

Iconografía mariana española en la pintura virreinal

La colección del museo de América

Las relaciones culturales entre la España peninsular, sus islas y los virreinos suponen un trasvase de modelos europeos a tierras americanas. Según la tradición española católica, la figura de María, madre de Jesús, recibe diversos nombres o advocaciones, ligadas algunas de ellas a lugares concretos de culto, cuyos naturales, al pasar a Indias, llevaron consigo réplicas como seña de identidad, lo que generó, a su vez, variantes locales. En la colección pictórica del Museo de América se encuentran varias pinturas que representan algunas de las advocaciones más comunes y otras muy específicas, identificables gracias a ciertos atributos que les acompañan.

Palabras clave: iconografía, advocaciones marianas, pintura, virreinos, Nueva España, Perú, religiosidad popular.

26 |

El estudio de la cultura material producida en los virreinos españoles de América, tiene como objetivo analizar una serie de obras creadas en un ambiente de mestizaje cultural en el que los modelos europeos pueden verse modificados por tendencias y gustos locales. Determinar si esta influencia se ha producido y en qué medida es una de las mayores dificultades con que tropieza el investigador, ya que para ello es preciso disponer de un conocimiento integral, no sólo de las fuentes americanas, sino también del panorama social y artístico de la España del momento.

La historia, la historia del arte y de las ideas estéticas, la antropología social, la economía y otras diversas disciplinas deben concurrir si se desea realizar una correcta evaluación del grado de aportación de la cultura hispánica de raíz europea en cada época. En cuanto al resto de la cultura europea, es preciso recordar que, durante el siglo XVI y buena parte del XVII, en la abrumadora mayoría de los casos, su conocimiento llegaba mediatizado por las preferencias españolas, arribando al continente americano gracias al tráfico marítimo de la Corona española, que ejercía una función de embudo por la que pasaba todo, lo propio y lo ajeno.

* Museo de América, Madrid.

El movimiento emancipador de los actuales estados americanos de origen hispánico ha generado una curiosa tendencia como reacción a la presencia española y, en algunos países, se decidió atrasar el reloj de la Historia hasta el momento anterior de la llegada de los castellanos y el almirante Colón. Como consecuencia, en los dos últimos siglos se han venido valorando como rasgos culturales propios los elementos arqueológicos de civilizaciones no europeas, en detrimento del arte de raíz española producido en América, ya que, para no negar la influencia palpable del Occidente europeo, se han resalta-do las influencias no españolas, tanto las aporta-das por la emigración posterior a las indepen-dencias como las detectadas en el arte virreinal (llamado impropia-mente “colonial”, término que ha hecho fortuna incluso en la propia España).

Estas influencias se recogen sin considerar previamente su posible asimilación (y transfor-mación) en el panorama artístico peninsular. En el caso de los artistas de procedencia extranjera, tampoco se considera si éstos han sido influidos previamente por las escuelas españolas o forma-ron parte de las mismas.

Todo ello contribuye, consciente o inconscien-temente, a disminuir el peso del legado español, en beneficio de una mayor presencia europea.

Significativo es el caso de impresos —libros y estampas principalmente— en los que quiere verse una influencia directa de otros países, aun-que éstos formasen parte de la Corona española cuando las obras fueron editadas. Privilegios como los otorgados por Felipe II a la imprenta de los Plantin en Amberes explican la expansión de los grabados flamencos, al igual que, en el caso de la metalurgia, las extracciones mineras andaluzas y americanas, sólo pueden compren-derse en su contexto si se consideran ejecutadas bajo una misma administración.

Por otra parte, consecuencia también de la puesta en valor de las culturas nativas america-nas, se destaca el mestizaje como nexo de unión entre las culturas nativas y la occidental euro-pea, y se han venido señalando como tal muchos aspectos, rasgos y características que no siempre son fruto de una mezcla, pues el conocimiento de algunos estudiosos, en lo que se refiere a Europa, suele limitarse a la visión anglosajona o, como mucho, a la proporcionada por las escue-las francesa, italiana y alemana de los siglos XIX y XX. La cultura y mentalidad españolas, por el contrario, suelen ser menos conocidas de lo que se debiera, a juzgar por las conclusiones que apa-recen en determinados estudios, principalmente las referidas a la religiosidad popular.

Si bien los documentos —especialmente los de la Inquisición— constatan, como también era habitual en la metrópolis, desviaciones de la ortodoxia entre las que no faltan prácticas pro-venientes de los antiguos cultos, se han magnifi-cado sus connotaciones, suponiendo un sincretismo continuo por parte de la población india, mantenido como señal de resistencia a lo largo de los siglos, lo que viene a negar la posibili-dad de que la mayor parte de ellos llegaran a ser católicos sinceros, haciendo suya plenamente la religión importada por los invasores. Desde la óptica contemporánea esta aculturación del espíritu puede resultar inaceptable, pero la reali-dad histórica es que la expansión de la mayoría de las grandes religiones llega frecuentemente bajo la espada de la conquista, y que estas cam-pañas suelen tener éxito, convirtiendo masas cuya convicción posterior puede llegar al fana-tismo.

Sin ir más lejos, pocos europeos sabrán reco-nocer las creencias de sus antepasados anteriores a la romanización, salvo que se hayan resucitado artificialmente en las dos últimas centurias, con el

propósito de diferenciar un grupo humano de sus vecinos o para luchar contra las propias estructuras religiosas en lo que tienen de poder fáctico.

En cuanto a la América hispana, si bien es cierto que hubo sincretismo y pervivieron los antiguos cultos, cada caso es diferente y admite matices propios, ya que son distintas las actitudes adoptadas en cada época y lugar por los diferentes grupos humanos. Esta diversidad de actitudes y comportamiento hace que, a nuestro juicio, parezca arriesgado extraer conclusiones generales.

En resumen, además de que se suelen obviar los aspectos de la religiosidad popular española que explicarían determinados hechos en tierras americanas, dando como resultado el engrosamiento de un *corpus* de tópicos la mayoría falsos o, al menos, incorrectos, hay que añadir la tendencia actual de ver, en toda manifestación artística realizada durante los virreinos, un sustrato prehispánico que no siempre existe ya que, a veces, siguen modelos importados, como sucede con ciertas representaciones de imágenes religiosas, especialmente las marianas, sobre las que trata este trabajo, que básicamente intenta reunir información dispersa y que se limita, por nuestra parte, a las pinturas religiosas de la colección del Museo de América cuya iconografía no hayamos comentado anteriormente;¹ si bien por razones de espacio, nos limitamos al grupo de las “veras efigies”.

¹ Para la realización de este trabajo se han consultado numerosas obras y referencias dispersas (folletos, páginas web, textos de novenarios y estampas) dedicadas total o parcialmente al tema, obras que, por su cantidad y diversidad, no podemos citar aquí por razones de espacio, destacando únicamente las generales y completas como Fernando María Robles Dann y Eduardo María Fernández-Figares, *Año Mariano. Presencia de María en la Vida de los Hombres*, Madrid, 1958, a cuya numerosa bibliografía nos remitimos; José Sendín Blázquez, *Santuarios marianos de España*, Sevilla, 2003 (reed.); VV.AA, *Guía de los santuarios marianos de España*, Madrid, 1997, etcétera.

Las advocaciones Marianas españolas: una propuesta de clasificación

En el cristianismo, uno de los personajes esenciales de relato sagrado lo constituye María, madre de Dios encarnado, que viene al mundo como varón bajo el nombre de Jesús. Aunque carece de naturaleza divina, María es considerada por los creyentes como el ser humano más perfecto, y, como tal, venerada. La costumbre española y de varias regiones católicas europeas ha querido representarla en diversas actitudes y reconocerla con diferentes títulos o advocaciones que, a modo de nombre propio, se unen a su nombre.

Entendemos que estas advocaciones pueden ser de distintos tipos, tales como “propias” (cuando se corresponden con circunstancias descritas en los relatos evangélicos); “universales” o “genéricas” (aceptadas en todo el orbe católico, que pueden haberse originado en un lugar concreto, del que derivan sus atributos, que comparten distintos iconos) y “específicas” (privativas de una representación plástica concreta, asociada a un lugar determinado).

Así, María será, en el momento en que comienza su historia, apenas concebida, “Purísima” o “Inmaculada”; “de la Anunciación” tras la visita del Arcángel Gabriel y “Encarnación” en el momento de su milagrosa concepción de Jesús; “Expectación”, “Esperanza”, “de la O”, durante su embarazo, y así sucesivamente. “Angustias”, “Piedad”, “Soledad” se vinculan al momento de la muerte de su hijo, en contrapartida a otras denominaciones gozosas. Las cualidades que le son tradicionalmente atribuidas, tales como “Intercesora”, “Auxiliadora” o “Madre de Dios”, asimismo forman parte de las denominaciones “propias”.

Cada una de estas advocaciones lleva aparejada una página de la historia eclesiástica y social que es preciso conocer, siendo fuente de

abundante literatura y origen de episodios diversos, la mayoría gestados durante varios siglos, que llegan a desembocar incluso en declaraciones dogmáticas (de obligada creencia, como es el caso de la pura concepción de María, tesis defendida bajo los auspicios de la propia monarquía española).

La existencia y evolución de las órdenes monásticas y otras instituciones llevan aparejada la creación de advocaciones nuevas que, aunque pudieran parecer específicas, ya que no se corresponden a una actitud o circunstancia de la vida de María, resultan genéricas al ser veneradas en todos los lugares católicos, tales como “del Carmen” o “del Monte Carmelo”, vinculada a la Orden carmelitana; “del Rosario”, advocación propia de la Orden Dominicana, que fue implantada en América de su mano; “Perpetuo Socorro”, “Buen Consejo”, e infinidad de ejemplos semejantes, cada uno vinculado a su correspondiente circunstancia que, a veces, trasciende a la historia oficial. Normalmente las representaciones que se corresponden con este tipo de advocaciones suelen basarse en una imagen matriz que puede ser interpretada con relativa libertad, por lo que admiten variaciones iconográficas, identificables por sus atributos.

Finalmente, el grupo más numeroso lo componen las advocaciones específicas, asociadas a lugares e iconos determinados. Su reproducción no admite variación alguna, ya que el aspecto de la imagen determina su exclusividad, y suelen realizarse “veras efigies” o copias fieles del icono titular, que a veces se presenta inserto en su entorno real; y si se trata de una escultura, puede reproducirse de bulto, variando o no el tamaño, ropajes y otros detalles, o bien reflejarse en una pintura, que frecuentemente utiliza la técnica ilusionista del trampantojo, que simula el volumen y el espacio real del camarín, nicho o retablo donde se exhibe la imagen.

Paralelamente, y con el paso del tiempo, estas imágenes originales pueden sufrir modificaciones en su aspecto. Así, y por lo general, las llamadas “veras efigies” recogen el aspecto de la matriz correspondiente al momento de realización de la obra, bien por observación directa o mediante copia autorizada.

En España se calcula que pasan de cinco mil las advocaciones marianas específicas conocidas, casi todas vigentes en la actualidad, a las que se añaden las propias y las genéricas. Muchas ostentan, además, el título de celestiales patronas de ciudades y pueblos, costumbre que se implantó asimismo en la América virreinal y cuya tradición continúa.

Puesto que estas advocaciones específicas están ligadas a lugares concretos, donde se exhibe el icono, desde los primeros momentos, los indios y todos aquellos que, por una causa u otra, debían viajar a América, llevaron consigo representaciones de sus imágenes locales como parte de sus propias señas de identidad. Como es sabido, algunas de las advocaciones más veneradas dieron nombre a las primeras ciudades europeas levantadas en las Indias.

Quizá por ello, en el caso de las muchas pinturas marianas aparece el fenómeno al que aludíamos antes, pues es frecuente querer ver “mestizajes” en modelos españoles netos, que no presentan variaciones de su forma original. También se han supuesto de origen indígena ciertas advocaciones, sin considerar la existencia de los prototipos españoles de los que derivan, ni los posibles parentescos iconográficos, sus conexiones y variantes. En otras ocasiones, las propias autoridades eclesíasticas o el simple clero, en sermones y panegíricos, marcaban intencionadamente en esas diferencias, buscando la separación y la exclusividad en advocaciones sin duda relacionadas con modelos de la metrópoli, como el caso de la voz “Guadalupe”, al

que se ha propuesto desvincular fonéticamente del topónimo cacereño.

Advocaciones marianas en las colecciones pictóricas del Museo de América

Las colecciones del Museo de América de Madrid incluyen una pinacoteca formada en su mayor parte por pinturas americanas de la época virreinal (siglos XVI al XVIII). Entre sus distintos temas, en su mayoría religiosos, se encuentran varias representaciones marianas que, aunque ya estudiadas —en mayor o menor medida— desde el punto de vista artístico, pueden estar prácticamente inéditas en lo que se refiere a iconografía.² Esta colección sirve de ejemplo al presente trabajo.

Se exceptúa, por razones de espacio, el numeroso conjunto de representaciones de la Virgen de Guadalupe mexicana, cuya complejidad iconográfica ha generado abundante bibliografía.³

De acuerdo con el tipo de advocación representada, cabe clasificar las imágenes marianas de la colección del Museo de América, de la siguiente manera:

a) *Vera efigie o reproducción del icono original:*

- Virgen de la Antigua,⁴ tabla de gran tamaño, con imagen de María y dos donantes, núm. inv...

² La mayor parte de las pinturas religiosas han sido mencionadas y descritas por María Concepción García Sáiz, en sus diversas publicaciones: *La pintura colonial en el Museo de América. Los enconchados*, vol. II, Madrid, Patrimonio Cultural, 1980; "Del Cuzco a Potosí. La religiosidad del sur andino", en *El Barroco peruano*, Lima 2003, pp. 61-97; "Catálogo", de *Un arte nuevo para un Nuevo Mundo nuevo. La colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Bogotá, 2005, pp. 45, 46, 59, 65, etcétera. En cuanto al análisis iconográfico específico de cada una de ellas, las marcadas con asterisco han sido estudiadas en Leticia Arbeteta Mira, *Magos y pastores. Vida y arte en la América virreinal*, Madrid, Celesa, 2006.

³ Véase al respecto el catálogo de una exposición dedicada exclusivamente al tema: VV.AA; *Imágenes Guadalupeanas: cuatro siglos*, México, Centro Cultural /Arte Contemporáneo, 1987.

⁴ Leticia Arbeteta Mira, *Magos y pastores...*, op. cit., p. 27.

- Santa María la Real de Nieva,* llamada "La Soterraña", asimismo pintura de grandes dimensiones, núm. inv. 1992/03/63.

- Virgen de la Candelaria,*⁵ núm. inv. 88.

- Virgen de la Cueva Santa, núm. inv. 1992/03/61.

- Virgen de la Redonda, núm. inv. 1986/03/01.

- Nuestra Señora del Buen Aire, núm. inv. 1992/06/02.

- Virgen de Valvanera,* núm. inv. 161.

- Virgen de Loreto,* núm. inv. 33.

b) *Advocaciones genéricas:*

- Divina Pastora de las Almas, núm. inv. 248_P.

- Virgen del Carmen (variante con la Trinidad, San Antonio de Padua, Santo Domingo y las ánimas del Purgatorio, núm. inv. 1992/03/62; otra con santos carmelitas y el Niño Jesús, n° 30.

- (¿María Auxiliadora?) "Virgen del Socorro",⁶ núm. inv. 21.

- Virgen del Rosario, núm. inv. 94.

c) *Advocaciones genéricas ligadas a un lugar concreto:*

- Virgen del Rosario de Cuzco, núm. inv. 90.

- Virgen del Rosario de Chiquinquirá, núm. inv. 1981/07/1.

d) *Advocaciones propias, con iconos significativos en tierras hispanas:*

- Virgen de Belén (con gran variedad de iconografía) núms. inv. 29, 1992/ 03/09,⁷ alguna de tipo mixto, como la Virgen de Belén de Cuzco,* o las Vírgenes "de la Leche", que se representan amamantando (núm. inv. 83_P), una de ellas con donante, núm. inv. 200_08_01.

- Virgen de la Encarnación (en la variante formulada⁸ por Grignon de Montfort, núm. inv. 1990/01/02).

⁵ *Ibidem*, pp. 204-205, núm. cat. 104.

⁶ *Ibidem*, pp. 102-103, núm. cat. 20.

⁷ *Ibidem*, pp. 86-87, núms. cat. 10 y 11.

⁸ *Ibidem*, p. 99, núm. cat. 17.

- Inmaculada Concepción o Purísima (y sus numerosas variantes como la Virgen de Guadalupe, varios números de inventario, que se estudian en capítulo aparte).
- Virgen de la Esperanza o de la O, núm. inv. 89.
- Virgen de los Dolores, Angustias o Soledad. Dolorosa, núm. inv. 23_P; núm. 37; núm. inv. 98; núm. inv. 1982_06_01.
- Virgen del Apocalipsis, núm. inv. 35 (origen de la iconografía de la Inmaculada en su versión occidental y complemento a su vez de variantes escultóricas como la denominada “Virgen de Quito”).

e) Advocaciones mixtas o derivadas:

- Virgen de Monguí, núm. inv. 182.
- Virgen del Sol o Virgen de la Expectación,*⁹ núm. inv. 95; basada en los iconos de la Teotokos Platytera/Panagia y la Blanquernitissa/Calcopatria, núm. inv. 89.
- Divina Pastora “carmelitana”, núm. inv. 30.

f) Advocaciones no identificadas:

- Virgen con Niño, escuela andina, siglos XVIII-XIX, núm. inv. 1989/02/01.

Ateniéndonos a la extensión del presente artículo, trataremos en exclusiva de las advocaciones incluidas en el apartado a), por constituir un tipo muy determinado y de iconografía claramente identificable.

Vera efigie o reproducción del icono original

Nuestra Señora de la Antigua (figura 1)

Esta tabla de grandes proporciones y composición axial, representa la figura de María, en pie, con el rostro levemente vuelto a la derecha del espectador, donde aparece Jesús sujetando un jilguero (alusivo a su pasión) y acomodado sobre

⁹ *Ibidem*, pp. 22, 50, 129, 130, núms. cat. 42 y 43.



Figura 1. Nuestra Señora de la Antigua, núm. inv. 19.

su brazo izquierdo, mientras que, con el derecho, le tiende una rosa.

En la parte superior, dos ángeles sujetan una corona sobre la Virgen, mientras que otra figura angélica sujeta una cartela con el texto: TOTA PVLCHRA. Abajo, dos figuras arrodilladas, hom-

bre y mujer que, posiblemente, representan a los donantes.

En el halo de la imagen puede leerse “AVE MARIA Gratia plena...” Predomina la paleta dorada y clara, acentuada por el tratamiento de los brocados, reverso del manto y fondo.

A pesar de su aspecto arcaizante, la tabla no es anterior a la segunda mitad del siglo XVI, pudiendo incluso ser obra posterior, ya del siglo XVII e incluso XVIII. Se trata de una “vera efigie” de grandes dimensiones que representa Nuestra Señora de la Antigua, pintura al fresco realizada en el siglo XIV, siguiendo los cánones de la escuela sevillana, por entonces deudora del gusto bizantino e itálico.

La imagen sigue el modelo de la Hodegitria bizantina, “la que enseña el camino”, presentada de pie en actitud de marcha. Quizás esta antigua representación haya dado pie a una leyenda piadosa vinculada a la conquista de Sevilla, efectuada por Fernando III de Castilla, *el Santo*, en 1248.

Durante el cerco de la ciudad, San Fernando se habría dirigido a cierta imagen de María, llamada La Virgen de los Reyes, suplicando su ayuda. Ésta le habría indicado que otra imagen suya, pintada en un muro de la mezquita, le protegería en la captura de la ciudad. Quiso visitarla, para lo que se le apareció un ángel, que le hizo cruzar de noche, sin ser visto, las murallas de Sevilla, llegó a la mezquita y pudo ver una antigua imagen pintada, oculta a los ojos de los musulmanes, pero milagrosamente visible para el monarca, gracias a que un muro se tornó transparente como si fuera de vidrio. El rey retornó a su campamento en la creencia de que saldría victorioso, tal como sucedió. Tras la conquista, efectuada inmediatamente después, el día de San Isidoro, la pintura quedó definitivamente visible al descubierto al derrumbarse un

muro de la mezquita, mientras que la pared original se conservaría en la nave derecha de la nueva catedral.

De esta forma, la conquista de la ciudad musulmana se convierte en un retorno al primitivo orden de las cosas, la recuperación del estatus natural de un territorio anteriormente cristiano, del que un testigo señalado —la imagen— se erige como prueba de su legitimidad.

El hecho de que esta sea una de las primeras imágenes en ser llevadas a América, podría deberse a dos factores: por un lado, su localización en la ciudad de Sevilla, puerto de salida de las naves americanas, y por otro lado, su calidad de protectora en la conquista de un territorio que se ha de ganar tanto para la Corona como para la cristiandad. Quizá se deba a una consideración de este tipo el haber nombrado Santa María la Antigua del Darién a la primera ciudad erigida en el continente americano propiamente dicho. En 1522, Juan Sebastián Elcano regresó de la vuelta al mundo iniciada por Magallanes y se presentó, con la tripulación superviviente, ante la Virgen de la Antigua, lo que indica que ésta se relacionaba con la protección de los viajeros.

Recordemos que, en la base de la torre de la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda (puerto de salida y regreso del tercer viaje de Colón) existe, pintada al fresco, una copia de esta imagen, aunque envuelta en mandorla flamígera, y tampoco falta en zonas próximas, como Lebrija, donde existe una versión firmada por Vázquez en 1602, o lugares más alejados, caso de Écija, Badajoz o Medina del Campo.

Además de muy difundida por Andalucía, la Virgen de la Antigua puede encontrarse en las principales ciudades de los dos virreinos, como México, Cuzco, Lima, Tunja, etcétera, además de Panamá capital (es patrona del país) y Santo Domingo.

Se conocen numerosas copias fieles y con variantes, algunas firmadas y fechadas entre los siglos XVI al XVIII. Las variantes iconográficas son complejas, y consisten básicamente en variaciones de los textos de las filacterias y la presencia o no de figuras orantes.

En la representación original, muy repintada en el siglo XVI y posiblemente antes, aparece una mujer orante, arrodillada a la derecha del espectador, identificada como doña María de Albuquerque, que probablemente, hacía pareja con la figura de su marido don Fernando de Antequera, hoy desaparecida.

La tabla del museo presenta la imagen entre dos donantes, algo frecuente ya que aparecen figuras en numerosas variantes de esta advocación, como la tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sin embargo, aquí la imagen femenina recuerda vagamente a María de Albuquerque, por lo que el personaje masculino de la izquierda podría ser copia de la desaparecida imagen de don Fernando. De ser así, indicaría que esta pintura —con independencia de su datación— se realizó siguiendo un modelo anterior a los repintes y carencias actuales. Esta posibilidad, aunque remota, no se debe descartar en tanto no se conozcan las identidades de los orantes.

Ciertamente, la figura femenina presenta algunas variantes (velo, plegados del cuello y puños) respecto a la que aparece en la tabla original, pero la composición, en general, a pesar de ser tratada como “vera efigie”, se permite variantes de cierta importancia, como el gesto de María que, en vez de mirar de reojo, dirige su mirada hacia abajo y el rostro girado muestra un fuerte claroscuro, lo que también se encuentra en variantes como la existente en Tunja (Colombia).

Además, el Niño no bendice, sino que acerca su mano a la rosa que le tiende su Madre. Distintas son las vestimentas de los ángeles y la

propia de la Virgen en relación con el original: las franjas del dorso del manto forman aquí una secuencia regular, mientras que el velo cae casi cuadrado sobre la frente y los detalles dorados de los paños son diferentes. Estos detalles, especialmente la cantidad de dibujos decorativos, repetidos a intervalos regulares, que simulan la riqueza de los brocados, son consustanciales a la representación, como se observa también en los grabados, estampas que se difundieron rápidamente por el Nuevo Mundo, caso de la publicada por Pablo Espinosa de los Monteros, *Teatro de la santa iglesia metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, editada en Sevilla en 1635.

Puede concluirse que, tanto la iconografía como la propia advocación son de suma importancia para la historia del arte americano, ya que el aspecto de esta imagen, una de las primeras —si no la primera, como pretende la tradición— en ser presentadas ante los ojos nativos, coincide con la tendencia de evocar durante siglos el esplendor dorado de fimbrias y brocados, las carnaciones grisáceas y las mandorlas flamígeras que presentan otras imágenes del mismo grupo estilístico, como la sevillana Virgen del Coral.

De esta estética arcaizante participan iconos considerados netamente americanos, como la Virgen de Guadalupe de México, o buena parte de la pintura devocional peruana de los siglos XVII y XVIII.

Virgen de La Candelaria (figura 2)

Otra de las advocaciones marianas ligadas de forma natural a la presencia española en América es Nuestra Señora de la Candelaria, cuya imagen se venera en el santuario de Teror, en Gran Canaria, ruta obligada en el viaje a las Indias. Su denominación proviene de la candela o cirio que lleva en la mano, alusivo a la Presentación de



Figura 2. La Candelaria, núm. inv. 88.

María en el Templo de Jerusalén, y el obligado rescate simbólico que prescribía la ley. La imagen sostiene al Niño Jesús, acunado a modo de bebé, con sus pañales o mantillas, iconografía que se suele confundir con la de la Virgen de Belén, que asimismo muestra el niño inclinado. Sin embargo, esta es la denominación popular de la Purificación de María, una de las cuatro fiestas dedicadas a la Virgen, celebrada ya por los cristianos de Jerusalén en el siglo IV.

En el Museo de América existe una pintura, de escuela cuzqueña dieciochesca (*), que representa Nuestra Señora de la Candelaria, reconocible por el cirio quebrado que sostiene, y el cestillo con dos tórtolas, el rescate de los pobres.

Al igual que en el caso anterior, la iconografía es muy compleja al haber sido matriz de numerosas advocaciones propiamente americanas, con el añ-

dido de que, en este caso, la fecha de su fiesta, como su propio simbolismo, alusivo a la luz de la Gracia, y las tradiciones derivadas de las candelas bendecidas en su festividad, han otorgado a la celebración un ribete mágico, tanto en España como en América, donde algunos creen haber encontrado raíces prehispánicas en esta advocación.

Según la tradición, la imagen original, figurando una mujer de pie con un niño, se apareció a la orilla del mar a dos guanches, primitivos pobladores de Canarias. Creyendo que se trataba de una mujer, le arrojaron piedras para que se alejara, y éstas se volvieron, hiriéndolos. El jefe o rey local en Güimar pidió que trajeran la imagen para verla y, al tocarla, quedaron curados. Todo esto sucedía antes de la llegada de los europeos, por lo que, ante el extraño aspecto de la figura, la denominaron “la Extranjera”. Poco después, los nuevos cristianos de la isla la identificaban como María, la madre de Jesús, recibiendo culto desde ese momento, asociada con el fuego y la luz invernal. Con el tiempo, se revisitó de ricas vestiduras y alhajas. Como la mayoría de las imágenes antiguas que se presentan ataviadas con ropajes, debajo de éstos suele subsistir una talla original, más o menos mutilada por las sucesivas adaptaciones. Por tanto, la iconografía de la Candelaria adopta dos formas distintas: la imagen de talla y la imagen vestida.¹⁰

La imagen matriz de la Candelaria se perdió en el siglo XIX, pero su aspecto se conoce gracias a su propia iconografía. Era una talla completa, que representaba a María, de pie, según el tipo de la Hodiguitria. Sin velo ni toca, tenía la cabellera suelta, el Niño desnudo, con un pajarillo en las manos. Según fray Alonso de Espinosa, sus ropas

¹⁰ Véase la obra dedicada al tema, así como sus abundantes ilustraciones: María Jesús Riquelme Pérez, *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1990.

jes eran dorados y el manto azul,¹¹ con una interesante policromía que mostraba series de letras, aparentemente incoherentes, que decoraban las fimbrias o bordes del manto y la túnica. Puede ofrecer una idea de su aspecto original la imagen conservada en Santa Úrsula de Adeje, en Tenerife, realizada para los condes de la Gomera y que presenta algunas diferencias, y su réplica venezolana de la iglesia parroquial con su advocación en Caracas. También se intenta representar su aspecto original en algunas pinturas y pequeños grupos escultóricos que representan su hallazgo.¹² De esta imagen original existen versiones escultóricas con variantes, tanto en España como en América. Entre las pinturas americanas, destacamos por su interés iconográfico la publicada por Mesa y Gisbert,¹³ obra de Diego Carrasco fechada en 1744, que representa a la Virgen de la Candelaria entre san Agustín y santa Gertrudis, que se presenta en cartela al pie como “Verdadero Retrato”, copiando las letras que adornan la imagen original, aplicadas sobre una vestimenta acampanada que nada tiene que ver con el modelo aunque sí con la representación del Museo, en la que la figura, muy similar exceptuando los textos, aparece invertida, con adición del cestillo y el Niño vestido, con globo terráqueo en vez de pajarito a su izquierda, inversión que puede explicarse por haberse tomado el modelo de un grabado, como sucede también en la Candelaria pintada por Antonio Vilca, del Museo de Santa Catalina, en igual postura y con el detalle de llevar similares arracadas.¹⁴

¹¹ Fray Alonso de Espinosa, *Historia de Nuestra Señora de la Candelaria*, Sevilla, 1594, ed. de 1980, La Palma, cap. trece, pp. 75-78.

¹² María Jesús Riquelme Pérez, *op. cit.*, figs. 1, 2, 16-20; *vid. il. de la portada*.

¹³ José Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, t. II, il. 229.

¹⁴ *Ibidem*, il. 356.

La imagen llegó a poseer un importante tesoro, formado en su mayor parte por numerosas donaciones de indianos, lo que testimonia su vinculación con América y como icono de protección ante los viajes navales.¹⁵

Derivadas de esta advocación se encuentran otras muy importantes para América, como la célebre imagen de Nuestra Señora de Copacabana, obra del inca Tito Yupanqui, que, al igual que la imagen canaria, se puede presentar revestida o no.

La virgen de Copacabana, por estar asociada al fuego y a la luz, el Sol, se asimila con la tierra (Pachamama) y el culto solar de los incas.

Su fiesta es también el dos de febrero y recibe culto desde 1583. Se realizan en su honor importantes festejos en Puno, ubicada en el altiplano andino, ciudad que, según la tradición, habría sido protegida por la Virgen durante la sangrienta revuelta de Tupac Amaru. Años después sería venerada con el sobrenombre de *el Socavón* por los mineros en Oruro, Bolivia, quienes representan todos los años una danza dramatizada que recuerda la aparición de la Virgen y su lucha contra los poderes infernales. En otra zona minera, Copiapó, en Chile, una leyenda piadosa la asocia a un personaje nativo, Mariano Caro Inca, donde es venerada desde el siglo XVIII una imagen bajo su advocación. El indio encontró una imagen grabada en una piedra plana de unos 14 centímetros.

Otras variantes son las peruanas Virgen de Cocharcas, Chapi, Caimas y la mexicana Virgen de San Juan de Lagos.

¹⁵ Véase Letizia Arbeteta Mira, “La joyería: manifestación suntuaria de los dos mundos”, en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 442-444.

Nuestra Señora de Loreto (figura 3)

Entre las colecciones del Museo de América se conserva un óleo, firmado por José de Páez, obra sobre cobre, núm. inv. 33, de reducidas dimensiones (33 × 25 cm) y una compleja composición, con numerosas figuras distribuidas en tres planos principales. En el inferior se aprecia, sobre nubes, un edificio del que surgen llamas, custodiado por los arcángeles, san Miguel en el centro, con su espada y la cruz, flanqueado por santos. El plano central presenta a la Virgen de Loreto, reconocible por la tiara y su vestimenta de alcuza (que recibe el nombre específico de "Dalmática"), sin mostrar los brazos; asimismo, rodeada por dos filas de santos, mientras que en el plano superior la Trinidad muestra la imagen de la Virgen de Guadalupe surgiendo de las nubes entre ángeles.

La escena tiene varias lecturas simbólicas, comenzando por el plano inferior donde la casa de Nazareth se representa como un horno en llamas, flanqueada por el arcángel san Gabriel, quien, con la azucena de la Anunciación en la mano, dirige su mirada a María; san Rafael, el arcángel que guió a Tobías, dirige esta vez al alma cristiana que, al igual que en las ilustraciones del *Pia Desideria*, publicada en 1624 por Herman Hugo, y otros tratados devotos, aparece representada por una figura infantil y se acerca a la casa llameante, símbolo del Amor Divino.

Rafael, jefe de las milicias celestiales, ataviado con su coraza de estrellas, indica con su espada que protege la casa como venerada reliquia de la cristiandad. Santos y mártires le flanquean, entre ellos san Benito, santa Gertrudis Magna y santa Catalina o santa Rosa de Lima. En la hilera superior aparecen representados santos que visitaron realmente el santuario, como san Francisco Javier o san Ignacio de Loyola, ade-



Figura 3. Nuestra Señora de Loreto, núm. inv. 33.

más de san Juan Nepomuceno o san Antonio.

La fila superior presenta a los parientes de María: José su esposo, san Joaquín, santa Ana y san Juan Bautista, además de san Pedro y, posiblemente, san Juan Evangelista.

La presencia de una imagen de Guadalupe sobre la propia Virgen de Loreto indica que, al igual que la casa de Nazareth fue trasladada a Italia desde Tierra Santa, el virreinato de Nueva España ha recibido la imagen guadalupana como verdadera imagen de María, tan auténtica como la reliquia de su casa.

En cuanto a ésta, debe recordarse que, al igual que se conserva en el santuario matriz envuelta por la rica edificación a modo de estuche, la gran devoción de los Austrias hizo levantar una réplica en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y existe otra, aún más suntuo-

sa: la del templo de san Francisco Javier, en el antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán en México, cuya devoción fue llevada en el siglo xvii por el padre Zappa.

El nombre de esta advocación corresponde al de la población italiana de Loreto, lugar donde se erige su santuario, documentado desde, al menos, finales del siglo xii. Según la tradición, este venerado lugar encerraría una preciosa reliquia, los tres muros de la antigua y robusta casa de María y José en Nazareth, donde se conserva la parte pétreo. Aquí habría tenido lugar la Anunciación y la consecuente Encarnación. La casa habría sido trasladada milagrosamente por los ángeles ante la pérdida de la Tierra Santa por los cruzados, llevándola primeramente a tierras croatas, después a Ancona y, finalmente, a Loreto. La parte inferior de los tres muros de la casa, según recientes investigaciones, está construida según técnicas nabateas del siglo i; sus materiales se corresponden a los propios de Nazareth y existen viejos *graffitis* que testimonian la reverencia de los primeros cristianos por el lugar.¹⁶

La imagen primitiva, oscura, habría sido llevada por los ángeles hasta el santuario; si bien en éste se conservaba una escultura fechada hacia el siglo xiv, que se perdió en el incendio de 1921. La que hoy vemos fue esculpida en 1922 por Enrico Catrini en madera de cedro del Líbano procedente de los jardines vaticanos, donada por el papa Pío XI, quien también coronó canónicamente la imagen antes de su traslado a Loreto.

En cuanto a su aspecto, se caracteriza, como ya se ha comentado, por la “Dalmática” o manto recto, envolvente, y es como se la representa en medallas e imágenes antiguas, a veces flanqueada por las lámparas del santuario. Sobre la dal-

mática se colocaron mazos de perlas y joyas diversas, organizados en grupos a modo de medialunas decrecientes, lo que constituye otra característica que se recoge en la mayor parte de sus representaciones. Así, en algunas interpretaciones de la imagen se puede apreciar la riqueza y variedad de joyas y, entre éstas, destacamos una imagen del siglo xix en madera, que reproduce con detalle las sargas de perlas, cadenas y collares de *pasos y pasillos*¹⁷ (según modelos del siglo xvii) que adornaron la efigie.

La advocación laurentiana ha estado vinculada con América desde el primer momento, ya que el propio Colón escribe en su Diario, hallándose en una tempestad “[...] Echose otra vez la suerte de enviar romero a Santa María de Loreto, que es casa donde Nuestra Señora ha hecho y hace grandes milagros[...].”¹⁸ El voto, efectivamente, fue cumplido en 1493 por Pedro de Villa.

El Museo conserva otra representación de la Virgen de Loreto (figura 4), bien distinta aunque asimismo interesante desde el punto de vista iconográfico.¹⁹ Se trata de una pintura atribuida a Nicolás Javier de Goribar, que representa un episodio de la vida de santa Mariana de Jesús Paredes y Flores, llamada *La Azucena de Quito* porque, de la sangre que se extraía en sus penitencias, nació una azucena.²⁰ Se representa en esta escena el altar de la Virgen de Loreto, en la catedral de Quito. En esta ciudad, al igual que en

¹⁶ Información disponible en www.santuarioloreto.it.

¹⁷ Véase imágenes y nota de referencia a cargo de E. Cantarelli, en la página web del Instituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali de la región de Emilia-Romagna, en búsqueda por “Ospedale Estense”: bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it.

¹⁸ Cristóbal Colón, *Diario*, ed. de Madrid, pp. 148-149.

¹⁹ Comentario sobre el asunto de la obra en María Concepción García Sáiz, “Catálogo” de *Un arte nuevo...*, *op. cit.*, p. 45, il. 5.

²⁰ Véase Thomas Gijon y Leon, *Compendio histórico de la prodigiosa vida, virtudes, y milagros de la venerable sierva de Dios Mariana de Jesús, Flores, y Paredes, conocida con el justo renombre de la Azucena de Quito, escrito por Don...*, Madrid, Impr. del Mercurio por Joseph de Orga, 1754, p. 53 y ss.



Figura 4. La Azucena de Quito, núm. inv. 77.

Medellín, La Paz, Cuzco, Cartagena de Indias, Mendoza y otros lugares, se venera esta advocación que también dio nombre a la primera reducción de Paraguay, fundada en 1610 y nombre al actual departamento de Loreto, en Perú.²¹

En el virreinato peruano se realizaron distintas interpretaciones de esta sacra leyenda, no tan complejas, como las firmadas por Mauricio García, del Museo de Arte de la Paz, o la de José Gamarra, del antiguo convento de Santa Teresa en Lima, que se limitan a presentar el edificio sujeto por los ángeles en volandas y, sobre el tejado, la Virgen sentada con su hijo.²²

En resumen, la iconografía de Loreto tiene

²¹ Fernando María Robles Dann y Eduardo María Fernández-Figares, *op. cit.*, p. 836; nota 11, p. 837.

²² José Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, ils. 294 y 367 respectivamente.

dos modalidades: la que presenta la Virgen con el niño de pie, con la dalmática, determinada también por el color moreno del rostro, la tiara papal y las bandas de joyería que, a modo de medias lunas, recorren el cuerpo, y la que representa a María sentada o de pie sobre la casa.

Santa María la Real de Nieva, llamada la Soterraña (figura 5)

En tierras segovianas se alza el pequeño lugar de Nieva, donde desde hace siglos se venera una imagen considerada protectora contra los rayos y las centellas.

Una leyenda medieval narra su invención, similar a tantas otras, salvo por ciertos detalles. Como es usual, se aparece la virgen a un pastor, del que se conoce el nombre, Pedro Amador, ordenándole acercarse a la ciudad de Segovia y convencer al obispo don Alonso de Frías para que venga hasta allí y desentierre su imagen, cubierta por las lajas de un pizarral. Mientras, la propia María cuidaría las ovejas del pastor.

El obispo se extrañó de la petición, solicitando una prueba. Como señal, se le comunicó que solamente él podía separar una de las piedras, adherida a la mano del pastor. Finalmente, el obispo siguió las instrucciones celestiales, hallando bajo las pizarras una imagen a la que se denominó *la Soterraña*, por haber estado enterrada.

La reina Catalina de Lancaster, enterada de la prodigiosa aparición, fue a visitarla y, en vez de trasladarla a Segovia, donde se hallaba la residencia real en el Alcázar, se levantó una ermita y posteriormente un templo, lo que se hizo en 1399, quedando desde entonces su cuidado a cargo de los Dominicos.

Siglos después, con las lajas del pizarral, se realizarían numerosas placas con la imagen de la Virgen



Figura 5. Virgen de Nieva, núm. inv. 1992/03/63.

esculpida en bajorrelieve, asociada a la orden dominicana, bien con la cruz bicolor o las armas del Santo Oficio. Estas placas, insertas en cuadrillos devocionales o relicarios, se consideraban talismán infalible contra el rayo. Se conservan algunas de estas reliquias pétreas en museos, como el nacional de Artes Decorativas de Madrid, el del Traje (sección Antropología), colección Caja España de Zamora (Museo de Zamora) y colecciones particulares.²³

La iconografía de esta advocación, salvo escasas excepciones, es muy uniforme, siguiendo el tipo de imagen de vestir establecido entre la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, que se mantiene hasta comienzos del siglo XX (figura 5).

²³ Véase un ejemplo de pinturas, grabados, medallas y pizarras labradas, pertenecientes a la colección Caja España, en Antonio Cea Gutiérrez, *Religiosidad popular, imágenes vestidas*, Zamora, Caja España, 1992, pp. 118-122.



Figura 6. Nuestra Señora de Nieva.

Se representa en su camarín, entre cortinajes y, a veces, lámparas encendidas, o ángeles portando candelas, indicando la oscuridad del subterráneo, siempre vestida con perfil piramidal o de alcuza, con Jesús en los brazos, vestido de igual forma, sobre peana de copa con media luna y querubines, alhajada con gruesas cadenas, joyeles o mazos de perlas sujetos por escarapeles. Por la posición del cetro, con su remate de rayos, que le otorgan aspecto de vela, podría ser confundida fácilmente con la Candelaria, pues, como ésta, tiene virtud contra el fuego y el rayo. Nos preguntamos si lo que encontró el indio Caro en Popiapó no sería una de estas imágenes, "labrada en una piedra plana" al igual que las pizarras de *la Soterraña* con las que se realizan

los relicarios-amuleto con la imagen protectora esculpida en bajorrelieve.

La pintura del museo, prácticamente inédita, sigue el esquema de estas representaciones, visibles también en las medallas correspondientes, y que siguen muchas pinturas de corte casi popular, incluida una existente en el propio santuario, aunque en este caso se añade un donante. La inscripción de la parte inferior aclara que se trata del sacerdote don Joaquín Veloz, por entonces párroco de San Sebastián de Quito, quien la dedica a la iglesia de Tulcan. El obispo de Popayán concedió en 1828 indulgencias a quien rezare ante la pintura, ya colocada en el templo.

Está firmada por José Cortés y fechada en el siglo XIX. Procede de la colección Urquijo.

Virgen de la Cueva Santa (figura 7)

El lienzo núm. inv. 1992/03/61, perteneciente asimismo a la colección Urquijo, está, como el anterior, atribuido a la escuela quiteña. Es de menores dimensiones (77 × 60 cm) y representa un busto de María velada, en tonalidades claras, inscrita en marco acampanado y rodeada por guirnalda de flores bajo corona. Dos querubines asoman por la cartela inferior en la que se anota su advocación: "N^a S^a de la Cueva Santa". La filacteria superior recoge un fragmento del Cantar de los Cantares alusivo a la gruta donde se encuentra la imagen, "Colu(m)ba mea/ infora/ minibus (...)/ Petrae" ("Paloma mía, [que estás] en las oquedades de la peña"). Quizá por esta cita se le denomina coloquialmente la Palometa (la Palomita). Al igual que la Virgen de Rocamadour en Francia, ésta asimismo tiene una campana, o campanilla, que repica cuando sucede un milagro.

Representa a la imagen mencionada, consis-



Figura 7. Virgen de la Cueva Santa, núm. inv. 1992/03/61.

tente en una placa de yeso de 29 × 19 cm, moldeado con la imagen de María, procedente de un molde que, en 1419, realizara el cartujo fray Bonifacio Ferrer, hermano de san Vicente Ferrer, para repartir a los pastores que recorrían los montes en solitario. Según la leyenda piadosa, uno de esos pastores colocó su placa con la virgen en una cueva con manantial, denominada "cueva del latonero", dejándola olvidada al partir. Pasó más de un siglo y otro pastor la encontró, por indicación de la propia Virgen. Pronto comenzaron a desfilar las gentes a su gruta-santuario, entre la ciudad de Segorbe y el pueblo de Altura, en Castellón, atraídos por su fama milagrosa. La curación de un leproso mediante el agua de la gruta desencadena un proceso en el que las autoridades se resisten a creer en el milagro, siendo necesaria la intervención de la propia Virgen



Hay concedidos ciento y sesenta dias de indulgencia à quien rece una Salve ante su Imágen.



Una Salve.

Figura 8. Nuestra Señora de la Cueva Santa, grabados populares.

acompañada por el mismísimo san Vicente Ferrer, con una visita posterior al devoto curado de san Joaquín, santa Ana y María niña.

A partir de ahí, la devoción fue en aumento, llegando el pueblo a pleitear con los cartujos, quienes finalmente abandonaron la cueva. La imagen se sacaba en romería por los pueblos circundantes, principalmente para pedir agua, pues esta es la famosa “Virgen de la Cueva”, de la copla popular.

En América se venera sobre todo en Costa Rica, dando incluso nombres a barrios, tal como recoge el cronista Núñez: “[...] Allí supe que los Ureña, entre otros, fueron los fundadores de la

pintoresca población (Santa María), que la patrona del barrio es la Virgen de la Cueva Santa,[...]”²⁴

Volviendo a la pintura que se comenta, su aspecto recuerda la obra que, sobre el mismo tema, realizara el artista dieciochesco José Camarón, natural de Segorbe, para la iglesia valenciana de Santo Tomás, cuyas medidas son las mismas que la que estudiamos.²⁵

²⁴ Elías Zeledon Cartín (comp.), *Imágenes costarricense. crónicas de Francisco María Núñez, José J. Sánchez Sánchez y José Antonio Zavaleta*, San José, Universidad de Costa Rica, 1992, p. 138.

²⁵ Noticia recogida en el libro de Ramón Rodríguez Culebras, *José Camarón Boronat, 1731-1803*, Munich, Dissertations und Fotodruk, 1968.

En todas ellas la imagen aparece coloreada, aunque el original consistía, simplemente en yeso blanco. Los grabados populares (figura 8) se copian unos a otros, como evidencia en el rostro de la imagen, que mira, en ocasiones, hacia la derecha del espectador. En su iconografía pueden aparecer angelotes o cabezas de querubines, una corona o flores, pero siempre se define por el perfil acampanado del marco que, normalmente, se muestra con pedrería, lo que no es caso en la obra del Museo.

La Virgen de Valvanera (figura 9)

Como sucede con muchas de estas imágenes de advocación específica, tanto los comitentes como los pintores son conscientes de que no son representaciones habituales, por lo que se suele indicar su nombre para que no haya confusión. En este caso, el número de inventario 161 se trata de una tabla pintada y dorada, incrustada de placas de nácar —según el tipo que se ha venido llamando “enconchado”, propio de los obradores mexicanos de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII— que representa la Virgen de Valvanera, imagen románica venerada desde antiguo en su monasterio de benedictinos en La Rioja, en un paraje montañoso y agreste llamado en las crónicas “valle Venario” (etimología que se explica de diferentes maneras, bien por estar antiguamente dedicado a Venus, por ser valle rico en caza, o por contener numerosas “venas” o filones de metales diversos).

Según la leyenda, fue encontrada escondida en el tronco hueco de un árbol en el que anidaban abejas. Se suele representar con numerosos símbolos como el manantial a los pies, la arqueta de las reliquias, el trono con la cabeza de águila, la peana con los símbolos de Castilla y León, y la figura de alguno o varios de los personajes



Figura 9. Virgen de Valvanera, núm. inv. 161.

relacionados con su invención, preferentemente el ladrón y bandolero Nuño. Éste intentó atacar a un labrador (al que se representa de rodillas, con el arado), quien, viéndose en peligro, rezó una conmovedora oración, hasta el punto en que el bandido, impresionado, se arrepintió de sus crímenes, retirándose como penitente a la cueva de Trombalos, donde un ángel le revelaría que cerca de allí, en el bosque Venario, oculta en el tronco de un corpulento roble, rodeada de colmenas silvestres y con una fuente a sus pies, hallaría una imagen de María.

Todo esto, según la tradición, sucede en el año 520, aunque actualmente se sitúa el comienzo de esta veneración en el siglo IX. El primer



Figura 10. Virgen de Valvanera.

documento en que se menciona Valvanera está fechado en 1016, cuando en el lugar aún existía una iglesia visigoda.²⁶

En cuanto a la imagen, posiblemente obra del siglo XI o XII, la tradición le atribuye gran antigüedad y, como sucede en otros casos, se considera obra del propio san Lucas, el Evangelista, siendo escondida por discípulos de san Pablo antes de la entrada de los godos en España, juntamente con el cofre de las reliquias que habría reunido el obispo de Alejandría, san Anastasio (figura 10).

²⁶ Véase: R. M. Valdivieso Ovejero, "Los orígenes de un culto en los montes de La Rioja: Valvanera", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, 1985, pp. 219- 234, *passim*, y el trabajo clásico del agustino Toribio Minguella y Arnedo, *Valvanera: Imagen y Santuario. Estudio histórico*, Madrid, Hijos de Gregorio del Amo, 1919.

El roble, e incluso el paisaje de montaña, determinantes en el hallazgo, aparecen en casi todas sus representaciones. En cuanto a la imagen, se suele mostrar sin aditamentos textiles o, si acaso, un manto, rostrillo y las coronas, indicando así su santidad como "vera efigie" de la mismísima Virgen María.

La postura del niño, con un libro en la mano y bendiciendo, lleva los pies cruzados y aparece girado hacia la izquierda del espectador, lo que se justifica en la tradición popular como el deseo de no contemplar el crimen del bandolero.

Fue tenida, especialmente por los indios de la región riojana, como su seña de identidad, devoción que compartían con el norte de Castilla la Vieja. Reproducida en numerosos grabados, algunos han sido muy difundidos. Uno de los mejores es el que, enmarcado con grandes roleos vegetales, lleva el escudo de Íñigo de la Cruz Fernández Manrique de Larra y Ramírez de Arellano, conde de Aguilar.

La figura de este grabado es muy similar a la de otro, anónimo, del que se conservan varios ejemplares, siendo el más notable un ejemplar estampado en tafetán de seda conservado en colección privada madrileña (figura 11). Aquí, los rostros aparecen con toques de color y se han figurado con lentejuelas, canutillo metálico y sobrepuestos diversos con las joyas que enriquecen las orlas de la vestimenta, el rostrillo y otros detalles, resaltando de esta forma algunas de las características iconográficas que individualizan esta representación.

En la tabla mexicana, el enconchado y la pormenorización de las joyas contribuyen a aumentar la riqueza decorativa con que se suele reproducir esta imagen, que aquí aparece sin rostrillo. Está firmada por Juan González, autor también de otras obras existentes en el mismo museo.²⁷

²⁷ Serie de tablas sobre la conquista de México (*cf.* María



Figura 11. Virgen de Valvanera.

Pertenece a una saga de pintores, especialistas en la utilización de la laca o *maque* (de *maki-e*, “laca” en japonés), técnica conocida en el mundo prehispánico que, junto a la incrustación de nácar, se hallaba presente en numerosos productos orientales para la exportación que arribaron a Nueva España con el llamado Galeón de Manila o Nao de China.

Aunque a primera vista la composición pictórica parece convencional, en la obra de González

Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, núm. cat. 61, pp. 155-157. En este breve comentario, la autora se ocupa del pintor, dedicando apenas cuatro líneas al asunto descrito en la cartela. Posteriormente, el investigador Guillermo Tovar de Teresa ha localizado documentos de este autor fechados en 1699, en el Archivo General de la Nación de México. (Véase Elsa Cecilia Frost, *Los enconchados, evocación de mar y tierra*, www.soumaya.com.mx/navegar/antiores/antiores07/enero/enconchados.html.)

se observan algunas alteraciones de la iconografía clásica, como la presencia de una cruz patriarcal en el remate de la corona —también presente en otras pinturas americanas— y la ausencia de la heráldica castellana (castillos y leones) que decora la peana, sustituida por el escudo.

La figura del saltador va ataviada al estilo afrancesado de comienzos del siglo XVIII, lo que se corresponde con otras pinturas, como el retrato del gobernador de Nuevo México don Diego de Vargas Zapata (1643-1704), obra anónima de escuela mexicana que se conserva en la capilla de la cuadra de San Isidro, en Madrid. Sin embargo, los calzones acuchillados remiten a modas anteriores, lo que indica que el personaje está representado de forma simbólica, no realista, evocando una acción del pasado.

Santa María de la Redonda (figura 12)

Formando parte de las colecciones del Museo de América, con el número de inventario 1986/03/01 se encuentra una tabla enconchada, en regular estado de conservación, parcialmente perdida. De composición vertical, representa una mujer joven, con túnica y manto de diseño floral, coronada y con el cabello suelto, que junta las manos en oración y que gira el busto al tiempo que alza la mirada hacia lo alto, sujetando una palma. Lleva cabecitas angélicas al pie y entre los pliegues del manto. La figura se halla dispuesta en un primer plano, sobre un fondo rojizo, enmarcada con cortinas rojas de borduras doradas que son apartadas por dos ángeles. Completan la escena dos floreros con pomo de distintas flores.

El tratamiento espacial, así como las sortijas de las manos y la representación naturalista del cabello indican que se trata de un trampantojo “a lo divino”, representación de una imagen real en



Figura 12. Santa María la Redonda, núm. inv. 1986/03/01.

su camarín. Esta obra es parecida a la que se conserva en el Museo de la Villa de Guadalupe, en México, que también representa a la imagen en su camarín, con el mismo esquema tripartito de las cabezas de ángeles en grupos, aunque en esta ocasión las vestimentas son naturalistas y la imagen lleva saya blanca con vueltas en color salmón, decoración de elementos vegetales y un rico manto bordado que muestra los anagramas de María y Jesús, mientras que faltan los dos jarrones con flores.

Aunque el atributo de la palma que sostiene en su brazo derecho podría hacer pensar en una santa mártir, las cabezas aladas sugieren que se

trata de una imagen de María, siguiendo el tipo de la Purísima Concepción. Esta iconografía concreta corresponde a la imagen de “Santa María Reina de los Mártires” (*Regina Martyrum*), conocida también como “Santa María de la Redonda” o “Santa María Rotunda”, iglesia romana que antaño fuera uno de los edificios más famosos de la antigüedad romana: el Panteón de Agripa. Fue consagrado en 609 bajo el mandato del emperador Focas por el papa san Bonifacio IV (que gobernó entre 608 y 615), como templo dedicado a la Virgen María y a todos los mártires cristianos.

La advocación, aunque no muy extendida en la cristiandad, fue, sin embargo, importante. El mismo Cristóbal Colón, quien ponía sumo cuidado en la selección de nombres para las nuevas tierras que iba descubriendo, al igual que hizo con la Virgen de la Antigua, nombró una de las islas cercanas a Cuba “Santa María Rotunda”. La figura que aquí se representa corresponde a la imagen venerada en la catedral de México, que salía en procesión el Lunes Santo, abriendo las solemnidades penitenciales de la Semana Santa.²⁸

Virgen del Buen Aire (figura 13)

Finalmente, analizaremos una pequeña pintura, de 44 × 36 cm, número de inventario 1992/06/02, que representa una imagen de María, el rostro moreno y saya blanca bordada, manto azul celeste, también bordado, rostrillo, corona y medalluna. Sujeta sobre la cintura al Niño Jesús, de tez más clara, vestido con los mismos colores y tam-

²⁸ “[...]La catedral se llenaba y en todas las iglesias sonaban los órganos; además, las adornaban con luces, joyas, terciopelos, ramos y macetas de flores. El Lunes Santo partía la procesión con la imagen de Santa María la Redonda; el martes, la de Nuestra Señora del Socorro, y el miércoles, la de San Juan de Dios y la del Tránsito de Nuestra Señora[...].” Harry Möller, “Una Semana Santa sin paralelo”, en *México Desconocido*, núm. 5, marzo de 1977, p. 125, www.edomex.gob.mx.



Figura 13. Virgen del Buen Aire, núm. inv. 1992/06/02.

bién coronado. El fondo grisáceo se aclara con la luz que surge de la imagen, encerrada en un óvalo sobre campo negro, con un texto al borde que aclara la advocación: “Nuestra señora del Buen Aire que se venera en la misión de San Juan de Capistrano en Nuevo Mejico. A devocion del castellano Joseph de Espinosa alcalde de San Diego. Año 1750”.

El origen de la advocación (*Madonna di Bonaria*) está ligado a la Orden Mercedaria, fundada por san Pedro Nolasco, y a la conquista aragonesa de Cerdeña, isla de la que es patrona. Se construyó una iglesia en acción de gracias sobre la colina llamada del Buen Aire, cercana a la población de Caligari.

El fundador del convento de la Merced, fray Carlos Catalano, anunció que, tras su muerte, un hecho prodigioso acontecería en aquellos lug-

res, hecho que la tradición sitúa en 1370, cuando una nave se vio abatida por gran tempestad y entre el lastre que se arrojó, una misteriosa caja hizo calmar las aguas mientras derivaba hacia la costa, donde no se dejó atrapar y regresó a alta mar hasta que un niño la encontró y llamó a los vecinos frailes mercedarios, que abrieron la caja y encontraron una imagen de María vestida con manto azul bordado y saya rosa, una vela encendida y un pañuelo manchado de sangre, mientras que el Niño, que bendecía con la diestra, llevaba un orbe en la mano izquierda. Tras sucesivos cambios de lugar, ocupó el altar mayor de la iglesia, acompañada de un exvoto, una navecilla en miniatura que, según la tradición, señalaba la dirección del viento, por lo que los marineros visitaban la iglesia antes de partir.

Arraigada la advocación en numerosos lugares, entre ellos Sevilla, puerto de salida hacia América, se relaciona con el mundo del mar y la navegación. Da origen al nombre de la ciudad de Buenos Aires, cuando en 1536 la bautizara el adelantado Mendoza, donde se venera la advocación siguiendo la iconografía sarda.

Ni la imagen matriz de Cerdeña, con vela y navío, el Niño desplazado sobre el brazo izquierdo, ni la pintura que representa a la Virgen del Buen Aire, patrona de los navegantes abriendo su manto para cobijo de naves y marineros, ni la célebre imagen sevillana del mismo nombre existente en el Real Alcázar, se parecen a la presente que, sin duda, es una vera efigie o copia de original. Su saya es blanca, no rosa. No lleva la vela encendida, el lienzo ensangrentado ni el barco que, en otros lugares, identifica esta advocación y otras similares como el “Buen Viaje” de Sanlúcar de Barrameda o la “Consolación” de Utrera.

El rostro moreno de la Virgen y la disposición general le otorga cierto parecido con la Virgen de Regla, venerada en su santuario de Chipiona

(Cádiz), imagen matriz de otras en América, siendo la más conocida la de Cuba.

Por otra parte, el aspecto de la pintura parece tardío en relación con la fecha escrita, ya del siglo XIX, aunque figura el año de 1750. Además, la Virgen que se copia no podía estar por entonces en la misión de San Juan de Capistrano, pues ésta, tras muchas vicisitudes, fue fundada por fray Junípero Serra en 1776, situada entre la de San Diego y la de San Gabriel.²⁹

De todo ello deducimos que la pintura del museo debe tratarse de una copia posterior, con un texto que podría no corresponder a la imagen

que se menciona, cuyo aspecto no coincide con la propia de la advocación, pero sí con otras varias representaciones, especialmente andaluzas.

En resumen, tras el análisis del reducido grupo de pinturas existentes en el Museo de América que reproducen imágenes marianas de procedencia europea, la iconografía se revela como una útil herramienta, no sólo para la identificación de las advocaciones correspondientes, sino también para detectar las variantes que, con el tiempo han ido generando a su vez nuevas transformaciones, ligadas la mayor parte de ellas a la propia historia de América y sus gentes.



²⁹ Sobre las distintas fundaciones de Nuevo México, véase Francisco Palou, *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre Fray Junípero Serra, y de las misiones que fundó en la California Septentrional, y nuevos establecimientos de Monterrey, escrita por...*, México, Porrúa, 1970.