Al lado opuesto podemos interpretar la figura de San Agustín, posiblemente porque los agustinos, luego de los dominicos, difundieron el culto de esta advocación por el Virreinato y Europa.

Como conclusión a estos breves señalamientos, nos parece adecuado resaltar que el culto a la Virgen de la Candelaria ocurre hoy. Las imágenes del período colonial que vemos expuestas son también contemporáneas en el sentido que se actualizan en su valor devocional, connotación que se concreta en las fiestas populares marianas en muchos lugares de Chile: Copiapó, Chanco, Talca, Carelmapu y otras localidades; así, si bien estas imágenes hablan de su contexto cultural y época, siguen vigentes ya que al mismo tiempo se activan asociadas a nuevos sincretismos en los roles que la Virgen Candelaria asume en la religiosidad popular.

Referencias bibliográficas

- Belting, Hans. (2009). *Imagen y culto*. Madrid, Ed. Akal.
- Bojorge, Horacio. (1984). *La figura de María a través de los evangelistas*. Santander, Ed. Sal Terrae.
- Gisbert, Teresa. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz. Ed. Gisbert y Cía. Ltda.
- Graef, Hilda. (1968). *María, la mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona. Ed. Herder.
- Mesa, José y Gisbert, Teresa. (1982). *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Ed. Fundación Augusto N. Wiese.
- Prado, Juan Guillermo. (1981). *Santuarios y fiestas marianas en Chile*. Santiago, Ed. Paulinas.
- Schenone, Hector. (2008). *Santa María, iconografía del arte colonial*. Buenos Aires, Ed. U. Católica de Argentina.
- Sebastián, Santiago. (1990). *El barroco iberoamericano*. Madrid. Ed. Encuentro.



- 1. Nimbo sagrado o aureola
- 2. Escapulario carmelita
- 3. Querubines
- 4. Fuego
- 5. Ánimas del purgatorio

Virgen del Carmen

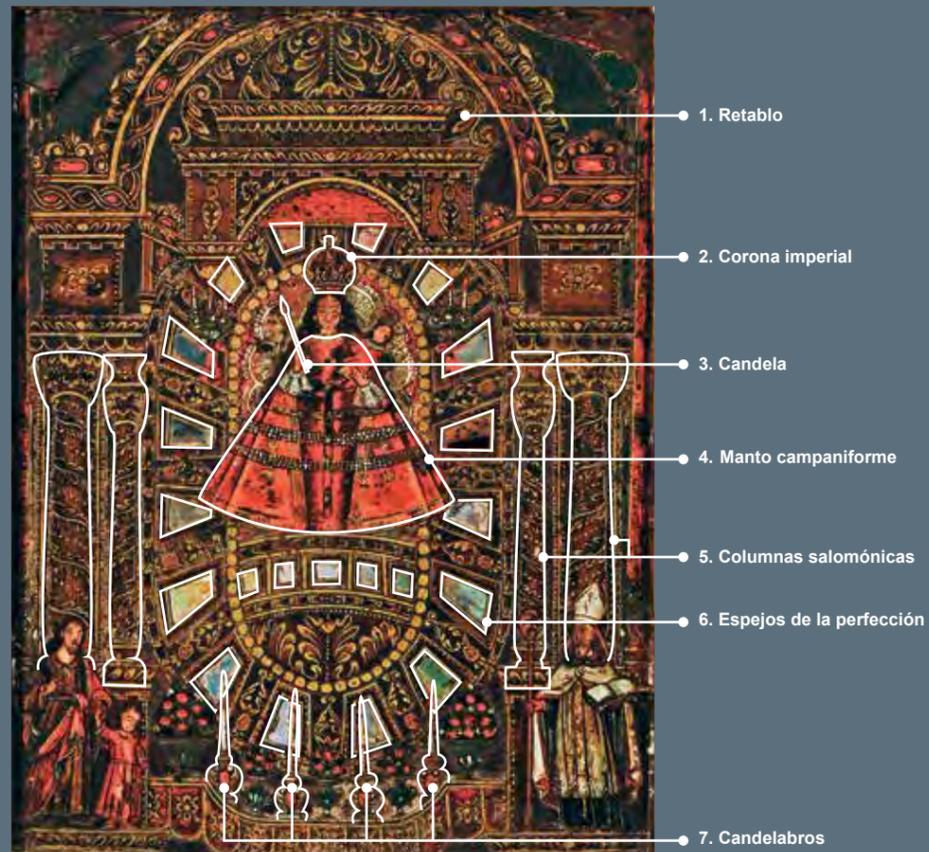
1. Nimbo sagrado o aureola: Halo iridiscente alrededor de la cabeza de las imágenes de devoción. En María es símbolo de pureza, eternidad y divinidad. Los siete círculos representan los siete dones del Espíritu Santo y las siete virtudes capitales.

2. Escapulario carmelita: Pequeña pieza de tela bordada que porta el carisma y el hábito de las diversas órdenes religiosas. Enseña de la devoción y protección entregada por María al Santo fundador, y salvaguarda de sus devotos al momento de la muerte.

3. Querubines: Espíritus celestes, mensajeros y guardianes de la gloria de Dios, vinculados al segundo estrato de los coros angélicos. Se les muestra como niños o cabezas infantiles aladas. Acompañan a la Virgen en el rescate de las ánimas del purgatorio.

4. Fuego: "Puro", fuego en sánscrito, recoge el ancestral simbolismo del elemento purificador. María, 40 días después del parto, acude al templo a purificarse llevando una candela; la Virgen del Carmen abraza con su luz y amor las almas del purgatorio elevándolas por sobre las llamas.

5. Ánimas del purgatorio: Almas en estado transitorio de purificación y expiación tras la muerte, que constituyen la Iglesia purgante. Se conectan mediante la oración con la Iglesia militante y, a través de la intervención mariana, la Iglesia triunfante consigue su redención.



- 1. Retablo
- 2. Corona imperial
- 3. Candela
- 4. Manto campaniforme
- 5. Columnas salomónicas
- 6. Espejos de la perfección
- 7. Candelabros

Virgen Candelaria de Copacabana

1. Retablo: Estructura arquitectónica complementaria al altar, destinada a realzar pinturas, esculturas y objetos religiosos. Su foco visual, durante el barroco es la imagen titular de una determinada advocación.

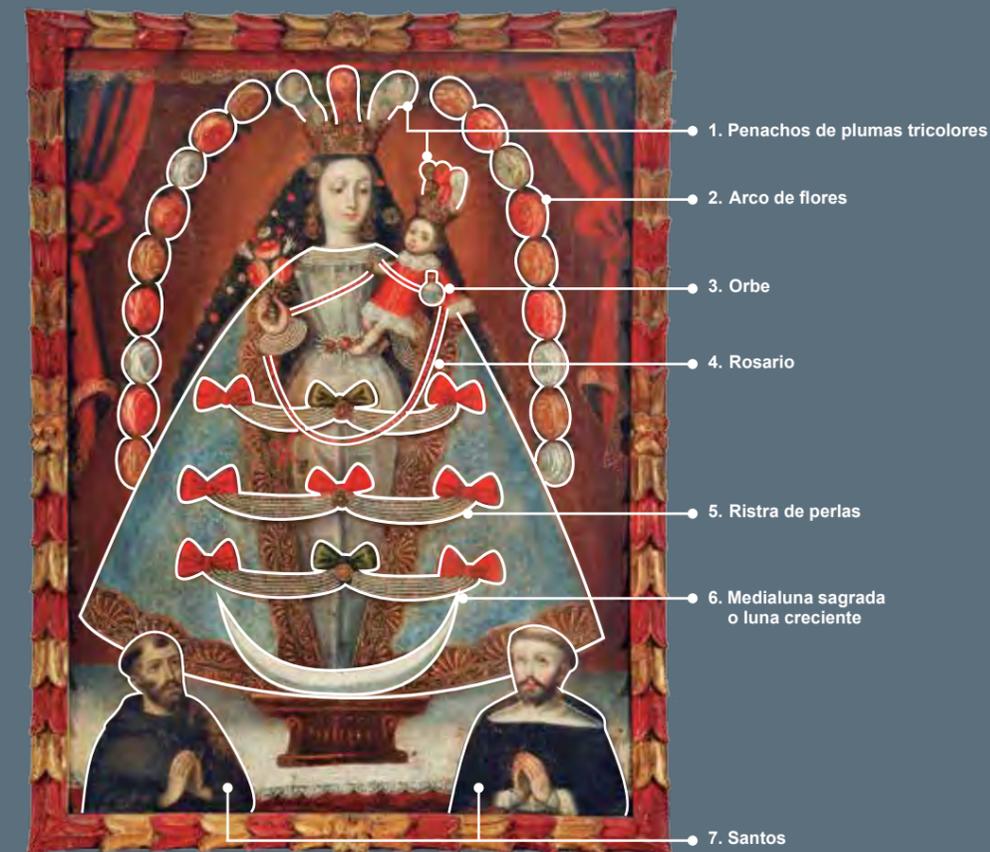
2. Corona imperial: Tocado, adorno y símbolo de poder real o divino. Compuesto de metales preciosos y pedrería, formando un círculo con ocho florones y ocho diademas de perlas, remata en forma de globo y cruz.

3 y 7. Candela y candelabros: Portavelas simbólicos que remiten al relato evangélico de la Purificación de la Virgen, que da origen a la advocación de la Virgen de la Candelaria y su derivación mestiza, la Virgen de Copacabana. La candela simboliza el poder purificador del fuego y su luz es guía de la fe.

4. Manto campaniforme: Vestidura de la Virgen, larga y bordada, que denota su dignidad de Reina. La forma de cono truncado corresponde en su origen a las imágenes de bastidor, y en la iconografía sur-andina, a la identificación entre María y la Pachamama.

5. Columnas salomónicas: Elemento arquitectónico y decorativo con fuste en forma helicoidal, adornado con guirlandas y motivos vegetales.

6. Espejos de la perfección: Elementos emblemáticos que aluden a las excelsas virtudes de la Virgen María; modelo que debe verse especularmente reflejado en los miembros de la Iglesia Católica.



- 1. Penachos de plumas tricolores
- 2. Arco de flores
- 3. Orbe
- 4. Rosario
- 5. Ristra de perlas
- 6. Medialuna sagrada o luna creciente
- 7. Santos

Virgen del Rosario de Pomata

1. Penachos de plumas tricolores: Adorno de plumas de suri, oriundo del Sur Andino, en tocados y coronas. Emblema mestizo indígena-americano y cristiano: atributo de la realeza incaica; elemento identitario en la alegoría renacentista y barroca de América; trilogía de las virtudes teológicas, fe (blanco), esperanza (verde), y caridad (rojo).

2. Arco de flores: Símbolo cósmico de vitalidad, poder y triunfo. Tradicionalmente se levanta como ofrenda a la Virgen, asociada a la flor por su belleza y aroma.

3. Orbe: Pieza esférica de joyería rematada en cruz. Atributo de poder y soberanía del Niño Jesús sobre el mundo.

4. Rosario: Corona de rosas en latín; en su reemplazo, hilera de cuentas para ordenar y facilitar la oración. Símbolo de misterio asociado a la maternidad virginal de María; metáfora de sus cualidades de inocencia y pureza; caridad y abnegación, que a través de la plegaria transmiten efectos salvíficos.

5. Ristra de perlas: Elemento decorativo del manto de la Virgen, realizado con broches de oro, piedras preciosas y rosetones. Las joyas, signos de pureza, refinamiento y dignidad, se vinculan a María.

6. Medialuna sagrada o luna creciente: Elemento iconográfico asociado universalmente a la fertilidad femenina. En el cristianismo se remonta a la visión de la mujer apocalíptica que describe San Juan. Se coloca a los pies de María como símbolo de su castidad y concepción inmaculada.

7. Santos: Religiosos canonizados por la Iglesia Católica que con sus atributos propios, acompañan las representaciones de María expresando así su devoción.

**Claves
simbólicas** en
tres imágenes

Colección Joaquín Gandarillas Infante

Arte colonial americano

**Historias, lugares
e iconografías**
en las devociones
marianas del sur andino

Virgen Candelaria de Copacabana

La más célebre devoción mestiza del Virreinato del Perú y una de las de mayor difusión en América del Sur es la Virgen de Copacabana, Candelaria de Copacabana o “Virgen del Lago”, ensalzada en su época no solo por los fieles, sino por escritores locales como Valverde y el español Calderón de la Barca.

Su culto, iniciado por un indígena en la ribera del lago Titicaca en Bolivia, genera un paradigmático proceso de sincretismo religioso y de superposición artística, que emplea el método de reconversión, usado por el cristianismo desde sus orígenes, para incorporar mitos y creencias preexistentes.

La advocación de la Candelaria, cuyo atributo iconográfico fundamental es la candela, símbolo de la luz que María porta como Madre de Cristo, la verdadera luz del mundo², había dado origen a una de las más antiguas celebraciones del calendario litúrgico cristiano. Está configurada a partir de la escena de Purificación de la Virgen, que se ha asociado también al simbolismo del fuego, cuarenta días después del parto, según costumbre judía, como refiere San Lucas. Otro de sus elementos iconográficos propios, que responde al relato evangélico, es la canasta con tórtolas que sostiene María. Atributos visualmente cotidianos y reconocibles para un sencillo lugareño de etnia indígena, cuyo gran poder simbólico habría de probarse en la extensión de este culto. La candela, introducida desde muy antiguo en esta fiesta mariana que se celebra el 2 de febrero, poseía tanto el senti-

*“(…) Es de una hermosa mujer
Que de estrellas coronada,
Trae el sol a los hombres
Y trae la luna a sus plantas.
Hermoso niño en sus brazos
Trae también,
¿Quién vió [sic] que nazca
Mejor sol a media noche.
Hijo de mejor aurora
Mejores pájaros cantan?”*

(Extracto de
“La Aurora en Copacabana”
de Pedro Calderón de la Barca)¹

do de purificación del fuego y la luz, como la representación de la fe³, crucial en el proceso de cristianización de la región.

Tanto las crónicas como la tradición coinciden en cifrar el inicio de la construcción de este culto en un personaje indígena, Francisco Tito Yupanqui, devoto de la Virgen; y su lugar, en un antiguo adoratorio precolombino, famoso por la veneración a sus ídolos y centro sagrado neurálgico dentro del imperio inca⁴, el pueblo de Copacabana, cercano a la Isla del Sol.

Según la leyenda, tras un período de dificultades y malas cosechas, Yupanqui se dirige en busca de una advocación mariana para organizar una cofradía, que encauzase sus peticiones y súplicas. La indecisión de los habitantes permite a Yupanqui elegir y labrar él, aunque no era escultor, una efigie de la Virgen



Virgen de Copacabana en su retablo, con santos

Anónimo paceño o del lago Titicaca.
Siglo XVII, segundo tercio.
Plancha de cobre trabajada al aguafuerte, sobrepintada al óleo.

Pintura-retrato de la más célebre devoción mestiza del Virreinato del Perú: la Virgen de Copacabana, ensalzada por escritores locales como Valverde e incluso por Calderón de la Barca. Su mismo soporte y técnica, muestran la reproducción reiterada de esta imagen, en su ámbito de culto, por diferentes medios y formatos. Lo solicitaba la demanda piadosa de los más lejanos puntos sur-andinos; desde las zonas lacustres de su lugar de origen, el Titicaca, hasta los duros entornos mineros que ansiaban su luz orientadora. Con la candela, se muestra vestida de manto campaniforme rojo, decorado con dos franjas paralelas de perlas. Ocupa el centro de un suntuoso retablo barroco-mestizo, con columnas salomónicas y cortinajes carmesí, rodeada de espejos y cirios encendidos que refuerzan su simbología. La custodian San José con el Niño y San Agustín.

tomando como referente a Nuestra Señora de la Candelaria. Con la intención de reproducir esta imagen, se dirige a Potosí para aprender la técnica del tallado. Al realizar la escultura, el indígena utiliza como modelo a la Virgen del templo de Santo Domingo, no obstante, cuando se dirige al obispo para solicitar la autorización de la hermandad, este la rechaza. Tras la negativa, Yupanqui va a La Paz donde un dorador español lo ayudó a decorarla. Con la titular en mano, consiguió la licencia para fundar la cofradía, pero parte del pueblo no aceptó su efigie, por lo que para ingresar con ella, necesitó la ayuda del franciscano Fray Francisco Navarrete y del Bachiller Antonio Montoro, cura de Copacabana⁵. Como muestra el relato y la escultura de bulto conservada, pese a la falta de conocimientos artísticos de su autor, a su factura rústica y arcaizante, la imagen emanaba una especial fuerza expresiva, que contribuyó a su asentamiento. Tales antecedentes de factura no profesional, pueden explicar también la solución plástica empleada por Yupanqui para insertar al Niño sobre el brazo de María, dispuesto verticalmente⁶.

Un acto voluntario de representación como este constituía, ya en la memoria cristiana, una clara señal sobrenatural al infundir María el don y el arte de la persuasión a un lego.

Una vez realizada, habría sido conducida al pueblo justamente el día de la Candelaria o Purificación, el 2 de febrero de 1583⁷, quedando el santuario a cargo de los religiosos agustinos, de los primeros evangelizadores del Perú y cuya versación teológica y pensamiento adaptativo serían prontamente probados.

Desde su entronización, la popularidad del la Virgen de Copacabana fue respaldada por sus numerosos milagros, a los que die-

ron fama y realce los más eficaces medios de difusión de la época. Su culto se acrecentó y llegó a distintos lugares dentro y fuera del continente, donde se enviaron pinturas y réplicas de la escultura fabricada por Yupanqui. También se escribieron sobre ella en la segunda mitad del siglo XVII, en apoyo a su devoción y en un momento clave para la definición de la identidad cultural andina, varias piezas literarias y tratados con ilustraciones de la milagrosa imagen, entre ellos los realizados por los padres Hipólito Marracci y Fray Gabriel de León. Extendió su fama en Europa el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, “La Aurora de Copacabana”⁸, que describe la aparición de la Virgen a los indígenas; y el poema de 18 silvas del agustino Fernando de Valverde publicado en Lima el año 1641 bajo el título “Santuario de Nuestra Señora de Copacabana”⁹. A su vez la abordan, procurando explicar el complejo fenómeno de sincretismo religioso que subyace a su iconografía, los dos cronistas agustinos más singulares que misionan en la Audiencia de Charca en esa época, Alonso Ramos Gavilán en 1621 y Antonio de la Calancha en 1639 y 1657¹⁰; esto, puesto que la orden de los agustinos tuvo principalmente a su cargo el santuario y difusión de su imagen y del culto a la Candelaria de Copacabana, desde 1582 hasta los primeros años de la Independencia, cuando su tutela se transfiere a los franciscanos. La advocación es, asimismo, punto de partida de otras dos devociones marianas propias de la zona, una de ellas, sustentada por los dominicos, la del Rosario de Pomata; la otra, directa réplica de su advocación devocional, la de Cocharcas, relacionada también a los agustinos y difundida principalmente por los jesuitas.

Es justamente en los escritos de los religiosos agustinos donde se entregan la claves

de la consolidación de este culto sincrético, el cual, estimulado por la propia Iglesia virreinal y la intelectualidad hispana de la época, se sustentaba, a la vez, en su progresiva aprobación y apropiación por parte de los indígenas. En este proceso de aculturación, es importante destacar al antiguo ídolo del lugar llamado Copacabana, que comienza a ser desplazado y finalmente sustituido por la Virgen. Según el relato de Alonso Ramos Gavilán, la ancestral figura era de piedra azul vistosa y no tenía más de la figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos. Comparado con la imagen del dios fenicio Dagón, representado en forma de sirena en la obra del jesuita Athanasius Kircher, “Oedipus Aegyptiacus” de 1656 y asociado a ella¹¹, se habría producido este hito fundamental de vinculación entre este dios del lago y la figura mitológica de la sirena, de género femenino, que establecía las bases para asentar a la Virgen María, bajo la advocación de la Candelaria en el lugar y llamarla por el nombre del ídolo. La transición entre las creencias andinas y cristianas provoca la identificación entre María y la mitología preexistente, permitiendo que la Virgen concluya por reemplazarlo¹². De modo inverso, se posibilitaba así la continuidad de esta deidad del lago a través de la Virgen¹³.

El desarrollo de la devoción fue paralelo, desde comienzos del siglo XVII, al mejoramiento y ampliación de la iglesia y el santuario, donde se realizó la ornamentación interior y se ejecutó un suntuoso retablo mayor de estilo barroco-mestizo, enriquecido a través del tiempo con las donaciones y legados a la imagen, que se venera ahí hasta hoy¹⁴. Entronizada en su santuario, la Virgen de Copacabana se difunde no solo a través de la pintura y de estampas grabadas como las de Francisco Bejarano y Guamán Poma de Ayala,

sino mediante las mismas placas metálicas usadas como matrices de grabados y como representaciones en sí.

Simultáneamente a este culto sincrético de origen lacustre, aflora otra faceta de la Virgen de Copacabana, la de Candelaria, que alumbra el lugar más emblemático de lo terrestre, la montaña, sus entrañas, riquezas, y a los hombres que esforzadamente laboran en ella. En los territorios de la Audiencia de Charcas se produce también la identificación entre María y el cerro andino, en base al culto prehispánico a la Pachamama en la zona. La Virgen del Cerro de Potosí, cuyo rostro y manos surgen de la montaña en las representaciones pictóricas, es el ejemplo más conocido de este proceso de tanto arraigo en la geografía Sur Andina, coexistente en la devoción de Copacabana¹⁵ y en la cual se sustituye más fácilmente a las deidades de las montañas, que a las del lago, debido a la directa legibilidad visual de la analogía.

La múltiple potencialidad de la Candelaria para iluminar, proteger y purificar a sus devotos no tardó en convertir su santuario en el centro misional de la zona, donde han confluído desde tiempos virreinales peregrinos de distintos lugares como el sur de Perú, Charcas, hoy Bolivia, y las regiones del norte de Chile y Argentina¹⁶.

La imagen de la Virgen de Copacabana fue un medio visual decisivo para facilitar la conversión, primero de los indios de las cercanías del Lago Titicaca y luego completar la cristianización en regiones alejadas y apartadas, si se tiene en cuenta la densidad poblacional de la etnia indígena en la zona y el arraigo de sus cultos originarios¹⁷ que así se evitó extirpar abruptamente; pues las mismas autoridades eclesiásticas manifestaron desde el siglo XVII una preocupación especial por promover oficialmente este culto¹⁸.



Virgen de la Candelaria

Anónimo paceño o del lago Titicaca. Siglo XVIII. Óleo con brocateado de pan de oro sobre tela.

Pintura que denota la hibridación devocional producida en los ámbitos populares del arte virreinal. La escultura retratada, porta en su mano derecha la candela propia de la iconografía de la Candelaria, pero carece del canastillo con las dos palomas que le son propias. Posee en cambio, atributos característicos de la Virgen del Rosario de Pomata, como el cabello suelto, los pendientes, la corona empenachada con plumas tricolores que también porta el Niño. Sobre el traje campaniforme, las tres ristras de perlas sujetas por broches de oro, rosetones de cintas rojas y verdes; sobre las figuras, el arco de flores propio de la simbología del rosario.

La localidad de Copacabana como enclave de la ritualidad precolombina muestra así cómo la multiplicidad de dioses prehispánicos con sus propias características puede ser apropiada e incorporada a María y explica la gran popularidad de esta iconografía hasta la época contemporánea. En 1925, la Virgen de Copacabana es consagrada como Madre y Reina de la nación boliviana¹⁹.

En América del Sur, bajo la advocación de la Candelaria, se venera también a la Virgen en localidades como Chapi, Torata y Lima en Perú. En Potosí, Bolivia, es célebre por el milagro de los mineros enterrados²⁰. Y en Argentina, presenta culto en lugares como Santa María, Huamahuaca y Salta²¹.

En el territorio chileno destacan particularmente las celebraciones de la Virgen de la Candelaria, pero sus imágenes, en cambio, se reproducen menos en las artes visuales. En el Norte, sobresalen las fiestas folclóricas de Caspana y Copiapó marcadas por los rituales andinos. En Copiapó, por ejemplo, la Virgen se celebra en el santuario de San Fernando, lugar en que cada 2 de febrero su pequeña imagen es trasladada a los pueblos y minas

más cercanas, donde recibe el homenaje de las hermandades danzantes de los chinos, bailes folclóricos muy difundidos en las regiones norteñas de Chile. La advocación también se extiende a Chiloé y Puerto Montt donde, a diferencia del norte, la celebración se encuentra ligada a las tradiciones agrarias y marineras en Calbuco y Carelmapu. Así, por ejemplo, en Chonchi, Chiloé, el culto a la Virgen de la Candelaria se asocia todavía a la defensa contra los piratas holandeses. A su vez, la fiesta de Carelmapu, en la provincia de Llanquihue, que aún se celebra, podría datar del siglo XVII, ya que la imagen fue traída de Osorno en 1604²².

La difusión de la iconografía de la Candelaria en el territorio del Virreinato del Perú y tras la constitución de las repúblicas, mediante reproducciones pictóricas, escultóricas y grabadas, a través de los relatos de los favores de María y la esplendor de sus fiestas, es la resultante de la enorme popularidad de la Virgen de Copacabana, y no a la inversa, de la advocación europea transculturada²³. Es uno de los más significativos ejemplos del triunfo de María a través de las genuinas armas de la fe sobre estos territorios.

Virgen del Rosario de Pomata

Otra de las advocaciones marianas profundamente enraizada al territorio andino e identificada mediante sus atributos y símbolos al ámbito local es Nuestra Señora del Rosario de Pomata.

El emplazamiento de su santuario en la localidad de Pomata en la zona del Collao, frente al lago Titicaca, en uno de los sectores más transitados del Perú explica, en parte, la extensa difusión de esta iconografía y la multitud de peregrinos que hasta hoy la honran y celebran en los días en torno al 7 de octubre, fiesta del Rosario. Su efigie, de autor y fecha desconocidos, se encuentra ricamente vestida y dotada de implementos ornamentales y distintivos indo-españoles, venerándose en el altar mayor de la iglesia de Santiago de Pomata.

La historia de la Virgen de Pomata se relaciona con la Orden de Predicadores Dominicos que misionan y evangelizan la zona entre 1542 y 1572 y luego, nuevamente, desde fines del siglo XVI¹. Asimismo, con anterioridad a su llegada a estas tierras, los dominicos habían desempañado un rol fundamental en la difusión del culto mariano mediante la organización y patrocinio de cofradías y la popularización de la práctica del rosario.

La advocación de la Virgen del Rosario, considerada una prolongación de la Virgen de la Misericordia, protectora en el más amplio

sentido, se remonta al siglo XIII cuando, según la tradición, María se aparece al fundador, Santo Domingo de Guzmán, entregándole una corona de rosas para que distribuyera entre los fieles y con ellas, colaborara a elevar y a hacer fecunda la oración². La corona de rosas se transforma luego en un círculo de pequeños elementos circulares simétricos, las cuentas, que permiten organizar y sistematizar la oración según pautas fijas, fácilmente repetibles, y llevar su cómputo.

El desarrollo de la advocación se efectúa pues, en simultaneidad a la historia del rosario como objeto devocional que comienza a difundirse en el siglo XIII, a partir de la necesidad de los creyentes de comunicarse estrecha y regularmente con María para que intercediera en sus rezos y súplicas. Esta labor de sistematización devocional se debe en gran medida al dominico Alain de la Roche quien, a fines del siglo XV, propagará el uso de este elemento de oración y, por ende, la devoción a la Virgen, con la creación de la cofradía del Salterio, más tarde denominada “Rosario de la Bienaventurada Virgen María”, cuyo foco difusor fue la ciudad de Colonia en Alemania. Allí nace la Leyenda del Caballero, que relata la historia de un devoto a quien le brotaban rosas de la boca, mientras rezaba los Avemaría, implorando auxilio a la Virgen. También en esta localidad surge el nombre

Con su traje constelado de perlas y piedras preciosas y su corona con penacho de plumas tricolores, esta imagen-retrato de una escultura de altar, constituye una de las representaciones más significativas del mestizaje artístico de la región andina. De tipo moreno y larga cabellera suelta, María sostiene al Niño en su brazo derecho, invirtiendo el modelo europeo, probablemente por el uso de una plancha grabada en su composición. Atributos del mundo indígena insertos en una apariencia cristiana, como las plumas, se relacionan con la revitalización del imaginario incaico en el arte virreinal desde fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII.

Nuestra Señora del Rosario de Pomata (detalle)

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVII-XVIII,
c. 1680-1710.
Óleo sobre tela.





Nuestra Señora del Rosario de Pomata con santos

Anónimo paceño o del lago Titicaca. Siglo XVII, tercer tercio. Óleo sobre tela.

Versión de la Virgen del Rosario de Pomata, que desnaturaliza los modelos europeos y acentúa la planimetría y el esquematismo de la pintura virreinal popular. El arco de rosas juega con la contracurva de la luna creciente a los pies de María, destacando el triángulo de la vestimenta, que remite a la imagen escultórica original y a la simbolización visual de las montañas andinas. A sus pies, en señal de hermandad de sus órdenes religiosas, los santos fundadores Francisco de Asís y Domingo de Guzmán.



Virgen de Pomata

Plancha de cobre grabada y pintada, Museo de Arte La Paz, Bolivia. En: Teresa Gisbert, Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte, La Paz, 1980.

El rosario deriva etimológicamente de la palabra rosa, y significa “corona de rosas”. A su vez, la rosa es considerada un símbolo del misterio asociado a la maternidad divina y virginal de María y ha sido metáfora de sus cualidades de inocencia y pureza en la rosa blanca; y de su caridad y sacrificio simbolizadas en la rosa roja. Las transformaciones materiales del rosario, como objeto de culto a lo largo de la historia, pasan de una estructura simple como la compuesta por un cordón con nudos, a ser una pieza de orfebrería preciosa o de moda, en oro o plata, adornada con perlas y lujosa pedrería. La manera de llevar el rosario también ha variado; en los siglos XVII y XVIII algunas órdenes implantaron su utilización como colgante y sobre el escapulario. Luego su uso se trasladó a la cintura, enlazado a la cuerda del cinturón³. Las formas de recitación del Ave María experimentan también diferentes transformaciones hasta 1569, cuando San Pío V consagra el modo que se conoce en la actualidad, bajo la premisa de que este debía actuar como un método fácil de plegaria⁴. Su acogida permitió la rápida difusión de este instrumento de oración dentro del catolicismo, traspasado también a América y al Virreinato peruano por los dominicos. Una sociedad no alfabetizada como aquella se veía beneficiada, no solo espiritualmente sino también desde el punto de vista intelectual, con el aprendizaje del rosario. El mundo andino, por su parte, poseedor de un expedito sistema de registro y cómputo a través de los nudos o “quipus”, parecía particularmente preparado para recibir y comprender el rosario.

de “rosario” para designar las ristas de cuentas o salterios, que en un comienzo estaban representadas por rosas blancas y rojas, y que luego se reemplazaron por cordones con pequeñas esferas.

Los dominicos se habían basado en la Virgen de la Misericordia para elaborar la veneración a la Virgen del Rosario, y también lo hicieron para representarla iconográficamente. Tal aproximación se observa compositivamente en uno de los tres tipos iconográficos fundamentales de María, caracterizando el manto extendido característico de esta Virgen⁵.

Las variaciones iconográficas americanas y sur-andinas, resultan de las múltiples reproducciones realizadas por los propios artistas locales, quienes interpretaron las imágenes europeas, por ejemplo, el difundido grabado de Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe, creando versiones mestizas, como la de Nuestra Señora del Rosario de Pomata o la Virgen del Rosario acompañada por santos dominicos virreinales, especialmente Santa Rosa de Lima, patrona del Perú.

Destaca en la devoción del Rosario de Pomata la importancia histórica y testimonial de la pintura como medio para registrar y difundir el milagro, a diferencia del culto a la Virgen de Copacabana, su “rival” en la evangelización del Collao, devoción en la cual los libros con ilustraciones grabadas, como el del agustino Fernando Valverde, desempeñaron un papel destacado.

Iniciada la devoción al rosario en la zona hacia mediados del siglo XVI, ya a comienzos del XVII los documentos de la Orden registran la gran fama de la imagen de la Iglesia de Santiago. No obstante, el periodo de verdadera eclosión de la piedad en torno a la Virgen de Pomata se produjo justamente cuando la devoción de Copacabana experimentaba una época de crisis. Resulta significativo al respecto que los primeros milagros conocidos de la Virgen de Pomata –y registrados pictóricamente– se sitúen en 1619, momento que coincide según los estudios especializados, con el último gran suceso milagroso de la Virgen de Copacabana,

recogido por el cronista agustino Ramos Gavilán en relación a la peste de la “alfombrilla” que diezmo la población. Pomata y los dominicos, en competencia con Copacabana y los agustinos que, aproximadamente entre 1582 y 1619, habían logrado atraer multitudinariamente a la población nativa con sus pensadas y apropiadas estrategias, ceden paso en el escenario del Collao a los milagros —especialmente curaciones milagrosas— y apariciones protagonizadas por la advocación local sustentada por los dominicos⁶. El culto a María como taumaturga, capaz de devolver la salud, no solo del alma, sino a través de esta, la del cuerpo, se remontaba en Europa a los siglos XII y XIII, pasando a América y al Virreinato del Perú con la conquista. Curaciones y sanaciones milagrosas de extrañas y graves enfermedades, resucitaciones, iluminaciones, repertorios gestuales de la imagen en respuesta a la devoción, se vinculan en la tradición y en la pintura a la Virgen del Rosario de Pomata. Desde los inicios del culto mariano en la iglesia latina y oriental, los milagros se vincularon estrechamente a las expresiones de fe, pero responden también a necesidades más pragmáticas, como la de destacar la preeminencia de una imagen, lugar de culto o santuario, atrayendo a los fieles. La historia simultánea y complementaria de las devociones marianas de Copacabana y de Pomata en el escenario histórico geográfico del Collao son al respecto paradigmáticas.

Como representaciones locales de la Virgen del Rosario, las pinturas de la advocación de Pomata presentan elementos iconográficos propios, que la identifican y contribuyen a su popularidad. Al reproducir la escultura de vestir del santuario, que sostiene al Niño Jesús en sus brazos y ofrece el rosario, se acentúa como en otras iconografías marianas, la forma triangular de su traje. Además de hacer referencia a la imagen original de bastidor, ello podría también

asociarse a la identificación de la Virgen del Rosario con la divinidad andina o Pachamama⁷ en la vertiente de riqueza y abundancia que posee María, pues justamente la pintura muestra una proliferación inusitada de joyas, alhajas, broches de piedras de colores, sartas de perlas, rosetones de cinta y adornos que cubren su traje y cabello, así como flores en arcos y floreros sobre su altar y peana. Tal opulencia remite a la medieval figuración de María realizada por el dominico Pedro de Udine, autor de un brillante “ramo” de virtudes de María simbolizadas en las piedras preciosas: perlas, diamantes, rubíes, jaspes y amatistas; joyas que en griego seguían las letras del nombre María⁸, identificando a la Virgen con las características de belleza, riqueza y luminosidad inherentes a estos materiales. Pero también semejante relación subyace a las creencias prehispánicas, donde las piedras preciosas estaban vinculadas a las divinidades⁹ y a la asociación de María con las riquezas del Cerro de Potosí.

Atributo iconográfico propio de la advocación de Pomata, que la sitúa como Virgen americana por excelencia, lo constituye el tocado de altas plumas de suri insertas en la corona imperial, que tanto María como el Niño lucen en las representaciones pictóricas. El suri o correcaminos andino, es una avestruz oriunda de Perú, Bolivia, Chile y Argentina¹⁰. Esta especie era ave emblemática de los antiguos soberanos incas; y sus plumas, de inconfundible aspecto frondoso y vaporoso, particularmente apropiadas para lucir en tocados y atavíos, llegaron a ser en ciertas zonas del Virreinato del Perú, particularmente a partir del siglo XVIII, un símbolo de pertenencia étnica y libertad, utilizado preeminentemente por la realeza.

Si María se corona como reina, es necesario que su reinado alcance a todos los hombres; especialmente en el contexto de los movimientos indigenistas y del ideario de resurrección

del incario producido en el territorio durante la segunda mitad del setecientos, que tiende a equiparar la autoridad y rango jerárquico de los soberanos y soberanas incas y de su pueblo a través de ellos, no solo con la realeza hispana, sino con las mismas jerarquías sagradas. En las representaciones pictóricas, las plumas que señalan a la Virgen del Rosario de Pomata en su equivalencia jerárquica indígena, se tiñen de blanco, verde y rojo, simbolizando la dualidad del mestizaje: para el cristianismo, los colores corresponden a las virtudes teologales de fe, esperanza y caridad¹¹; para el pueblo andino, en cambio, las plumas confieren a María la majestuosa calidad jerárquica suprema del pasado incaico. Estos atributos son pues incorporados en las representaciones pictóricas como forma de marcar el origen de la imagen¹².

La pluma de suri es un elemento iconográfico identitario, de características híbridas; resultado de los procesos de construcción de la simbología y cultura barroca mestiza indígena americana y cristiana, que configura esta tipología mariana como una de las principales advocaciones de América y del arte religioso sur-andino. Estas plumas —no los tocados de plumas rígidas que representan los dibujos y grabados de los descubridores y viajeros del siglo XVI— constituyen al menos desde la segunda mitad del siglo siguiente una constante iconográfica en la definición visual de la imagen de América, a través de la pintura, el dibujo, el grabado y las viñetas de la cartografía, como muestra el mapa de Carel Allard de 1696¹³. Los mismos artistas españoles y europeos recurren a estos cintillos o tocados de plumas de suri o de aves similares, para personalizar el territorio americano. Por ejemplo, en el óleo “Alegoría de América” realizado a fines del siglo XVIII por el pintor alicantino Vicente Suárez Ordóñez, para el Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante, destaca la reutilización y continuidad de este ele-

mento que personifica a América en una figura femenina coronada por un ribete de plumas¹⁴.

El culto a la Virgen del Rosario en el Virreinato peruano desbordó, no obstante, ampliamente la advocación de Pomata, reforzándose por sí solo, en alianza o independencia a las iconografías y elementos locales, para extenderse por todo el territorio.

Numerosas representaciones en escultura y pintura canalizaron su devoción según otro tipo iconográfico originario, el de la Virgen de los Siete Gozos, complementaria a la Virgen de los Siete Dolores, circundada por una aureola con motivos circulares¹⁵. Esta iconografía inicial europea del Rosario, se vincula más visiblemente que la de Pomata, a través de la pintura, al triunfo de María, a la oración y meditación sobre los 15 misterios del rosario, y a sus apariciones a santos dominicos europeos y locales como Santo Domingo y Santa Rosa de Lima, patrona del Perú y de América.

A través del Sur Andino, sus territorios y países, Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, veneran en numerosos santuarios e imágenes a la Virgen del Rosario. Nuestra Señora del Rosario de Quito encuentra una expresión característica en la Virgen de la Escalera, representada frecuentemente en la pintura de devoción privada hasta el siglo XIX. La advocación en Lima atrajo devotos por los innumerables milagros concedidos, de los que han sido reflejo las cofradías, procesiones y fiestas que la honran desde el periodo virreinal, como expresión de fe y gratitud. La ceremonia de la Coronación Canónica, realizada en este lugar el 1 de octubre de 1927, cuyas celebraciones duraron todo el mes, atestigua la magnitud de su veneración. Según los relatos, la opulencia desplegada fue tal que, por ejemplo, se hizo entrega de 6.000 rosarios de plata y nácar a los participantes¹⁶.

Desde el siglo XVI en Chile, la Virgen del Rosario se vinculó también a los dominicos,



Virgen del Rosario, con santos y los 15 misterios

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.

Esta iconografía de la Virgen del Rosario sigue más estrechamente los modelos europeos que las adaptaciones locales. Se muestra a María con su Hijo en brazos, coronada, y aureolada por doce estrellas, en medio de halo dorado símbolo de gloria celestial, sobre una peana de nubes y cabecitas de querubines. En su mano derecha, su símbolo distintivo, el rosario, la une a santos dominicos que han difundido su rezo, Domingo de Guzmán y Catalina de Siena. Alrededor, la guirnalda de rosas de los 15 misterios escenificados en medallones circulares, legibles en sentido contrario a las manecillas del reloj, pues el tiempo ganado por la oración redime a las ánimas del purgatorio de una inminente desaparición.



Institución del Rosario

Grabado de Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe.

En: Héctor Schenone, Santa María, Buenos Aires, Argentina, 2008.

quienes se encontraban expandidos por todo el Reino en iglesias y conventos, siendo propulsores de numerosas cofradías de indígenas y africanos. Al fundarse a comienzos del siglo XVIII el primer beaterio femenino de dominicas en Santiago, bajo la advocación de Santa Rosa de Lima, la Virgen del Rosario se ligó a la religiosa limeña conocida todavía como Rosa de Santa María. Esta alianza, al contener un elemento identitario local, favoreció a su vez, la difusión de este culto mariano, aunque no siempre vinculado a Santa Rosa. Con variantes regionales se extendieron las celebraciones del folclor desde la zona norte hacia el sur del país, partiendo en las localidades de Caquena y Huara, en la Provincia de Tarapacá; en el asiento minero de Andacollo, Coquimbo; asociada sí a Santa Rosa en el área rural de Pelequén, Provincia de O'Higgins¹⁷, hasta alcanzar la austral ciudad de Valdivia donde se desarrolla bajo la variante devocional del Dulce Nombre de María.

Su popularidad queda de manifiesto en los relatos de cronistas y viajeros, como del francés Amadeo Frézier a comienzos del siglo XVIII. Asimismo lo muestran los registros de sus celebraciones, como las realizadas en el Convento de Santo Domingo de Santiago y de Valparaíso.

Dentro de advocaciones locales la que alcanzó mayor renombre es la Virgen del Rosario de Andacollo, patrona de los mineros, celebrada hasta hoy el día 26 de diciembre con una de las fiestas más importantes del catolicismo mestizo popular¹⁸. La leyenda la asocia, como a la Virgen del Carmen, con la protección y defensa de los pobladores de la región contra la asolada de los piratas ingleses sobre La Serena a fines del siglo XVI. La tradición

relata que un grupo de españoles, al escuchar de los saqueos y destrucciones ocurridas en la población, optaron por esconder la imagen de la Virgen para protegerla, enterrándola en uno de los cerros adyacentes a las minas de oro. Tiempo después, el indio Juan Collo habría hallado la imagen y desde ese momento comenzaron a suscitarse sus milagros, haciéndose rápidamente conocida y acrecentándose en torno a ella la devoción popular. En su fiesta, de carácter sincrético y rasgos peculiares, resalta el fervor de las peregrinaciones y la variedad y belleza de los bailes de raíz andina, que efectúan comparsas de danzantes, pintoresca y coloridamente ataviados, como los "Chinos de Andacollo", "Los Turbantes de La Serena" o los "Danzantes de Cutún". Las particularidades de este culto mestizo no pasó desapercibida para los naturalistas y científicos como Claudio Gay e Ignacio Domeyko, quienes señalaron la originalidad y atractivo de esta celebración en láminas y textos de sus libros¹⁹.

La devoción a la Virgen del Rosario que se inicia en Valdivia con la primera fundación de la ciudad en 1552, la convierte pronto en su patrona, protectora y titular de la fiesta religiosa del Dulce Nombre de María²⁰, realizada a raíz de la ocupación de la ciudad por los holandeses en 1643. Ello motiva al Virrey del Perú Pedro Álvarez de Toledo, más conocido como marqués de Mancera a enviar desde el Callao una flota para reconquistar la localidad, que viene protegida y presidida por la Virgen del Rosario. Recuperada la ciudad, hasta época republicana, las celebraciones de la Virgen del Rosario en torno a una antigua imagen limeña de comienzos del siglo XVII —que preside la iglesia mayor o a través de la imaginería popular venerada en localidades aledañas— extienden, diversifican y arraigan esta devoción mariana fundacional hasta los confines del país.

Virgen de Cocharcas

La Virgen de Cocharcas es, según la tradición, una réplica de la Virgen Candelaria de Copacabana que expresa, como en el caso de aquella, la aspiración de un humilde indígena a conseguir una imagen de María, en este caso para necesidades de sanación personal, inicialmente, y luego a fin de celebrar y propagar su veneración. Recibe el nombre de Nuestra Señora de la Natividad de Cocharcas o Mamacha Cocharcas por el lugar de origen de su iconografía, el pueblo natal de Sebastián Quimichi, iniciador de su culto. A diferencia de su modelo, la fiesta principal es el 8 de septiembre y no el 2 de febrero, día de la Purificación o Candelaria¹.

El santuario de la Virgen de Cocharcas, retratado con particular detalle y singularidad en las imágenes pictóricas, se ubica a orillas del río Pampas, en un valle de la Provincia de Andahuaylas². Es uno de los más célebres y suntuosos del Perú y destaca por su estratégico emplazamiento, de carácter marcadamente autóctono, dentro de un paisaje andino, y por las construcciones de su entorno. Es también uno de los primeros de Latinoamérica e importante foco de peregrinación dentro del continente.

Su historia se remonta a finales del siglo XVI, durante las fiestas en honor a San Pedro en Cocharcas, cuando un accidente dejó al indígena Sebastián Quimichi, invalidado de una muñeca, hecho que lo motivó a viajar al Cuzco en busca de posibilidades de sanación

y trabajo. Allí escuchó hablar sobre la Virgen del Santuario de Copacabana, famosa por sus milagros, lo que lo decide a ir en su búsqueda. Una noche, según la tradición, cuando se dirigía al emblemático santuario del Lago, la herida de su mano sanó gracias a la intercesión de la Virgen, incentivándolo a seguir su camino como forma de agradecimiento. Ya en el Santuario, concibió la idea de llevar a su pueblo una copia de la efigie de la Virgen y promover su culto, objetivo que logró gracias al dinero recaudado, previo permiso eclesiástico, a través de limosnas. Con estos recursos adquirió la imagen; sin embargo, el Prior de los Agustinos le incautó la figura, argumentando que el indígena había pedido limosnas sin permiso, situación que lo llevó a solicitar la autorización del Obispo, logrando así recuperar la efigie. Esta parte del relato pone ya de relieve, como en el caso de la Candelaria de Copacabana y de la Virgen del Rosario de Pomata, la contienda por la preeminencia de cultos, órdenes religiosas e iconografías en las tierras altas del Virreinato del Perú y, a la vez, muestra los motivos del enraizamiento de estas devociones a ese territorio.

En el viaje de regreso a su tierra, la imagen fue venerada en cada pueblo por el que pasó, con diversas demostraciones de afecto y celebración, abundancia de canciones, aclamaciones, toque de campanas y obsequio de flores. No obstante, al llegar a Urcos, el bullicio generado alertó al obispo Antonio de



Nuestra Señora de Cocharcas

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVIII, segundo tercio; 1743.
Óleo sobre tela.

Sobre un fondo de paisaje con las escarpadas laderas andinas de su santuario, se representa a la imagen de "Mamacha Cocharcas". Ricamente ataviada con coronas y joyas, María lleva al Niño Jesús y una candela con flores. Destaca el santuario y su pueblo –al fondo a la derecha– como lugar de peregrinación con entorno de caminos, construcciones y tiendas de campaña; en la zona inferior, el río que caracteriza su emplazamiento y permite rituales de sanación y purificación. Sobre una cartela en el frontal del altar, restos de una leyenda indican: "La Milagrosa Ymagen de Nuestra S. de Cocharcas, Año de 1743 a".

la Raya, quien ordenó que se le confiscara la imagen. Para suerte de Quimichi, luego de explicar lo sucedido, se le permitió continuar su trayecto y fundar una cofradía en honor a la Virgen. Finalmente el traslado y entronización de la imagen titular se realizó el 12 de septiembre de 1623, aunque ciertas referencias apuntan con anterioridad, al año 1598.

Debido al rápido aumento del número de devotos y la precariedad de la capilla, Sebastián Quimichi y su primo Tomás, quien se le habría agregado, emprendieron camino a Charcas para recoger limosnas, con el fin de ampliar el santuario. Lamentablemente, el cura de ese lugar no les creyó, quitándoles la suma de dinero. A esta secuencia de contratiempos, se suma la desgracia de la enfermedad y muerte de Sebastián Quimichi en el lugar. Sus restos fueron trasladados posteriormente a Cocharcas por su primo, y enterrados en el Santuario.

Tomás Quimichi continuó la tarea de su difunto primo junto a la población indígena, el templo fue restaurado y ampliado, y el primer obispo de Ayacucho lo transformó en parroquia. Las obras terminaron en 1623 y la inauguración se realizó el 20 de agosto de ese año, continuando las celebraciones hasta el 8 de septiembre, día en que se sacó la imagen a procesión, con gran solemnidad³.

Así esta devoción iniciada a principios del siglo XVII y singularizada por un sinnúmero de viajes y desplazamientos no exentos de problemas, muestra más allá de su leyenda, los métodos de adoctrinamiento y sus dificultades en esas tierras montañosas, que permiten el conocimiento y veneración de la imagen entre numerosos habitantes de la zona, incidiendo en la creciente popularidad de esta advocación. Su origen local y mestizo se refleja en la misma imagen de bulto, en sus

réplicas pictóricas, así como en la disposición y ornamentación de su santuario, en las celebraciones y procesiones que se le dedican, famosas por su colorido y esplendor. Esta condición también se expresa en la acentuación de ciertos rasgos iconográficos propios. La identificación de la figura de la Virgen con la Pachamama o Madre Tierra, por ejemplo, se manifiesta sobre todo en sus alegorías donde, como se ha señalado, es común verla retratada próxima a los montes sagrados⁴.

Con lujosa vestimenta de forma triangular, sobre un altar con columnas salomónicas y dosel, la Virgen de Cocharcas, como se la representa indistintamente en la pintura, lleva al Niño Jesús en su brazo izquierdo y una candela con flores en su mano derecha. Ambos lucen coronas y joyas. En el paisaje que los rodea, rasgo más característico de la advocación representado en la pintura, se muestra a la Virgen ubicada al aire libre, lo que podría asociarse a los adoratorios prehispánicos al descubierto; además, en este escenario destacan las laderas de montañas y caminos, propios de la región andina, con el pueblo, el santuario, construcciones y tiendas de campaña de los peregrinos. Estos últimos aparecen en las pinturas de modo mucho más frecuente que en otras advocaciones, con sus trajes típicos, a pie o a caballo para venerar a la Virgen y en algunos casos, hasta se muestran accidentados. Importante elemento iconográfico y estratégico identificador de la devoción es el río que figura en la parte inferior de las representaciones pictóricas y que se exhibe repleto de personajes de diferentes etnias y niveles sociales —entre ellos, el Obispo de Ayacucho, varios religiosos, servidores de color e indígenas que ayudan a los peregrinos a cruzar—. En diferentes actitudes y gestos de oración o

despliegue jerárquico, ello testimonia también la representatividad de este culto.

Sus innumerables representaciones se extienden también a Lima, Sapallanga y Orcotuna en Perú. Si bien las imágenes presentan variantes, todas tienen indudable parecido con la Virgen de Copacabana, donde esta sostiene con su brazo izquierdo al Niño y en el otro una vela, en similitud a la efigie realizada por el indio Francisco Tito Yupanqui; imagen que, a su vez, encuentra su correlato en la Virgen de la Candelaria⁵. A pesar de esta relación, en estos tres casos la iconografía cambia y la Virgen ya no es reconocida como la misma por sus fieles⁶.

Actualmente, la extensión de este culto se prolonga dentro del Perú a las ciudades de Lima e Ica y fuera, a Bolivia y el Norte de Chile. No ha cesado con los años la devoción de los fieles y el santuario mismo se ha enriquecido a lo largo de su historia con donaciones de devotos y con varios obsequios del prelado de Ayacucho. En la peregrinación anual que se realiza con motivo de su fiesta, se pueden ver peregrinos que llegan de distintos lugares a rendirle gratitud y honores a quien llaman cariñosamente como su Mamacha Cocharcas⁷.

La imagen fundadora de Copacabana, titular de una de las iconografías más originales del arte virreinal sur-andino, muestra su relevancia no solo en su propio culto, sino en los que se le asemejan y derivan, como el de Cocharcas en que la diversidad y riqueza de un modelo es capaz de desdoblarse, ramificarse y persistir en el tiempo⁸.

Virgen del Carmen

Nuestra Señora del Monte Carmelo, conocida popularmente como Virgen del Carmen, es una de las devociones marianas más importantes de América y de las tierras del Sur Andino, como madre, mediadora, símbolo de defensa contra agresiones e invasiones y patrona del proceso emancipador.

Su denominación procede de la cadena montañosa ubicada en Galilea, donde misiona el profeta Elías; lugar emblemático de fecundidad en las Sagradas Escrituras y camino de perfección para la literatura mística, que hace del ascenso una clave espiritual. Según la tradición, habría sido allí, en el monte Carmelo, donde se reunió un grupo de devotos ermitaños para rendir culto a María; probablemente eran participantes de las campañas militares cristianas para recuperar Tierra Santa. La sistematización de su actividad piadosa, concretada en la regla de vida, que otorgó el Patriarca Alberto de Jerusalén, constata su existencia en occidente ya durante el siglo XIII, al ser citada en un documento de 1252 como Orden de Santa María del Monte Carmelo. El carácter mariano de esta congregación se orientaba hacia la búsqueda de la perfección evangélica en soledad contemplativa, oración continua y lectura de la palabra divina, dentro

“Díganos Chile, mi patria amada, decía un ilustre prelado, si no sería más fácil secar sus mares y derribar sus montes, antes que arrancar de nuestra historia, de nuestros hogares y de nuestro pueblo el cariño y la gratitud a la Madre del Carmelo, Patrona jurada de nuestros ejércitos en la tierra y en el mar”¹.

de un ambiente de sencillez, pobreza y trabajo. Si bien en los inicios su nombre no derivó en una advocación particular, desde el siglo XIV los escritores asociaron ambos términos, María y el Monte Carmelo, al tiempo que comenzó a configurarse un corpus legendario en torno a esta devoción².

Componían principalmente este conjunto, relatos y escritos, testimonios de las visiones de San Simón Stock y el Papa Juan XXII, que determinaron la iconografía de la Virgen del Carmen que llega a nuestros días, identificada por el hábito carmelita, la entrega del escapulario a sus fieles y el poder de liberar las ánimas del purgatorio, estado transitorio de

Dentro de un rompimiento de gloria, como una aparición celestial, María ingravida con su Hijo en brazos, se sostiene sobre nubes y cabezas de querubines. Una estricta equivalencia de enseñas, colores y signos vestimentarios une la advocación a la Orden que la sustenta, los Carmelitas Descalzos: la corona, el escudo sobre el pecho de la Virgen como salvaguarda, el hábito marrón y capa blanca, los pies desnudos del Pequeño y el escapulario que tiende hacia las ánimas del purgatorio aquí invisibles, en un gesto de rescate y potestad sobre las llamas.

Virgen del Carmen

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo con brocateado de pan de oro sobre tela.





Virgen del Carmen con santos y donantes

Anónimo quiteño.
Siglo XIX, 1805.
Óleo sobre tela.

Delicado y detallista retrato de una devoción privada y familiar, que denota el influjo del Rococó francés en el arte quiteño de principios del siglo XIX. Con su Hijo en brazos, aureolada de estrellas y coronada por dos ángeles, Nuestra Señora viste el hábito característico de la Orden y descansa sobre una decorada peana. En sus cartelas laterales, San Agustín y el Ángel de la Guarda. En las esquinas inferiores, San José y San Antonio de Padua; y a tamaño de miniatura, los retratos de sus donantes, dos religiosos cuyos nombres figuran en la cartela inferior: "A devoción de la M. R. D^a Benina Miranda y / su hermano Dr. Dn. Eustaquio Miranda, el año de 1805".



Virgen del Carmen con santos

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo con brocateado de pan de oro, sobre lámina de cobre.

Pintura de devoción privada e individual que representa a la Virgen del Carmen con su Hijo en brazos, según la visión de San Simón Stock, entre nubes, en medio de un resplandor de gloria. La técnica del sobredorado o brocateado, tan característica de la pintura cuzqueña desde finales del siglo XVII, irradia delicadamente este fulgor sobre la totalidad de la superficie pictórica, bajando la intensidad del blanco y el marrón del hábito y el escapulario de la Orden que distinguen a la advocación. La coronan dos querubines; la acompañan, Santa Teresa de Jesús, reformadora del Carmelo español durante el siglo XVI, y San José.

las almas después de la muerte en purificación y expiación de sus pecados, necesario para vencer el encuentro con Dios en el cielo.

San Simón Stock, santo de origen inglés, experimentó el fenómeno visionario en el día y fecha –16 de julio del año 1251– que fija la celebración de la festividad de la Virgen del Carmen hasta la actualidad. La Virgen le haría entonces entrega de su escapulario con las siguientes palabras: “Este será el privilegio para ti y para los tuyos. El que muera revestido de él se salvará”. En la aparición, María se presenta vistiendo el hábito de los propios religiosos, novedad iconográfica del mundo hispano, que facilita el reconocimiento y la concreción de la imagen³.

La visión del Papa Juan XXII –el 3 de febrero de 1311– aportó otro elemento decisivo a la devoción, en correspondencia al debate teológico de la época acerca de la existencia de un estado intermedio y transitorio entre el cielo y el infierno, el purgatorio. La Virgen prometió así al Pontífice la liberación del purgatorio a los carmelitas y cónfrades de la Orden que al momento de su muerte llevasen el hábito del Carmelo. Aunque en una primera instancia se entendió que esta pieza correspondía al manto, luego hizo referencia a otro elemento que se coloca sobre del hábito de los religiosos, denominado escapulario que, etimológicamente, significa hombros. Lo que primó en definitiva, fue la forma abreviada del mismo, que consiste en dos trozos rectangulares de pequeño tamaño unidos por sendos cordones o cintas, en paño color marrón, que se pasa por el cuello cayendo una parte sobre el pecho y la otra sobre la espalda. El escapulario debe ir sobre el corazón, órgano asociado en la cultura cristiana tradicional no solo a la vida y su defensa, sino al amor y caridad.

Desde el siglo XVII esta devoción se

difundió rápidamente por Europa y América, en especial a través de las cofradías fundadas por los frailes agustinos, como signo de amor a María, y al mismo tiempo, de protección especial en el momento final.

A partir de los relatos que describen las visiones de San Simón Stock y Juan XXII, la representación de María se configura artísticamente como una aparición celestial, en medio de un rompimiento de gloria, luminosidad dorada y querubines que colocan sobre su cabeza la corona real. Con este elemento simbólico, se afianza en los territorios y países del Sur Andino su condición de Reina y Patrona de Chile y protectora de naciones como Bolivia, Colombia, Costa Rica y Perú. En todas sus representaciones plásticas, viste el hábito de la Orden de los Carmelitas Descalzos, compuesto por túnica marrón y manto blanco o tonos claros, con orlas y pasamanería doradas.

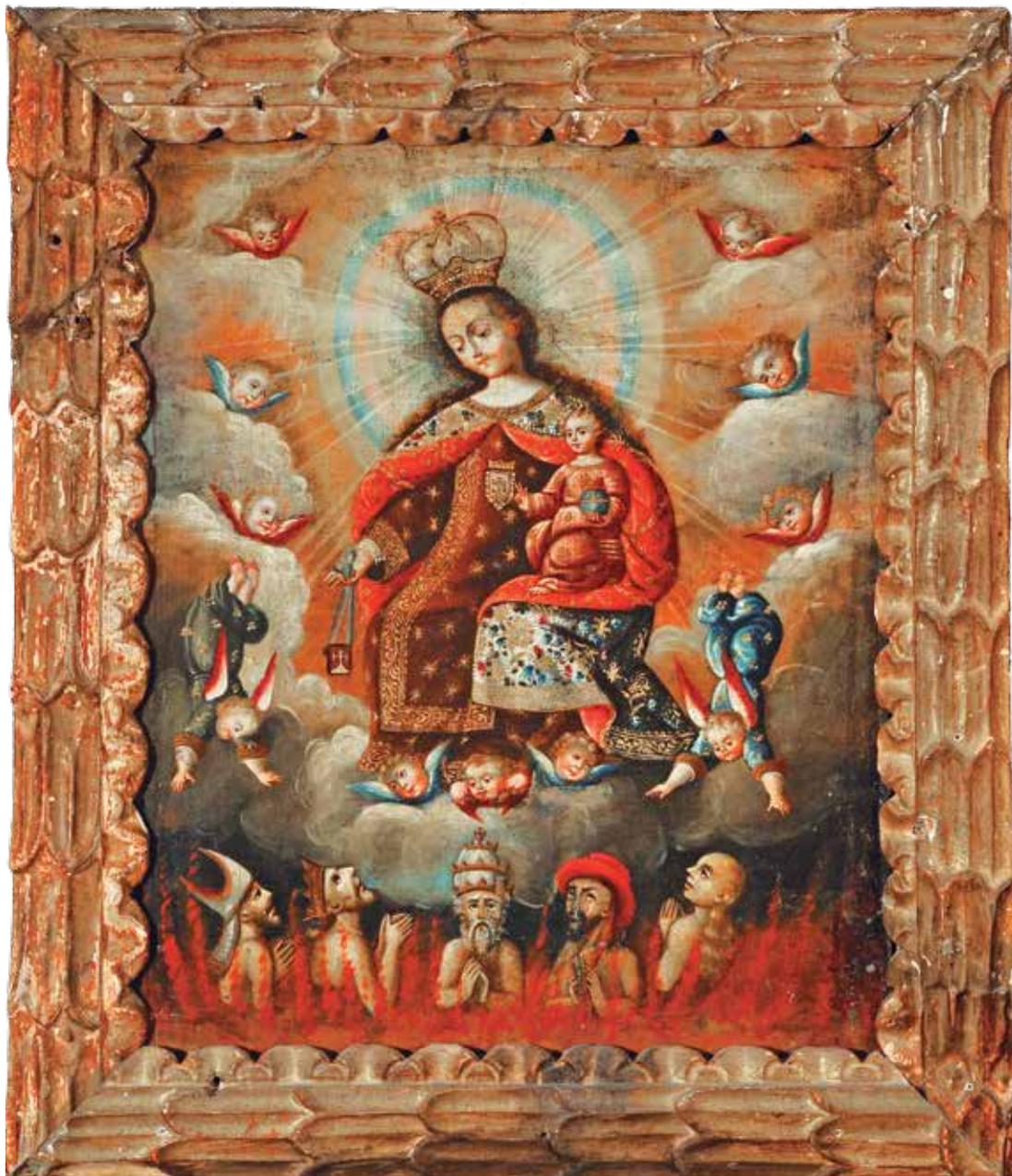
En las imágenes pictóricas virreinales realizadas en estos territorios, la Virgen del Carmen sostiene su escapulario con el escudo de la orden, en actitud de entrega y compasión. Divisa que se ofrece y dona, sin distinciones a todos sus devotos; visibles e invisibles. A esta primera categoría pertenecen los santos de la Orden o relacionados con ella –San José, San Agustín y Santa Teresa de Ávila entre otros– que se presentan en estrecha comunicación con María, al modo de las “sacras conversaciones” de los pintores italianos del Renacimiento⁴; también, los donantes de cuadros de esta iconografía que aparecen en menor tamaño a sus pies. Devotos invisibles e ignotos, aludidos en las pinturas de esta devoción; el hombre común, que encuentra en los santos su modelo y ejemplo personalizador; y las ánimas del purgatorio tipificadas, que mediante el gesto



Virgen del Carmen

Anónimo limeño.
Siglo XIX, primer tercio.
Óleo con brocateado
de pan de oro, sobre
lámina de metal.

La interiorización de la piedad a comienzos del siglo XIX se refleja en pinturas de devoción personal, en formato reducido. Para otorgar visibilidad a los vínculos emocionales entre las figuras, se muestra a María de medio cuerpo, en actitud de absorta adoración hacia el Niño que eleva hacia Ella su mirada. Destacan elementos de influencia neoclásica finamente ejecutados: la mantilla de gasa de la Virgen, sujeta por la corona imperial de selecta orfebrería, la flor roja sobre el pecho a modo de broche, los cordones verdes del escapulario menor carmelita y la túnica celeste del Niño que complementa la transparencia y brillo del cielo, sembrado de las doce estrellas prescritas.



Virgen del Carmen socorriendo ánimas del purgatorio

Anónimo potosino.
Fines siglo XVIII, tercer tercio.
Óleo con brocateado de pan de oro sobre tela.

Variante de la iconografía de la Virgen del Carmen como aparición celestial, que incorpora como rasgos peculiares: el halo iridiscente de los siete colores del espectro luminico, los cuales simbolizan las siete virtudes capitales de María —humildad, generosidad, castidad, paciencia, templanza, fortaleza, diligencia—; y la tipificación jerárquica de las ánimas del purgatorio que imploran su salvación: un obispo, un rey, un papa, un cardenal y una mujer. No solo encarnan a devotos reconocibles, sino a hombres ignotos que gracias al gesto de María con el escapulario logran acceder desde las llamas al luminoso cielo carmelitano.



San Simón Stock recibe de la Virgen del Carmen el Escapulario

Calcografía de Nicolás Bonnart. Circa, 1680. París.
En: Myriam Duchens, *La Virgen del Carmen en Chile. Historia y Devoción*, Santiago de Chile, 2010.

no fueron primeramente los seguidores de la regla establecida por San Simón Stock en el siglo XIII los que difundieron el culto a esta advocación, sino de modo inicial los agustinos y desde el siglo XVII, la orden femenina reformada o refundada por Teresa Sánchez de Zepeda y Ahumada, Santa Teresa, en 1562: las Carmelitas Descalzas. Situación que se reitera y refuerza en las imágenes pictóricas de la Virgen del Carmen con la santa abulense, donde María muestra como uno de sus atributos identitarios el hábito propio de esta orden; mientras Santa Teresa y sus monjas, así vestidas, llevan sus pies desnudos para mostrar el rigor y mortificación de la regla reformada. Son numerosos los conjuntos pictóricos monacales ejecutados por artistas virreinales durante los siglos XVII y XVIII donde María acompaña a Teresa en sus vicisitudes terrenas y la acoge en sus celestiales visiones⁵.

A partir de la serie de grabados sobre la vida de la Santa que realizan en Amberes a principios del siglo XVII Cornelis Galle y Adrian Collaert, la Virgen del Carmen refuerza su entronización en el Virreinato a través de la pintura inspirada en aquellas estampas, especialmente en círculos femeninos⁶. Eran un ejemplo irredargüible de fe y buena vida para las religiosas de todas edades que literalmente poblaban los conventos femeninos, en época en que las mujeres se sentían a salvo del mundo y del marido impuesto, tras los altos muros claustrales; constituían orientación

mariano de tenderles el escapulario logran acceder desde las llamas al luminoso cielo carmelita.

Ampliamente se difundió por América y el Virreinato Peruano la devoción a la Virgen del Carmen. Pero

y modelo para todas aquellas que se vinculaban y beneficiaban de la cultura conventual.

En Chile los frailes agustinos introdujeron a la Virgen del Carmen fundando cofradías con esta advocación en sus conventos de Concepción, Talca, Valparaíso y Santiago. De su culto destacó el de Concepción, relacionado al ejército y a la defensa del Reino en la frontera sur, por tres siglos, en estado de conflicto bélico. Su devoción se intensificó a partir del establecimiento del primer monasterio femenino de la orden reformada, con el nombre del Carmen de San José en Santiago.

Uno de los antecedentes significativos en la fundación de este Carmelo, que tuvo lugar en 1690, se relaciona al papel de defensora asignado a la Virgen del Carmen, cuya presencia contrarresta las incursiones de los piratas y filibusteros ingleses adscritos a la iglesia protestante de su país, que desde finales del siglo XVI habían merodeado por las costas del Reino y que en 1680 volvían a hacerse presentes en la asolada de Bartolomé Sharp y sus hombres a La Serena. Al asalto e incendio, se agregaba el daño espiritual, al ser destruidas varias iglesias y profanados la Eucaristía y sus vasos sagrados. Aunque eran conocidas en Chile las andanzas y los destrozos de corsarios por las costas pacíficas y el Virrey del Perú había ordenado al gobernador tomar las medidas del caso, esta vez, armas y fortificaciones fueron insuficientes para detener a Sharp y sus secuaces que venían desde Callao con un suculento botín. Los habitantes de la desventurada ciudad, aterrorizados, debieron huir y al regresar la encontraron sumida en la destrucción. En respuesta, la mentalidad providencialista y devota de la época planteó la pronta fundación de un convento de monjas contemplativas, cuya oración fuese capaz de detener lo que había sido imposible para las defensas terrenas. Los piratas no solo eran

temidos por sus delitos o destrucciones materiales, sino como portadores de la herejía, ante la cual había que tomar los mayores resguardos. Son hechos que ya señalaban a la Virgen del Carmen como la mejor defensa del Reino de Chile⁷.

La misma relación entre María y la protección del territorio pero ya en logro de la autonomía nacional, se efectúa al ser nombrada en 1817 por los líderes patriotas, Patrona o Generala del Ejército Libertador. La Virgen del Carmen de Cuyo, también conocida como Nuestra Señora del Carmen de Mendoza, asociada a la devoción del General José de San Martín, simbólicamente tomó bajo su mando, y su manto, las tropas chilenas y argentinas en la arriesgada empresa de cruzar los Andes, siguiendo la estrategia de consolidar primero la emancipación de Chile para acometer luego la del Virreinato del Perú. La imagen titular de este pacto devoto entre María y el ejército era la entronizada en el Convento de los Franciscanos de Mendoza. Como tal, señala la documentación, se hizo entrega del bastón de mando a la Virgen en una solemne fiesta religiosa que con ese motivo se ordenó celebrar. Un año después, luego de las victorias de Chacabuco y Maipú, San Martín envió como ofrenda a la Virgen del Carmen su propio bastón “como propiedad suya y como distintivo del mando supremo que tiene sobre el ejército de los Andes”, según señalaba su carta enviada el 12 de agosto de 1818 al Guardián de los Franciscanos⁸. Las imágenes pictóricas reflejan el patronazgo de la Virgen del Carmen, tanto por el número de obras que la representan, cuanto por su significación dentro de la pintura religiosa del periodo, según lo muestra la obra del mulato peruano José Gil de Castro. La Virgen del Carmen con las banderas de las naciones recientemente formadas del cono sur

es un motivo frecuentemente representado la primera mitad del siglo XIX, como lo muestra un óleo anónimo chileno de hacia 1830, en el Museo del Carmen de Maipú⁹.

En numerosos templos y capillas se ha entronizado la Virgen del Carmen como titular o devoción. Destaca el Santuario Votivo de Maipú, que se levanta sobre el mismo campo de batalla (5 de abril de 1818), en agradecimiento al decisivo triunfo que allí obtuvo el ejército libertador al mando Bernardo O’Higgins y José de San Martín. Este templo tardó en construirse y solo el 5 de abril de 1892, en el aniversario de la confrontación bélica, se bendijo solemnemente, con asistencia del Gobierno, autoridades eclesiásticas, civiles y el pueblo. Elocuente fue la homilía del Obispo de Ancud, Monseñor Ramón Ángel Jara, que ponía de relieve en esa época de secularización, el papel cívico y religioso asignado a la Virgen del Carmen. Además de este templo, la devoción a Nuestra Señora del Monte Carmelo destaca en la zona norte de Chile, específicamente en el santuario de La Tirana, pequeño pueblo minero ubicado en la Pampa del Tamarugal, donde se venera una imagen de vestir de esta advocación, traída desde Perú¹⁰.

Según la tradición, el santuario fue erigido por las gestiones del mercedario Antonio Rondón para conmemorar la trágica historia de amor protagonizada por la hija del último sacerdote inca del culto al sol, Ñusta Huillac, rehén de la hueste de Diego de Almagro. Evasiéndose la vigilancia y refugiada en un bosque de Tamarugos, lograría dominar aquellos territorios, por lo que se conoció entre sus enemigos como “la Tirana del Tamarugal”. Su poder se habría visto doblegado, pero por amor hacia Vasco de Almeyda, portugués prisionero de los indígenas de la pampa. Al ser sorprendidos juntos, un centenar de flechas

segó sus vidas. Conocida la historia décadas más tarde, Rondón elevó una iglesia a la Virgen del Carmen en el sitio del deceso, pues Almeyda llevaba siempre un escapulario de esta advocación¹¹. En torno a la imagen de la Virgen del Carmen que preside este santuario, se celebra a mediados del mes de julio de cada año y durante días, una festividad magnífica y multitudinaria cuya nota distintiva es la participación de compañías locales de danzantes, cuyo ancestro precolombino y virreinal se denota en sus multicolores atavíos, de manufactura suntuosa, en los instrumentos y atributos que portan cantando y bailando en expresión de apego a Nuestra Señora y gratitud por los favores y dones recibidos.

Hacia el sur, en la extensión del territorio chileno, no hay advocación mariana más popular. En cada localidad, su fiesta o su imagen adquiere algún rasgo peculiar, reflejo de su vigencia y significación en el calendario religioso popular como lo muestran estos versos de uno de los cantos a lo divino recogidos en un pueblo de la zona central:

“Salúdote Virgen Bella/ del Carmelo celestial/ hoy te vengo a saludar/ inmaculada doncella;/ entre todas las estrellas/ tú eres el astro primero,/ resplandeciente lucero/ que al mundo viene a alumbrar/ y tu poder maternal/ abre las puertas del cielo”¹².

Virgen de la Merced

La misión evangelizadora que asumieron los mercedarios en la construcción del Nuevo Mundo introdujo y extendió la devoción mariana propia de la Orden a lo largo y ancho de estas tierras.

Nuestra Señora de las Mercedes o Virgen de la Merced, voz que etimológicamente significa recompensa, surgió como advocación en la España de la Reconquista, en el contexto confrontacional e intercultural de la ocupación árabe. Su alcance político, militar y religioso se manifestó en la práctica del cautiverio, inherente a las situaciones de enfrentamiento bélico, aunque en ese evento se trató de uno recíproco por parte de cristianos y musulmanes. El esfuerzo de las autoridades por idear sistemas de rescate para cristianos prisioneros se concretó en el ámbito de los religiosos predicadores. Se constituye así durante el s. XIII, la *Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos*, fundada en Barcelona por San Pedro Nolasco, con el patrocinio del Rey de Aragón y del dominico Raimundo de Peñafort. Según los anales de la institución, a ellos se apareció la Virgen vistiendo hábito blanco y les encomendó fundar una Orden de merced y alivio para los cristianos esclavizados. Inicialmente recibió diversos nombres, luego pasó a llamarse “de la merced”, y desde la segunda mitad del s. XIII los religiosos seguidores de San Pedro Nolasco son conocidos como “mercedarios”¹.

Desde el punto de vista iconográfico, la representación de la Virgen de la Merced está vinculada a las tipologías medievales de protección

maternal y misericordia, adaptadas a las nuevas modalidades devotas del s. XVI. Asimismo, esta iconografía busca un alcance de unidad, liberación y universalidad material y espiritual. Se acogen a su protección, además de frailes, obispos y nobles cristianos, “infieles”, incluyendo a los árabes, “sarracenos”, y luego a los indígenas de América.

La imagen entronizada por San Pedro Nolasco en Barcelona, se populariza en América en la versión grabada de Peter de Jode², prototipo y modelo compositivo de cientos de pinturas virreinales que representan a la Virgen de la Merced desde la Audiencia de Quito por el Norte hasta el Río de la Plata, y desde el Pacífico hasta el Atlántico.

La figura de María de pie, con el blanco hábito mercedario, en medio del esplendor celestial, abre los brazos en actitud protectora y cobija bajo su vestidura a frailes, santos cautivos, devotos y donantes. Cuando ellos no aparecen, María permanece en actitud redentora ofreciendo el escapulario, signo de adhesión y protección a sus cófrades; y los grilletes, en alusión a los cautivos liberados material y espiritualmente por la oración y limosna de religiosos y fieles.

La colaboración activa de los mercedarios en la evangelización y civilización de la región ha llevado la imagen de su patrona a templos, conventos y oratorios privados de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

En Chile introdujo su culto el padre Antonio Correa en 1548, religioso del convento de la Merced de Cuzco. Traía consigo una imagen



Virgen de la Merced con santos

Anónimo potosino o de La Plata.
Siglo XIX.
Óleo y pan de oro sobre vidrio.

El soporte sobre vidrio de esta obra es infrecuente en la pintura virreinal. La claridad, transparencia y el brillo de los blancos, celestes y ocre dorados, que otorga el material, corresponden ya al incipiente gusto neoclásico. María, coronada e iluminada por el Espíritu Santo en forma de paloma, despliega su túnica y capa blanca, orlada de oro, que sostiene dos angelitos, brindando auxilio y abrigo a los devotos a través de dos santos mercedarios, San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. Esta composición ampliamente difundida por el orbe católico proviene de un grabado flamenco del siglo XVI. El escapulario mercedario y el par de grilletes con cadenas, enseñas de la Orden, acentúan dentro del contexto epocal el menaje de liberación.

de María que constaba solo de manos y rostro, posteriormente revestida y decorada. Su primer santuario se construyó en Santiago durante el s. XVI, en un terreno cercano al cerro Santa Lucía cedido por devotos, y se concluyó en 1565. La “Tabla de la Ceremonia y Etiqueta del Cabildo”, describe la suntuosa fiesta de la Virgen de las Mercedes celebrada el 24 de septiembre de cada año, con amplia concurrencia de autoridades civiles, religiosas y pueblo.

Venerada en Valparaíso en su Iglesia Matriz como Nuestra Señora de la Merced de Puerto Claro, su imagen se consideraba milagrosamente encontrada en Quilpué, y se conservó allí hasta 1837 como patrona de navegantes y marinos. La advocación incide asimismo en pequeñas localidades de Petorca, Rancagua y Quilpué.

Particular vigencia ha alcanzado este culto en Isla de Maipo, con una fiesta caracterizada por la danza de personajes disfrazados de chinos, con vestidos orientales, bigotes largos, coletas y gorros triangulares, al son de música de guitarras, cajas y acordeones; se agregan con la propagación de su culto, nuevas cofradías de danzantes de influencia nortina, diabladas, *tinkus* e indios³.

En la zona sur de Chile, desde el s. XVI se ha invocado su merced y redención bajo el contexto del conflicto bélico con el pueblo mapuche, como relatan ya pasajes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla⁴.

Particular importancia desempeñó el culto en Chile durante los inicios del movimiento independentista, y en consecuencia sus representaciones pictóricas. Al ser una Orden de origen militar y fundada con el patrocinio Real al momento de la invasión de España por Napoleón y en el trance de estar prisionero Fernando VII, hubo mercedarios y devotos laicos que mostraron voluntad de no reconocer al invasor y colaborar con la idea de una momentánea autonomía de la Junta de Gobierno hasta la restitución del monarca legítimo. Como acto de adhesión al rey depuesto, los patriotas aprontaron sus armas y

se encomendaron a una de las vírgenes guerreras del Reino, la de la Merced. Lo muestran las representaciones pictóricas donde ella los cobija con su manto del color de la nieve de los Andes. Pudo ser ella la Patrona de las armas de Chile en su lucha contra las tinieblas de la sujeción, pero las circunstancias y los protagonistas dieron otro giro. Si entre 1808 y 1814 son numerosas las pinturas que representan a la Virgen de la Merced bajo su amplia capa, o como referente piadoso en el fondo de los retratos, según la muestra, el mulato peruano José Gil de Castro, tras esa fecha su iconografía declina y luego de 1817, cuando se proclama como Patrona de los ejércitos e inmediatamente de la nueva nación, a la Virgen del Carmen, Ella la reemplaza. El proceso está claro en la obra de Gil de Castro.

En Ecuador la iconografía de la Merced adquiere en escultura y pintura rasgos locales con la llamada Virgen Peregrina de Quito. Según la tradición, uno de los religiosos mercedarios del convento de la ciudad, el padre Javier Enríquez, viajó desde Cuzco junto a una imagen de la advocación, para recolectar fondos y construir la nueva Iglesia del cenobio quiteño. Se dice que atravesó Ecuador y accedió a Lima y Potosí, que luego se transformaron en centros de culto⁵.

La Peregrina de Quito es una de las representaciones marianas más sorprendentes y atractivas del arte virreinal. En pleno viaje, con su Hijo en brazos, María hace un alto para descansar sentándose sobre una silla. Se cubre, y también al Niño, con un sombrero bicornio con plumas que la protege del sol y la refresca en su cansancio. Sostiene en su mano izquierda una rama de azucena y los grilletes abiertos simbolizan la redención de los cautivos cristianos. También su imagen puede acogerse como forma plástica al diseño de cono truncado del bastidor tridimensional o a la modalidad piramidal de los montes andinos⁶.



Institución del Rosario

Grabado de Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe. En: Héctor Schenone, Santa María, Buenos Aires, Argentina, 2008.



Nuestra Señora de la Merced, la Peregrina de Quito

Anónimo cuzqueño. Siglo XVIII, segundo tercio. Óleo sobre madera.

Pintura-retrato, probablemente portable, e inspirado en una plancha grabada, de la imagen viajera de la Virgen de la Merced, venerada en la ciudad de Quito. Vestimenta, entorno y ornamentación reflejan el influjo local. Madre e Hijo visten el hábito mercedario y el Niño porta el símbolo distintivo de la Orden, el doble grillete con cadena que se rompe en señal de liberación; se cubren con sombrero de peregrino –el bicornio emplumado–. Sentados sobre una silla frailer, se hallan bajo el altar con dosel y cortinajes de una capilla posa, en cuyo frontis se lee la inscripción “IHS”, enseña de la Compañía de Jesús a la cual suele ligarse esta advocación.

Virgen de la Caridad

Fe, esperanza y caridad, las tres “virtudes teológicas” cristianas, son dones espirituales que Dios infunde a la inteligencia y voluntad con el sacramento bautismal. La Caridad –sinónimo de “amor” en los libros del Nuevo Testamento– según el apóstol San Pablo, es la principal cualidad del corazón cristiano. Reúne –“religare” es el origen de la palabra religión– y da sentido a todas las demás virtudes en el ejemplo del afecto infinito y recíproco entre Dios y el hombre, y a su vez, de todos los hombres entre sí. Es el fin al que aspira el cristiano y por el cual lucha en la fe y a la espera de reposar en Él y lograr sus frutos de gozo, paz y misericordia. La caridad exige la práctica del bien y la corrección fraterna; es benevolencia y suscita la reciprocidad; siempre desinteresada y generosa, se ofrece como amistad y comunión.

La didáctica fundamental de esta virtud cristiana se ha representado en el arte sacro de diversas épocas y estilos, recurriendo a la alegoría como recurso iconográfico que permite encarnar en una figura humana arquetípica, generalmente femenina, la comprensión de estos conceptos abstractos difíciles de describir e interiorizar.

Su gran formato y la escasez de esta iconografía en la región, muestran la necesidad de realzar y difundir su culto. En la advocación se funden la alegoría latina de la Caridad, protectora de niños y desvalidos, con la figura cristiana de María como Virgen –porta la azucena de la castidad para diferenciarse– y Madre amorosa de Jesús y de los hombres. Junto a su Hijo que bendice, otros niños buscan su cobijo: los infantes mártires del Imperio romano, Santos Justo y Pastor, brutalmente torturados; y entreabriendo los rojos cortinajes, ángeles niños volantes. Su figura y traje opulentos presentan un prototipo materno plenamente barroco. En la zona inferior, junto a la peana forrada de plata al estilo del siglo XVII que sostiene su imagen, San José con la vara florida, y San Pedro apóstol penitente, portando las llaves del Reino.

*“El amor es paciente,
servicial y sin envidia.
No quiere aparentar ni se
hace el importante.
No actúa con bajeza, ni busca
su propio interés.
El amor no se deja llevar por
la ira, sino que olvida las
ofensas y perdona.
Nunca se alegra de algo injusto
y siempre le agrada la verdad.
El amor disculpa todo; todo lo cree,
todo lo espera y todo lo soporta.”*

**(Primera Carta del Apóstol
San Pablo a los Corintios, 13, 4-7)**

Magistralmente trabajada por pintores europeos de los siglos XVI y XVII –Lucas Cranach, Jacques Blanchard, Andrea del Sarto o Guido Reni– la alegoría de la Caridad se desplegaba a través de cuadros de caballete o frescos y simultáneamente se definía en sus conceptos, género y atributos en la literatura artística. El principal modelo de representación a partir del cual la trabajaron los pintores

Virgen de la Caridad con santos

Anónimo paceño.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela.



de esa época fue el propuesto por Cesare Ripa en su tratado de *Iconología*, texto ilustrado del siglo XVI, que conoció numerosas ediciones y fue consulta habitual de los artistas plásticos desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. En esta obra, la Caridad está descrita en sus dos variantes: como una mujer vestida de rojo que sostiene en su mano derecha un corazón ardiente y con su mano izquierda abraza a un niño en edad prematura; o bien, como una mujer vestida de rojo con un corazón ardiente sobre su cabeza, amamantando a un niño que cobija con su brazo izquierdo, acompañada por otros dos niños de pie, que reclaman su atención¹.

Desde la Edad Media se dio en la iconografía cristiana de pintura y escultura, la analogía y luego la identificación entre la alegoría de la Caridad y María. Relacionadas en el amor, la maternidad y en la donación hasta el sacrificio, la caridad se entroniza al pasar como Virgen de esta advocación particular, desde los palacios y los edificios civiles a las iglesias y capillas. En torno a las definiciones doctrinales de los atributos de la Virgen como Madre de Cristo y de los hombres, que tienen su voz canónica en el Concilio de Trento, se refuerza y difunde esta vertiente iconográfica mariana.

En España la Virgen de la Caridad es patrona de diversas localidades. Destaca su culto en Illescas, provincia de Toledo, donde Nuestra Señora posee desde tiempos medievales una imagen gótica, revestida como la mayoría de las efigies patronales españolas. Según la tradición popular, habría sido realizada por el evangelista San Lucas en Antioquía y llevada a la ciudad de Toledo por San Pedro Apóstol. Luego de pasar por diferentes mo-

nasterios, conventos y capillas, construyó un santuario propio en el siglo XVI. El gran fervor y la particular admiración que suscitó esta advocación motiva la realización de numerosas réplicas de la imagen escultórica, llevadas a distintos puntos de España y América a través de Sevilla. La Virgen de la Caridad como Madre y Protectora, se vinculó especialmente al auxilio de los enfermos, torturados y a los más necesitados, los niños, y por ende, a las órdenes religiosas hospitalarias, y se veneraba también en las capillas de esos centros de salud y acogida. Un ejemplo extraordinario de filantropía cristiana bajo el lema de esta virtud, concretada en imagen protectora, es el que patrocinó el laico Miguel de Mañara, converso de una vida disipada, donando los restos de su fortuna a fin de entregar su alma en paz a una fundación de beneficencia: el Hospital de la Caridad de Sevilla. Preside su capilla la imponente figura escultórica de la Virgen de la Caridad con el Niño en brazos y otros dos infantes que imploran a sus pies; en sobrecogedor contraste, los macabros lienzos barrocos sobre las Postrimerías del pintor Juan de Valdés Leal.

Siguiendo los elementos fundamentales de este programa alegórico, la Virgen de la Caridad pasa a América —se la venera especialmente en México y Cuba, donde su culto recibe el particular apelativo de la Caridad del cobre, la popular “cachita”, patrona de la isla— y accede al Virreinato del Perú. Se la honra en Ecuador, en la capilla de esta advocación fundada en las afueras de la ciudad de Quito, y en la Recoleta Franciscana erigida en Ibarra a comienzos del siglo XVII. Asimismo, adquiere relevancia en Mira, a pocos kilómetros de Ibarra, bajo el apelativo local de Virgen de la

Caridad de la Chamiza, porque se la identifica con el amor que incendia y abrasa; su festividad se celebra el día 2 de febrero de cada año con la quema de la hierba silvestre, chamiza, lo que la semeja con la Virgen de la Candelaria². Recibe también culto en Lima, Cuzco, La Paz y Potosí, entre otros centros urbanos de la región.

Las pinturas virreinales con esta iconografía mariana retratan por lo general alguna imagen escultórica de la advocación, y muestran los cortinajes carmesí sostenidos por querubines que resguardan su nicho-retablo y a los pies, una base o peana ricamente decorada al estilo barroco imperante. Su tipología deriva de la figura de la Virgen María de pie, con el Niño Jesús en brazos³. La Virgen luce túnica rojo fuego, color de la efusión amorosa, y se cubre de un gran manto de tela de brocado que irradia luz; lleva corona real y sostiene con la mano derecha una azucena, símbolo de su virginidad, que la diferencia de la alegoría latina y renacentista codificada por Ripa. Buscan cobijo en Ella dos niños lastimados y con heridas sangrantes, y en la parte inferior suelen acompañarla San José y San Pedro Apóstol. El Niño Jesús se atavía de una túnica color rojo pálido o rosa, lleva consigo la cruz a modo de bendición en su mano izquierda, sus dedos se presentan apuntando hacia el cielo y su cabeza aparece rodeada de un nimbo dorado. Estos últimos elementos son símbolos de su poder espiritual y del origen divino de su palabra. De los ricos atributos de esta iconografía, el más propio es la triada de niños, en representación de las virtudes teológicas del cristiano: la fe, simbolizada por el niño que une las manos sobre su corazón en señal de oración; la esperanza, encarnada por

el niño que abre los brazos hacia la Virgen y al cielo; y el amor o caridad, la más propia y que las abarca a todas, representada por el niño sostenido por la figura central del cuadro, a saber, la Caridad según Cesare Ripa, transformada en la Virgen María.

En ciertas versiones iconográficas los dos niños de pie que acompañan a María se asocian a los pequeños hermanos mártires, Santos Justo y Pastor, de trece y nueve años, que vivieron en Alcalá de Henares, España, en el siglo IV bajo la dominación romana. Enterrados de los suplicios que el gobernador Daciano infligía a los cristianos, lo enfrentaron valientemente, por lo que fueron azotados y decapitados⁴. La caridad reforzaba así su vínculo al dolor y al sufrimiento. Son evidencia de esta relación, la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, donde existe una capilla de la Caridad, y también la Basílica Pontificia de San Miguel de Madrid, antigua iglesia dedicada a los santos niños mártires, donde destacan las esculturas con las alegorías de la caridad, la fe y la esperanza.

Reflejo de la época barroca, cuando la pintura ofició también al servicio de la escultura como realidad, al presentar imágenes de los altares, esculpidas o modeladas, con sus ricos atavíos de candeleros, vasos con flores y cortinajes dentro de sus retablos, la representación pictórica de la Virgen de la Caridad provocaba a través de sus atributos e implementos, la conmoción ante la majestad de lo sagrado. En simultánea suspensión y exacerbación de los sentidos, el devoto se abría a través de esas imágenes remotas y distantes de estas tierras andinas, efusivas de color y sentimiento, al mensaje sin límites del amor cristiano.

Virgen de Belén

La Virgen de Belén, que irradia singularmente su ternura desde los altares virreinales, lleva por nombre el lugar de nacimiento de Jesús, donde deviene Madre. Traída a América por los conquistadores, despertó tal fervor en estas tierras que en torno a su devoción se fundó una orden religiosa con su nombre, la de los Betlemitas¹, que inicia el español Pedro José Betancourt, a mediados de 1600, en la ciudad de Antigua, en Guatemala. Sus miembros llevaban un escapulario con su imagen y el escudo, compuesto por la estrella de Belén y las coronas de los Reyes Magos². Fueron una de las pocas órdenes religiosas fundadas en América³, y se singularizaban por su ardua labor social en materias de educación y cuidado de enfermos y, por ende, en la creación de numerosos hospitales a través del continente que, consagrados a esta advocación, permitieron extenderla⁴⁻⁵.

Como iconografía, se remonta a las representaciones del arte paleocristiano, en especial a la tipología de la Virgen de la Ternura, que se expresa en gestos maternos de amor y afecto hacia su Hijo. Ya en occidente, el motivo surge en complemento y contraposición a las representaciones de la Virgen de la Majestad, predominantes en el arte del siglo XII que, si bien muestran también a María junto al Niño, su actitud rígida y solemne lo presenta distante, en posición frontal sobre sus rodillas⁶.

Son variadas las imágenes pictóricas de Nuestra Señora de Belén que responden a

esta tipología más humana y sencilla de la Virgen; no obstante, todas se vinculan al dogma de la maternidad divina⁷. Pueden representar a María acariciando la mejilla del Niño o sosteniéndolo en brazos. Las dos figuras se muestran estrechamente unidas, emocional y formalmente en composiciones simples y, si incorporan escenas, estas poseen un carácter intimista, lo que permite destacar el sentimiento profundo y a la vez natural de la relación entre Madre e Hijo, convirtiendo este tema cercano, en una iconografía predilecta del fervor popular.

Desde los primeros tiempos de la España cristiana, su imagen se proyecta en la devoción, especialmente en la zona de Andalucía, más proclive a los influjos del arte bizantino por su cercanía al Mediterráneo, en cuya tablas y frescos la Virgen de la Ternura había encontrado sus primeras expresiones. Importante foco de su culto fue la efigie que veneraban los eremitas de Córdoba, legendariamente llevada por el Obispo Osorio durante la primera mitad del siglo IV, al regresar del Concilio de Nicea⁸. Ya en la pintura española del barroco destaca en sus representaciones la escuela granadina, y entre sus creaciones más sutiles y sugerentes están las de Alonso Cano⁹.

En la difusión de su imagen en el Nuevo Mundo asumió un activo papel durante los primeros tiempos la Orden de los Franciscanos, con anterioridad a la fundación de los betlemitas y en aquellas zonas donde estos



Virgen de Belén, de la Iglesia de Belén de Cuzco con ángeles y santos

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo con brocateado de pan de oro, sobre tela.

Venerada en el altar mayor de la Iglesia de Belén, en Cuzco, su imagen escultórica se representa aquí sobre un cielo azul claro, singularmente enriquecido con un fino trabajo de aplicación de oro. La posición frontal de María destaca la forma triangular de su vestimenta a la moda del siglo XVI: túnica de brocado rojo con puños de encaje y manto azul semejante a la capa pluvial. Acentúan esta composición la corona imperial sobre su cabeza y la cabellera larga, suelta, adornada con joyas. Dos pares de ángeles en las esquinas superiores celebran con música celestial al son del oboe, violín, arpa y corno. En las esquinas inferiores realzan su culto: San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino, a la izquierda; San Antonio de Padua y Santo Domingo de Guzmán, a la derecha.

tardaron en llegar. Se sentían identificados en los rasgos de sencillez y natural cercanía de esta Virgen.

En el Virreinato se la veneró particularmente en los dos centros neurálgicos del desarrollo pictórico: Cuzco, donde se configura con carácter local, y Lima, en una modalidad estética más directamente receptiva a la influencia española.

Conocida con el cariñoso apelativo de Mamacha (mamacita) Belén, en Cuzco reparte su popularidad con el Señor de los Temblores.

Según el relato tradicional, modelo milagroso prototípico que comparte en el Virreinato con otras Vírgenes y Crucificados, la primera imagen de la Virgen de Belén habría sido trasladada en 1560 desde el puerto del Callao a Lima. Allí la descubrieron, flotando portentosamente sobre el mar, en un cajón y sin daño, unos pescadores de San Miguel que prontamente extendieron su fama¹⁰⁻¹¹. La referencia, mas allá de la ficción, y al reiterarse en otras devociones marianas, remite tanto al nombre de María, antiguamente asociado a la palabra latina *mare*; como a su cualidad de protectora de marinos y pescadores¹². En la realidad histórica, era tan difícil traer a América imágenes escultóricas de devoción, en las condiciones de los barcos del siglo XVI, donde muchas veces había que botarlas al mar por el peso que se sumaba a la sobrecarga de personas, equipajes y víveres; que su arribo podía constituir un hecho sin explicación. De este modo el milagro y la realidad se integran al relato popular, frecuentemente representado en la pinturas cuzqueña.

En 1596 la portentosa efigie fue llevada a la parroquia de los Santos Reyes, en Lima, que cambió su nombre a Nuestra Señora de Belén. Desde esa fecha han brotado sus favores e intervenciones milagrosas en las zonas

montañosas o costeras, en pestes, terremotos, invasiones de piratas y sequías. Tradicionalmente, destaca su intervención para socorrer a la ciudad en 1726, ante la peste de fiebre y tabardillo y en el terremoto de 1746 que destruyó el Callao y Lima. En ambas ocasiones fue sacada en procesión, causando impacto entre la multitud que la acompañaba¹³.

A partir del cuadro señero con su advocación, realizado por el pintor indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallo para la Catedral de Cuzco durante el tercer tercio del siglo XVII, la pintura cuzqueña desarrolla reiteradamente este motivo en representaciones sugestivas, a las vez hieráticas, en el esplendor de sus vestiduras a la moda española del siglo XVI, y conmovedoras, por la entrañable relación anímica que denotan Madre e Hijo. De formato apaisado, la pintura de la Catedral es una densa y singular expresión estética e histórica, que muestra escenas de la vida de la Virgen localmente ambientadas, junto a trozos y elementos arquitectónicos que forman el entorno de la imagen; la figura del donante, de rodillas en señal de devoción a María, es el obispo de Cuzco, el franciscano Manuel de Mollinedo y Angulo¹⁴, quien debió reconstruir la ciudad y organizar la pastoral católica en una diócesis recientemente devastada por el terremoto de 1650.

Las pinturas cuzqueñas de la Virgen de Belén son principalmente retratos de la imagen escultórica que se venera en la Catedral. En composiciones triangulares muestran a María con el Niño en brazos, vestido en ocasiones como recién nacido de la época, con la “humita” que lo protegía y abrigaba estrechamente al modo de la hoja de choclo a la pasta de maíz de la cocina regional peruana y chilena. Con su mano izquierda, María sostiene al Niño en su regazo y con la otra un rosario.

Viste túnica y capa pluvial azul con brocateado de pan de oro, realizada por el cuello blanco y mangas rematadas en amplios puños de encaje. El vestuario se complementa con accesorios como anillos y pendientes. Su cabellera es larga, suelta, sin velo, adornada con joyas de oro y lleva una imponente corona imperial con pedrería. Su rostro es hermoso y pacífico. En algunas versiones el Niño, ya más crecido, alza su mano derecha en señal de bendición y en la izquierda sostiene el mundo. Se encuentra descalzo y viste ropa semejante a la de María, llevando también una rica corona sobre su cabeza. Ambos dirigen su mirada al espectador. Suelen acompañarse con dos pares de ángeles sobre nubes tocando música, y santos franciscanos.

Además de Lima y Cuzco, otros principales lugares de culto a la Virgen Belén en los territorios del Sur Andino son Tarairí en Bolivia, el pueblo de Belén en el norte de Chile y en Buenos Aires, Argentina.

Proclamada Patrona de las armas españolas a mediados del siglo XVII, le revocó este título a Nuestra Señora de Guadalupe¹⁵. En 1786 el Papa Pío VI concedió el oficio de Ntra. Sra. de Belén para el tercer domingo después de la Epifanía, extendiéndolo más tarde a Latinoamérica. En 1933, el Obispo de Cuzco, Pedro Pascual Farlan, requirió a la Santa Sede su coronación. El 8 de diciembre de ese año se realizó el acto histórico donde se le ofrendó una corona de oro a la Virgen, afirmando con ello la devoción del pueblo de Cuzco y de Perú a Nuestra Señora de Belén¹⁶. Una Madre con su Hijo tierna, cariñosa y, por ende, cercana a sus fieles, son atributos que ejercen fuerte atractivo en la devoción popular.

Virgen de la Soledad

El sufrimiento de María luego de la crucifixión de Jesús al recordar los tormentos padecidos por su Hijo, y su angustia a la espera de su gloriosa Resurrección, ha encontrado en el arte cristiano desde la Edad Media y en Hispanoamérica a partir de los inicios de la evangelización, las más conmovedoras expresiones del amor de Madre.

Una de las variantes de la advocación a Nuestra Señora de los Dolores o popularmente La Dolorosa, es la Virgen de la Soledad, que simboliza no solo su pena, sino el aislamiento de María, desasida del mundo y de toda compañía, incluso la del Apóstol Juan que la ha acompañado en el Calvario. La presencia del Hijo muerto se visibiliza en la composición introvertida, en su actitud de abandono y en los símbolos que la cercan y traspasan.

Corresponde a la categoría iconográfica mariana de occidente vinculada a los siete Dolores de la Virgen, ampliamente difundida por el arte patético de fines de la Edad Media, donde se la representa con Cristo muerto sobre las rodillas, modalidad propia de la Virgen de la Piedad, o bien, en soledad después del Enterramiento, como muestra la Virgen de los Siete Dolores. En esta última iconografía, cuyo origen se encuentra en la zona de Flandes durante el siglo XV, los siete Dolores se representaban simbólicamente por siete espadas, generalmente reunidas en un haz, atravesando el corazón de la Virgen. Luego de la renovación compositiva propuesta por Van Dyck en

el siglo XVII, las espadas desaparecieron y la Virgen comenzó a mostrarse rodeada solo por una aureola de siete tondos¹.

El tránsito iconográfico desde la Virgen Dolorosa a la Virgen de la Soledad que llega a América se produce en España durante el siglo XVI, a partir de la escultura tallada en 1565 por el castellano Gaspar Becerra para el Convento de la Orden de los Mínimos de la Victoria de Madrid, por indicaciones de la reina Isabel de Valois. Según la tradición, Isabel de Valois – hija de Enrique II y de Catalina de Médici, y tercera esposa de Felipe II- habría venerado en su oratorio particular un cuadro de la Virgen de la Soledad traído desde Francia, que despertó gran devoción entre los Mínimos de San Francisco de Paula. Por ello, pidieron los frailes permiso a la reina para realizar una copia de la imagen a fin de rendirle culto en la capilla de su Convento de Nuestra Señora de la Victoria. La escultura de vestir se encargó a Gaspar Becerra, quien la representó de rodillas, rodeada de un gran retablo, absorta en su contemplación de la mesa del altar con los tres clavos de la cruz y la corona de espinas.

Su culto se difundió rápidamente por los conventos españoles de estos frailes y la devoción fue adquiriendo preponderancia a partir de la primera mitad del siglo XVII, debido a la labor de religiosos que se dedicaron a relatar los orígenes de la imagen de Virgen de la Soledad realizada por Becerra, como por ejemplo las crónicas de Lucas de Montoya y Antonio



Nuestra Señora de la Soledad

Anónimo cuzqueño.
Siglo XVIII, primer tercio.
Óleo con brocateado de pan de oro sobre tela.

Versión pictórica de la imagen de esta advocación que se venera en la iglesia del Convento de la Victoria de Madrid. Su iconografía se remonta a la Dolorosa o Piedad en el Calvario y Descendimiento, con su Hijo muerto. Amor y dolor se expresan en su actitud y vestimenta: manos cruzadas sobre el corazón, ojos entornados, lágrimas. El traje carmesí, con puños y cofia de encaje, semeja el de una religiosa de la época y su velo de luto solo se adorna con festón de oro. Irradia su cabeza la corona de los siete tondos, herencia de la tradición mariana de las Siete Espadas que traspasaron su corazón.

Ares en la primera mitad del seiscientos. Con la llegada de la dinastía francesa a la corona española en el siglo XVIII, la devoción a la Virgen de la Soledad continuó prosperando y nuevamente se publicó un libro sobre ella, cuyo autor, Francisco de Paula Sopena, en 1719, reiteró los datos ya conocidos hasta ese momento. Asimismo, la leyenda del origen de la imagen y su autoría fue recogida en publicaciones de carácter artístico, como la biografía de Becerra que escribió el pintor y tratadista Antonio Palomino en 1724. También en esta época el fraile Matías de Irala realizó dos grabados relativos a la devoción, que permiten recordar la monumentalidad del retablo del altar mayor de la capilla de la Soledad, hoy desaparecido a raíz de un gran incendio que afectó en 1936 a diferentes iglesias y conventos².

La Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra dio lugar a una iconografía característica y singularmente española de esta advocación, que se extendió por el orbe cristiano, especialmente por los territorios de América y penetró en la región andina hasta las más apartadas capillas y santuarios de María. Era, es, tan cercano y comprensible el dolor de una madre, su soledad y reclusión tras la muerte de un hijo. La pintura mestiza virreinal que exacerbaba en los temas marianos la ternura o angustia encontró en esta imagen, simple en diseño, adornos y recursos plásticos, y de una eficacia visual que penetraba directamente el corazón del devoto, una de sus iconografías predilectas. De rodillas o de busto, las variantes suelen ser retratos de imágenes tridimensionales, a partir de la imagen del Convento de la Victoria de Madrid.

Se la venera y representa en Quito, Lima, Cuzco, en los centros pictóricos de la Audiencia de Charcas y en Chile incluso, a través de réplicas y de grabados de amplia circulación

como la litografía publicada en el libro de 1737, *Vía Sacra Dolorosa y cuchillos penetrantes de dolor, que traspasaron el corazón de la más afligida Madre de Jesús desandado la calle de la amargura regada con su preciosa sangre*. Aquellas réplicas esparcen su imagen y permiten a los artesanos, a los mismos laicos o religiosos devotos no versados en pinceles ni colores, ensayar sobre pequeñas planchas de madera o metal.

Vestida con túnica roja, que simboliza la pasión de Cristo; cofia blanca para proteger su cabeza y cuello; y amplio velo de luto adornado con fimbrias doradas, es una figura patética y asimismo ascética que motiva la meditación. Sus manos se representan cruzadas sobre su corazón y los ojos levemente abiertos dejan escapar sutilmente algunas lágrimas. Sobre su cabeza destaca la corona de los siete tondos, como herencia de la tradición iconográfica de la Virgen de la Dolorosa de las Siete Espadas.

Ya sea bajo el nombre de las Angustias, de las Lágrimas, de la Piedad o de la Soledad, la Virgen responde en el Virreinato del Perú, a la gran devoción, con imágenes de rasgos similares a la tipología madrileña de Gaspar Becerra³.

Su culto destaca en la zona de Cajamarca, donde se levanta una capilla que alberga una efigie de la de la Dolorosa, contigua al severo y sólido templo de San Francisco, que según la tradición respondió a las plegarias de su pueblo, con ayuda constante para paliar la persistente sequía que azotaba los campos⁴. Por su parte, Cuzco guarda una hermosa imagen en el convento de Nuestra Señora de la Merced, donde reposan los restos de conquistadores como Diego de Almagro y Gonzalo Pizarro. Su proveniencia se atribuye, según la tradición, al sueño de Diego Vargas y Carbajal, noble cuzqueño del siglo XVI. En Lima posee una vasta

capilla edificada en 1604 con frente a la plaza de San Francisco, cuya imagen es una de las más devotas de la ciudad de los virreyes. Alcanzó renombre la cofradía establecida allí por los cirujanos y barberos y destaca también la procesión que el Viernes Santo conducía las imágenes del Santo Entierro y de la Virgen.

En Chile, la honra especialmente la orden franciscana, que en su convento matriz en la Alameda de Santiago había edificado una capilla en su nombre presidida por la imagen Dolorosa de María y organizado una cofradía dedicada a su culto penitente. El padre Alonso de Ovalle, al relatar las celebraciones de la Semana Santa en Santiago, se explaya sobre la procesión de imágenes articuladas y móviles que a la manera sevillana desfilaban a hombros de sus devotos por toda la ciudad. Se detiene pausadamente en su relato para sorprenderse ante el realismo de la imagen de la Dolorosa que levantaba sus manos hasta el rostro para enjugar sus lágrimas con un pañuelo, frente al asombro de la multitud.

Hasta mediados del siglo XIX la capilla de la Soledad de los franciscanos era un activo foco piadoso. Su situación estratégica en la acera sur de la antigua Cañada y al convento de San Diego de la misma orden, reunía en

torno a la hospitalidad franciscana, junto a la sopa repartida religiosamente todos los días a los pobres, el cobijo a devotos y anónimos santeros que, sin educación artística particular, ejecutaban imágenes pobres en medios y ricas en expresión. Al fundarse la primera Clase de Escultura y Dibujo Ornamental para artistas y artesanos en 1854, que institucionalizaba académicamente la enseñanza y ejercicio del arte en el país, esta funcionó inicialmente en los alledaños de esa capilla franciscana⁵. No era extraño, pues el solar donde se construiría la Universidad de Chile fundada en 1842, estaba un par de cuadras al poniente, y era cercana a las construcciones del Instituto Nacional donde funcionaba una clase de dibujo. Se unían y, a la vez, divergían en la Capilla de la Soledad, el anonimato de la manufactura y el oficio artesanal que los jóvenes estudiantes aspiraban superar, con el despliegue didáctico del profesor francés Augusto Francois, sus yesos y bustos clasicistas que harían de algunos chilenos artistas de profesión. A mediados del siglo XIX, como un signo de persistencia, y de pertenencia, frente al ingreso de la estética europea secularizada, la imaginería tradicional se recogía anónima y silenciosamente bajo el cobijo de la Virgen de la Soledad.

**Isabel Cruz de Amenábar.
Ximena Gallardo Saint-Jean.
Alejandra Fuentes González.**

NOTAS Y CITAS

VIRGEN CANDELARIA DE COPACABANA

- (1) VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarper, Buenos Aires, Argentina, 1947, p. 42.
- (2) SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008, p. 326.
- (3) CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, Serie Arte y Sociedad en Chile 1650-1820, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995, pp. 139-141.
- (4) Este lugar, como centro religioso prehispánico, data incluso de antes del Imperio Incaico. COSTILLA, Julia. "El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana (Virreinato del Perú, 1582-1651)", *Revista Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas* N°39, 2010, p. 38.
- (5) SCHENONE, *op.cit.*, p. 360.
- (6) SCHENONE, *Ídem*.
- (7) SCHENONE, *Ídem*.
- (8) SCHENONE, *Ibidem*, pp. 361-362.
- (9) GISBERT, Teresa. *Los Ángeles en el Lago Titicaca. (Análisis secuencial del poema de Valverde), Saberes y Memoria en los Andes*. Éditions de l'HEAL, 1997, pp. 213-235. <http://books.openedition.org/iheal/813>
- (10) COSTILLA, *op. cit.*, pp. 37-38.
- (11) GISBERT, Teresa y MESA, José. *La Virgen María en Bolivia. La Dialéctica Barroca en la Representación de María*, Barroco Andino. Bolivia. 2011, pp. 21-36. http://dspace.unav.es/dspace/bits-tream/10171/17949/1/04_Gisbert_Mesa.pdf

- (12) GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Editorial Gisbert & Cia. S.A., La Paz, Bolivia, pp. 51-54.
- (13) COSTILLA, *op.cit.*, pp. 35-56, 2010.
- (14) VARGAS UGARTE, *op.cit.*, pp. 683-684.
- (15) GISBERT, *op. cit.*, pp. 20-22.
- (16) SCHENONE, *op.cit.*, p. 327.
- (17) VARGAS UGARTE, *op.cit.*, pp. 72-73
- (18) COSTILLA, *op.cit.*, p. 41.
- (19) COSTILLA, *Ibidem*, pp. 35-56.
- (20) VARGAS UGARTE, *op.cit.*, p. 703.
- (21) SCHENONE, *op. cit.*, pp. 326-327.
- (22) CRUZ DE AMENÁBAR, *op. cit.*, pp. 142-144.
- (23) SCHENONE, *op.cit.*, p. 327.

VIRGEN DEL ROSARIO DE POMATA

- (1) STANFIELD-MAZZI, Maya. *La Virgen del Rosario de Pomata en su Iglesia y en el Virreinato*, *Anuario de Estudios Bolivianos, archivísticos y bibliográficos*, N°10, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre, 2004. pp. 689-719.
- (2) Cabe destacar que la devoción presentará un carácter tardío considerando que la primera cofradía del Rosario será aprobada en 1478, tiempo por el cual recién aparecen imágenes religiosas asociadas a la Virgen. En RÉAU, Luis, *Iconografía de la Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996, p. 130.
- (3) SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008. pp. 494-496 y 500.
- (4) Esta forma de rosario que conocemos en la actualidad se consagró con la Bula *Consueverum Romani Pontificis*. En: SCHENONE, *op cit.*, p. 495.

(5) RÉAU, *Ídem*.

- (6) DOMOÑI, Clelia y ISIDORO, Alberto, *Milagros de la Virgen del Rosario de Pomata*, IX Jornadas de Arte e Investigación El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos, Instituto de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2010.
- (7) GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Editorial Gisbert & Cia. S.A., La Paz, Bolivia. pp. 20-22.
- (8) RÉAU, *op.cit.*, p. 59.
- (9) PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía*, Actas del II Congreso Internacional do Barroco, Universidad do Porto (Portugal), 197-213, 2003, I.S.B.N.: 927-9350-79-5, p. 208. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf>
- (10) Su nombre científico es *Pterocnemia Pennata Tarapacensis* y hoy es una especie que se encuentra amenazada.
- (11) SCHENONE, *op.cit.*, p. 474.
- (12) STANFIELD-MAZZI, *Ídem*.
- (13) Historical Maps. James Ford Bell Library, University of Minnesota. <http://lib.umn.edu>
- (14) Para mayor información, consultar: SÁEZ VIDAL, Joaquín. *El pintor Vicente Suárez Ordóñez, estado de la cuestión y nuevas precisiones*, Archivo de Arte Valenciano, ISSN 0211-5808, n°83, 2002, pp. 171-174.
- (15) RÉAU, *op cit.*, p. 130.
- (16) VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarper, Buenos Aires, Argentina, 1947, p. 515.
- (17) CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*. Serie Arte y Sociedad en Chile 1650-1820. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995, pp. 169-170.
- (18) El día elegido para su celebración se debe a la fecha de hallazgo de la imagen titular. En CRUZ DE AMENÁBAR, *Ibidem*, p. 187.

- (19) CRUZ DE AMENÁBAR, *Ibidem*, pp. 188-189.
- (20) CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, pp. 247-248.

VIRGEN DE COCHARCAS

- (1) El Obispo de Ayacucho dispuso que la festividad de la Virgen titular se cambiara al 8 de septiembre; esto, en tanto el 2 de febrero coincidía con época de lluvias, lo que podía ser riesgoso para los peregrinos. Así, la nueva fecha quedó instituida para el día de la Natividad de María. En SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008, p. 351.
- (2) El Santuario se ubica en la Sierra de Perú, en el Departamento de Apurímac y tiene por Diócesis la de Ayacucho.
- (3) VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarper, Buenos Aires, Argentina, 1947. pp. 553-565. Otra versión relatada en el libro *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), señala que su origen vendría de un devoto que cuando pasaba con esta efigie por el pueblo, se le hizo tan intolerable su peso que dio a entender que la imagen quería quedarse ahí.
- (4) GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Editorial Gisbert & Cia. S.A., La Paz, Bolivia, 1980, p. 21.
- (5) VARGAS UGARTE, *op.cit.*, p. 561.
- (6) GISBERT, Teresa y MESA, José. *La Virgen María en Bolivia. La Dialéctica Barroca en la Representación de María*, Barroco Andino, Bolivia, 2011, p. 21. http://dspace.unav.es/dspace/bits-tream/10171/17949/1/04_Gisbert_Mesa.pdf
- (7) VARGAS UGARTE, *Ídem*.
- (8) SCHENONE, *op. cit.*, p. 353.

VIRGEN DEL CARMEN

- (1) Extracto del discurso del Obispo de Aconcagua, Monseñor Ramón Ángel Jara, en el aniversario de la batalla de Maipú, el 5 de abril de 1892. En VARGAS UGARTE, *Op.cit.*, pp. 781-782.
- (2) DUCHENS, Myriam, *La Virgen del Carmen en Chile: historia y devoción*, Corporación Conservación y Difusión del Patrimonio Histórico y Militar, Santiago de Chile, 2011.
- (3) SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial*, Vol. II Los Santos, Fundación Tarea, Argentina, 1992, p. 336.
- (4) RÉAU, Luis, *Iconografía de la Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996, pp. 100-110.
- (5) CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *Entre el alma y los ojos. Ensayo sobre visiones y visualidad en Santa Teresa de Jesús y su presencia en la pintura cuzqueña*, en: *Serie de Santa Teresa: Visiones Develadas*, Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile, Grupo BBVA, Santiago, 2009, pp.174 y ss.
- (6) GARCÍA ATANCE, Mari Carmen, “Estudio Iconográfico de la Serie de Santa Teresa de Jesús”, en: *Serie de Santa (...), Op. cit.*, pp. 52 y ss.
- (7) DE LA TAILLE, Alexandrine, “El Carmelo Descalzo y su legado en Chile”, en: *Serie de Santa (...), op. cit.*, p.139.
- (8) VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, Argentina, 1947, pp. 750-752.
- (9) GUARDA, Gabriel, *Nuestra Señora del Carmen en el Reino de Chile: Una Geografía Mariana*, Museo del Carmen de Maipú, Santiago, 1987, p. 19.
- (10) SCHENONE, *op. cit.*, p. 349
- (11) PRADO, Juan Guillermo, *Santuarios y fiestas marianas en Chile*, Paulinas, Santiago, Chile, 1993, pp.29-30.
- (12) GUARDA, *op. cit.*, pp. 24.

VIRGEN DE LA MERCED

- (1) SCHENONE, Héctor, “Iconografía del arte colonial”, Vol. II Los Santos, Fundación Tarea, Argentina, 1992, p. 430. Véase también, PÉREZ, Pedro, *Historia de las misiones mercedarias en América*, Revista Estudios, Madrid, España, 1966; MORALES, Alfonso, *Historia general de la Orden de la Merced en Chile: 1535-1831*, Ediciones Barcelona, Santiago de Chile, 1983.
- (2) SCHENONE, *Ibidem*, pp. 431-432.
- (3) PLATH, Oreste, “La Virgen de las Mercedes de la Isla de Maipo”, *Revista En Viaje*, Empresa de los Ferrocarriles del Estado, N° 212, Santiago, Junio, 1951, p. 65.
- (4) VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, Argentina, 1947, pp. 785-789.
- (5) QUEREJAZU, Pedro, “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001, pp. 359-370.
- (6) GISBERT, Teresa, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Editorial Gisbert & Cia. S.A., La Paz, Bolivia, 1980, pp. 17-22.

VIRGEN DE LA CARIDAD

- (1) RIPA, Cesare, *Iconologia Overo Descrittione dell' imagini universalì cavate dall' antichità et da altri luoghi*, Roma, M.D.XCIII, 1593, p. 41. Véase en español, RIPA, Cesare, *Iconología*, Tomo I, Ediciones Akal, Madrid, España, 1996, pp. 161-164.
- (2) MORÁN, Vanesa, *Puesta en valor del intangible de la fiesta de la caridad de la ciudad de Mira*, Tesis para optar al Grado de Ingeniería en Administración Turística, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ibarra, 2011.

- (3) RÉAU, Luis, *Iconografía de la Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996, pp. 100-110.
- (4) SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial*, Vol. II Los Santos, Fundación Tarea, Argentina, 1992, p. 539.

VIRGEN DE BELÉN

- (1) El nombre de la Orden deriva de Bethlehem, antigua forma de escribir Belén.
- (2) SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008, p. 310.
- (3) CAMACHO DOMÍNGUEZ, Adriam. “De la iglesia a la plantación: tras la huella de los betlemitas en la habana (1704-1842)”, *Hispania Sacra*, LXV 131, enero-junio 2013, 239-274, ISSN: 0018-215-X, doi: 10.3989/hs.2013.008. <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view-File/337/338>
- (4) GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa. *Pedro de Betancurt, Pedagogo y Maestro en Guatemala. Un proyecto educativo popular en el siglo XVII*, *Educ. e Filos., Uberlândia*, v. 22, n. 43, p. 161-182, jan./jun. 2008. <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducaoFilosofia/article/view-File/915/829>.
- (5) SCHENONE, *Ídem*.
- (6) RÉAU, Luis, *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996, p. 103.
- (7) SCHENONE, *Ídem*.
- (8) SCHENONE, *Ídem*.
- (9) CAZORLA GARCÍA, Cristina. “La Vida de la Virgen en la Escuela Granadina de Pintura”, *Cuadernos de Arte e Iconografía [CAIFUE]*. Tomo XI Núm 22, 2002. pp. 287-301.<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai22.pdf>

- (10) SCHENONE, *op. cit.*, p. 311.

(11) El otro milagro famoso se relaciona con un indio de vida disipada por el cual la Virgen intercede ante el trono de su Hijo. En VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, Argentina, 1947, pp. 583-584.

- (12) RÉAU, *op. cit.*, pp. 58 y 71.

- (13) VARGAS UGARTE, *Ibidem*, pp. 582-583.

- (14) VARGAS UGARTE, *Ibidem*, p. 583.

- (15) SCHENONE, *Ídem*.

- (16) VARGAS UGARTE, *Ibidem*, p. 584.

VIRGEN DE LA SOLEDAD

- (1) RÉAU, Luis, *Iconografía de la Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996, pp. 110-119.
- (2) ROMERO TORRES, José Luis, “La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos”, en *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna*, España, N°14, 2012, p. 55. Véase también, SÁNCHEZ, Elena, “La Virgen de la Soledad, la difusión de un culto en el Madrid Barroco”, en CIVIL, Pierre (coord.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica: Usos y espacios*, Casa de Velázquez, España, 2008, pp. 219-240.
- (3) SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 523-530.
- (4) VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarpes, Buenos Aires, Argentina, 1947, p. 547
- (5) PEREIRA SALAS, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992, pp. 92.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMACHO DOMÍNGUEZ, Adriam. *De la iglesia a la plantación: tras la huella de los betlemitas en La Habana (1704-1842)*, Hispania Sacra, LXV 131, enero-junio 2013.
- CAZORLA GARCÍA, Cristina. La Vida de la Virgen en la Escuela Granadina de Pintura, *Cuadernos de Arte e Iconografía* [CAIFUE]. Tomo XI Núm 22, 2002.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor S. A., Barcelona, 1978.
- COSTILLA, Julia. “El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana (Virreinato del Perú, 1582-1651)”, *Revista Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas* N°39, 2010.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, Serie Arte y Sociedad en Chile 1650-1820, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995.
- DOMOÑI, Clelia y ISIDORO, Alberto, “Milagros de la Virgen del Rosario de Pomata”, *IX Jornadas de Arte e Investigación El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*, Instituto de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2010.
- DONOSO, Max, et. alt. *Iglesias de la Antigua Ruta de la Plata*, Larráin-Vial, Santiago, 2011.
- DUCHENS, Myriam, *La Virgen del Carmen en Chile: historia y devoción*, Corporación Conservación y Difusión del Patrimonio Histórico y Militar, Santiago de Chile, 2011.
- ESPINOSA SPÍNOLA, G. “Las Órdenes Religiosas en la Evangelización del Nuevo Mundo”, AA.VV. *España Medieval y el Legado de Occidente*, México, SEACEX-INAH 2005.
- GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Imagen del Otro en la Cultura Andina*. Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de la Paz, La Paz, 1999.
- GISBERT, Teresa. *Los Ángeles en el Lago Titicaca. (Análisis secuencial del poema de Valverde)*, *Saberes y Memoria en los Andes*. Éditions de l'HEAL, 1997.
- GISBERT, Teresa y MESA, José. *La Virgen María en Bolivia. La Dialéctica Barroca en la Representación de María*, Barroco Andino. Bolivia, 2011.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Editorial Gisbert & Cia. S.A., La Paz, Bolivia, 1980.
- GÓMEZ DE Chávez, María Isabel; BOTERO DE ÁNGEL, Margarita. *Bienes Culturales Muebles. Manual para Inventario*, Bogotá, Editorial Escala, 1991.
- GONZÁLEZ, Francisco Javier, et. alt. *Chile en Cuatro Momentos*. 1710. Vol. IV, Universidad de los Andes, Enersis, El Mercurio, Santiago, 2010.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa. “Pedro de Betancurt, Pedagogo y Maestro en Guatemala. Un proyecto educativo popular en el siglo XVII”, *Educ. e Filos., Uberlândia*, v. 22, n. 43, p. 161-182, jan./jun. 2008.
- GUARDA, Gabriel. *Nuestra Señora del Carmen en el Reino de Chile: Una Geografía Mariana*, Museo del Carmen de Maipú, Santiago, 1987.
- KREBS, Magdalena, et. alt. *Serie de Santa Teresa: Visiones Develadas*, Monasterio del Carmen de San José de Santiago de Chile, Grupo BBVA, Santiago, 2009.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Acerca del Trampantojo en España”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1. 1988.
- MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Banco Wiese Limitado, II. Vol., Lima, 1982.
- MESA, José; GISBERT, Teresa. *Holguin y la Pintura Virreinal en Bolivia*. Librería Editorial “Juventud”, La Paz, 1977.
- MORÁN, Vanesa. *Puesta en valor del intangible de la fiesta de la caridad de la ciudad de Mira*, Tesis para optar al Grado de Ingeniería en Administración Turística, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ibarra, 2011.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía*, Actas del II Congreso Internacional do Barroco, Universidad do Porto (Portugal), 197-213, 2003.
- PLATH, Oreste, “La Virgen de las Mercedes de la Isla de Maipo”, *Revista En Viaje*, Empresa de los Ferrocarriles del Estado, N° 212, Santiago, Junio, 1951.
- PRADO, Juan Guillermo. *Santuarios y fiestas marianas en Chile*, Paulinas, Santiago, Chile, 1993.
- QUEREJAZU, Pedro, “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001.
- REÁU, Luis. *Iconografía de la Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Tomo 1/Vol. 2, Ediciones del Serbal, España, 1996.
- RIPA, Cesare, *Iconologia Overo Descrittione dell' imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi*, Roma, M.D.XCIII, 1593, p. 41. Véase en español, RIPA, Cesare, *Iconología*, Tomo I, Ediciones Akal, Madrid, España, 1996.
- RODRIGUEZ, Hernán; QUEREJAZU, Pedro, “Arte, fe y devoción”. Catálogo exposición Colección Joaquín Gandarillas Infante. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014.
- ROJAS MIX, Miguel. *América Imaginaria*. Editorial Lumen, Barcelona, 1992.
- ROMERO TORRES, José Luis, “La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos”, en *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna*, España, N°14, 2012.
- SCHENONE, Héctor, *Santa María*, Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial*, Vol. II *Los Santos*, Fundación Tarea, Argentina, 1992.
- SÁEZ VIDAL, Joaquín. *El pintor Vicente Suárez Ordóñez, estado de la cuestión y nuevas precisiones*, Archivo de Arte Valenciano, ISSN 0211-5808, n°83, 2002.
- SÁNCHEZ, Elena, “La Virgen de la Soledad, la difusión de un culto en el Madrid Barroco”, en CIVIL, Pierre (coord.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica: Usos y espacios*, Casa de Velázquez, España, 2008.
- SIRACUSANO, Gabriela. *El Poder de los Colores*. Fondo Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- STANFIELD-MAZZI, Maya. “La Virgen del Rosario de Pomata en su Iglesia y en el Virreinato”, *Anuario de Estudios Bolivianos, archivísticos y bibliográficos*, N°10, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre, 2004.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más celebrados*, Editorial Huarper, Buenos Aires, Argentina, 1947.
- Vía Sacra Dolorosa y cuchillos penetrantes de dolor, que traspasaron el corazón de la más afligida Madre de Jesús desandado la calle de la amargura regada con su preciosa sangre. Lima, 1737.

AUTORES

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural.

Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes.

Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales *El Traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996), obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA.

Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Efraín Telias Gutiérrez

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Profesor Asociado de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dicta la cátedra de *Arte Latinoamericano Colonial*, entre otras. Se ha desempeñado como Subdirector de la Escuela de Arte UC (2003 y 2009), como Director de Pregrado de la Facultad de Artes (2010-2011) y como Jefe del Programa de Magíster (2011-1^{er} sem y 2012).

Alejandra Fuentes González

Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Máster en Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes. Investigadora de temáticas coloniales en Chile y América; esclavitud negra, mestizaje artístico y mundo monástico. Es especialista en catalogación y digitalización de colecciones documentales y artísticas. Ha participado en diversos proyectos patrimoniales, como por ejemplo, el rescate y difusión del archivo del monasterio Clarisas de Antigua Fundación, y la construcción del sitio web “Lugares de ciencia”. Además, ha sido ganadora del Fondart Regional 2014 con el proyecto “Recuperación y Puesta en Valor del Teatro Grez”.

Ximena Gallardo Saint-Jean

Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Sus principales líneas de investigación son el arte chileno de fines del siglo XIX y principios del XX y su relación con el fenómeno de la copia; el arte y la locura en las pinturas murales del Teatro Grez de la ex Casa de Orates (Fondart Regional 2014); y el arte religioso latinoamericano. Ha trabajado en diversos proyectos de catalogación, digitalización y difusión de colecciones documentales y artísticas de alto valor patrimonial, como el rescate del Archivo del Monasterio de Clarisas de Antigua Fundación, entre otros.

Este catálogo se imprimió
para acompañar la muestra

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

VÍRGENES SUR ANDINAS

María, territorio y protección

22 agosto de 2014 al 24 enero de 2015

**Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano**

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alameda 390, Santiago de Chile
Tel.: 22354 6546 – 22354 6511
extension.uc.cl artesvisuales@uc.cl

**Fundación
Joaquín Gandarillas Infante**

gandarillasjaime@gmail.com

Presidenta: María Inés Gandarillas de Valdés
Tesorero: Fernando Valdés Celis
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

Rector

Ignacio Sánchez D.

Prorector

Guillermo Marshall R.

**Vicerrectora de
Comunicaciones y
Educación Continua**

Luz Márquez de la Plata C.

Dirección Ejecutiva

Daniela Rosenfeld G.

Producción

Karla Montecino M.

Asistente de producción

Antonella Pedemonte M.

Textos catálogo

Isabel Cruz de Amenábar

Efraín Telías G.

Ximena Gallardo S.

Alejandra Fuentes G.

Diseño gráfico

Soledad Hola J.

María Paz Alvarado O.

María Inés Vargas de la P.

Diseño Corporativo UC

Créditos fotográficos

Obras colección

Patricia Novoa C.

Diseño museográfico

MUSEAL

Alejandra Lührs B.

**Conservación y
limpieza de obras**

Andrea Hermans Z.

Alejandra Bendecovich D.

Agradecimientos

Efraín Telías G.

Claudia Campaña H.

Catherine E. Burdick

Teresa Gisbert de Mesa

Pedro Querejazu L.

Marcos Bravo M.

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

VÍRGENES SUR ANDINAS

María, territorio y protección

**22 agosto de 2014
al 24 enero de 2015**

**Sala Colección
Joaquín Gandarillas
Infante**

Arte colonial
americano

Centro de Extensión
Pontificia Universidad
Católica de Chile