

Rafael López Guzmán y
Pilar Mogollón Cano-Cortés (coords.)

LA VIRGEN DE GUADALUPE
DE EXTREMADURA
EN AMÉRICA DEL SUR
arte e iconografía

S·MAR·D·
GVADAL·

FUNDACIÓN ACADEMIA EUROPEA E
IBEROAMERICANA DE YUSTE

2019

LA VIRGEN DE GUADALUPE DE
EXTREMADURA EN AMÉRICA DEL SUR.
ARTE E ICONOGRAFÍA

Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés (coords.)

LA VIRGEN DE GUADALUPE
DE EXTREMADURA
EN AMÉRICA DEL SUR.
ARTE E ICONOGRAFÍA

Rafael López Guzmán · Pilar Mogollón
Cano-Cortés · Jorge Ricardo Estabridis
Cárdenas · Adriana Matilde Pacheco
Bustillos · Adrián Contreras-Guerrero

FUNDACIÓN ACADEMIA EUROPEA
E IBEROAMERICANA DE YUSTE

2019

Edita:

Fundación Academia Europea
e Iberoamericana de Yuste
www.fundacionyuste.org

La producción del volumen se ha llevado a cabo parcialmente con fondos procedentes de una Ayuda PRI (Expte:GR18072) de la Junta de Extremadura y de la Unión Europea, "Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Una manera de hacer Europa", para la realización de actividades de investigación y desarrollo tecnológico, de divulgación y transferencia de conocimientos por los Grupos de Investigación de Extremadura (DOE núm.62, de 28 de marzo) (ORDEN 6 de marzo de 2018).

Colección *Entre dos mundos: América y Europa desde Extremadura, 4*

Director de la colección y Director Académico de la Fundación: César Chaparro Gómez

© Los autores

© Fundación Academia Europea

e Iberoamericana de Yuste para esta 1^a edición

ISBN: 978-84-948078-6-2

Depósito Legal: CC-218-2019

Maquetación e impresión: Control P. estudio@control-p.eu

INTRODUCCIÓN

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Universidad de Granada

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Universidad de Extremadura

Cuando en 1743 Fray Francisco de San José señalaba que había contado de la Virgen de Guadalupe en Potosí todas las noticias que tenía de carácter histórico, pero que en el momento que escribía no sabía de la situación contemporánea de la devoción en la ciudad andina. Se quejaba de la gran distancia y completaba señalando que “...ay otros muchísimos Retratos milagrosos de esta gran Señora, repartidos por distantes Regiones, sin que se tengan de ellos sino es algunas cortas noticias”¹, pues bien, con este objetivo de ampliar los lugares de devoción y aportar datos, documentos y obras que representan a la Virgen de Guadalupe de Extremadura y la importancia que tuvo en América del Sur, se ha planteado este libro.

Aunque el objetivo inicial era tratar todo el continente americano, consideramos que el subcontinente norte mostraba una serie de variantes que nos alejaban de nuestro objetivo de carácter histórico-cultural e iconográfico ya que los dos focos más importantes culturalmente respondían a estructuras diferentes y alejadas de nosotros. Por un lado,

¹ SAN JOSEPH, Fray Francisco. *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Fundación, y Grandezas de su Santa Casa, y algunos de los milagros que ha hecho en este presente siglo*. Madrid: Antonio Marín, 1743, p. 204.

Estados Unidos de Norteamérica conserva un número importante de obras de la Virgen de Guadalupe de Extremadura pero musealizadas en colecciones, lo que interesa desde el punto de vista artístico, pero no de historia religiosa y plasmaciones devocionales.

El caso mexicano es bien diferente, ya que allí el culto a la Virgen de Guadalupe se centra en la aparición al indio Juan Diego que deriva en la plasmación en la tilma del indígena, dando como resultado una nueva devoción, con el mismo nombre, pero con una fuerza que desdibujó la posible relación con la extremeña convirtiéndose en patrona de México y de América. Y, aunque buena parte de las relaciones históricas las identifiquen, en la realidad iconográfica y devocional estamos hablando de homónimos que no de derivaciones con apoyatura histórica real. Es cierto que el hecho de que Hernán Cortés fuera oriundo de tierras extremeñas nos hace pensar en el posible enraizamiento con relación a Extremadura, a cuyo santuario hizo importantes regalos el conquistador. Incluso parece que la iconografía de la mexicana se pareciera a la que existía en el coro del monasterio de Guadalupe en 1743 y así lo relata Fray Francisco de San José: "...pues enfrente de la antiquísima Imagen de nuestra Señora de Guadalupe ay en el Coro otra de talla, que se colocó en un arco, que buela sobre la silla del Prior, siéndolo de este Monasterio el Rmo. P. Fr. Pedro de Vidania, año mil cuatrocientos y noventa y nueve, treinta y dos antes de aparecerse la de México; y es tan semejante a esta, que parece la tomó la Virgen por idea para sacar en la Mexicana una perfecta copia. Celebrando esta conformidad, y que es mas antigua la de nuestro Coro (...) Por esta razón algunos, que vienen de la Nueva España, si entran en nuestro Coro, luego sin detenerse dicen: Virgen de Guadalupe de México: assi la llaman festivos, y admirados, porque como a tal la reconocen devotos sus afectos"².

² Ibidem pp. 144-145.

Nuestro fraile continua justificando las diferencias y razones de las mismas, pero creemos que, para los objetivos de este libro, bastaría con señalar, en palabras de Fray Francisco José, que: "...toca a los juicios de Dios, que no debemos investigar curiosos, sino es venerarlos rendidos..."³.

³ Ibidem p. 146.

LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN AMÉRICA DEL SUR. DEVOCIÓN E ICONOGRAFÍA

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Universidad de Extremadura

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La Virgen de Guadalupe extremeña se difunde en América a partir de finales del siglo XVI por la llegada al territorio del antiguo virreinato de Perú del fraile jerónimo Diego de Ocaña, así como por el traslado de los grabados de la virgen y por la devoción de los españoles que residían en el Nuevo Mundo, especialmente de los numerosos extremeños¹.

El jerónimo Diego de Ocaña, procedente del monasterio de Guadalupe, realizó un viaje por América del Sur durante al menos seis años; relatándonos sus peripecias en el manuscrito que se conserva en la biblioteca universitaria de Oviedo (España)² en el

¹ Este texto es una nueva versión de los artículos publicados en “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano” nº 12 (2017), pp. 46-57 y nº 13 (2018), pp. 46-56.

² *Relación del viaje de Fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*. El manuscrito se puede descargar en la red: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/27859> (consulta, 10 de diciembre de 2016). No obstante, hay distintas publicaciones, a veces fragmentarias, del mismo. La más completa, además de sus excelentes comentarios introductorios, es la de LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca y MADROÑAL, Abraham (Eds.). *Fray Diego de Ocaña. Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*. Madrid: Iberoamericana, 2010 (en esa edición colabora el Instituto Tecnológico de Monterrey).

que se indica que realizó seis pinturas con la imagen de la virgen extremeña, que debieron servir de modelo de las reproducciones de las vírgenes de Guadalupe en el Nuevo Mundo durante décadas. Su capacidad pictórica y su procedencia del mismísimo monasterio extremeño le permitía hacer copias verídicas que incrementaban la devoción, a la vez que creaba cofradías para asegurar la continuidad del culto y de las donaciones “...que este a sido el principal intento que de contino e tenido, y me a movido a hacer estas ymagines que sea su memoria perpetua para que assi lo sean también las limosnas...”³.

Diego de Ocaña nos informa en su manuscrito que en el viaje por tierras americanas llevó 300 ejemplares del libro “Historia de Nuestra Señora” del padre fray Gabriel de Talavera que había sido publicado pocos años antes de su partida⁴. Esta obra debió de tener al menos una reedición pues algunos ejemplares, como el conservado en la Biblioteca del IX Marqués de la Encomienda del Centro Universitario Cultural Santa Ana en Almendralejo (Badajoz), uno de los dos volúmenes de la Biblioteca Nacional de España (R/30597) y el de la Biblioteca Municipal de Toledo⁵, difieren en la tipografía y en la caja del texto de los primeros folios de otros ejemplares existentes en la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe (Cáceres), la Biblioteca de Extremadura en Badajoz, la Pública Provincial de Cádiz o el segundo ejemplar conservado en la BNE (R/29919). En cualquier caso, en todas las publicaciones

³ Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 357 r.

⁴ Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 14 r.

⁵ TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles, milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: Tomás de Guzmán, 1597. Ejemplar digitalizado en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Copia digital. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2006 <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397584> [Fecha de acceso: 1 de febrero de 2017].

se repite en la portada una lámina en la que aparece el título de la obra, el autor, el año, el lugar de edición y un elegante jarrón de azucenas alusivo al monasterio mariano así como su autoría en el borde inferior, *Petrus Angelus fecit*. Los libros tuvieron un segundo grabado calcográfico en la página siguiente con la imagen de la Virgen de Guadalupe que, a pesar de ser de la misma época y presentar una iconográfica similar, son dos obras distintas.

Pedro Ángelo fue un grabador de finales del siglo XVI y principios del XVII de reconocida fama porque según describe Ceán: “dibuxaba con corrección y grababa con limpieza”⁶. El mismo autor nos informa que realizó diferentes estampas de devoción así como los retratos de los cardenales Tavera (1603) y Cisneros (1604). Firmó un grabado de la Virgen de Guadalupe con el que se ilustró la contraportada del códice manuscrito realizado en el *scriptorium* guadalupense del Oficio sabatino de la Virgen, conservado en la Biblioteca de Extremadura de Badajoz, dedicado al Papa Gregorio XIII que fue escrito por el padre jerónimo fray Gabriel de Talavera⁷, el mismo grabado firmado se conserva en uno de los ejemplares anteriormente citados de la Biblioteca Nacional de España (R/29919) y en otros libros se repite el grabado sin la firma, como ocurre en el conservado en Toledo, Almendralejo y en el otro ejemplar de la Biblioteca de Madrid (R/30597).

6 CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes (1749-1829). Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1965, Tomo I, p. 31.

7 Biblioteca de Extremadura en Badajoz, *Officium sabbathinum B[eatae] V[irginis] M[ariae] apud inclitam ipsius almae matris aedem ac sanctuarium toto terrarum Orbe miraculorum gloria clarissimum titulo de Guadalupe:ad modum festi Duplicis ritu perpetuo celebrandum: ex indulto et priuilegio sanctissimi Domini nostri Gregorii diuina Prouidentia Papae XIII*. Manuscrito realizado por fray Gabriel de Talavera, h. 1600. FA-M 270.

EL PUNTO DE PARTIDA: EL MONASTERIO EXTREMEÑO DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE.

Fray Diego de Ocaña había profesado en 1588 en el monasterio de Guadalupe (Cáceres) y fue seleccionado por la comunidad jerónima, junto a fray Martín de Posada, para difundir el culto de la Virgen, para cobrar mandas y recoger limosnas en el nuevo mundo por su “prudencia, fidelidad y religión”⁸. Guadalupe se había convertido desde mediados del siglo XIV en un lugar de veneración y peregrinación, como se reconoce en la carta de



Fig. 1. Guadalupe. Fachada de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Foto: Pilar Mogollón Cano-Cortés.

⁸ GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe de Extremadura en América*. Madrid: Comunidad franciscana de Guadalupe, 1990, pp. 104 y 105.

Alfonso XI escrita en Cadalso el día de navidad de 1340⁹, y pasó a ser durante cuatrocientos años el primer centro de peregrinación mariana de la Península¹⁰ al llegar a sus muros devotos peregrinos procedentes de diversos puntos de Europa¹¹ y de América¹².

El origen del monasterio y de la puebla de Guadalupe se debe a la milagrosa aparición de la Virgen a un pastor que cuidaba su rebaño en la Sierra de las Villuercas, en el noroeste de la provincia

9 “...porque la hermita de Santa María que cerca del río que dicen Guadalupe era cassa muy pequenna e estaba derribada, las gentes que y venían a la dicha hermita en romería por devoción no avían do estar...”, AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero, Legajo 1422/2, *Privilegio de Alfonso XI por el que manda construir la iglesia de Guadalupe, al tiempo que le concede la martiniega de 50 pobladores, otorga suelos para hacer casas y labranza, y le convierte en un priorato bajo su patronazgo*, 25 de diciembre de 1340. Cifr. CERRO HERRANZ, Mª Filomena. *Documentación del Monasterio de Guadalupe. Siglo XIV*. Cáceres: Diputación de Badajoz, 1987, p. 7.

10 ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la América Andina*. Madrid: Studium Ediciones, 1969, p. 7.

11 En una Cédula dada en Valladolid el 24 de diciembre de 1519 conservada en el Archivo General de Simancas, Registro General el Sello, se ordena la detención de unos peregrinos franceses por haber robado a un romero polaco que venía de Santiago y que iba camino de Guadalupe: “*Juanes de part natural del Reyno de Polonia nos hizo relación por su petición diciendo que el yendo en romería a nuestra señora de Guadalupe llegando a la villa de Valladolid se juntaron con el ciertos franceses que yvan el dicho viaje e romería e estando en casa de gironimo anches de san esteveno escrivano público e vecino de la dicha villa de Valladolid los dichos franceses la urtaron e robaron mucha pedrería e rosario que traya de Santiago e tres ducados de otro e otras muchas cosas que traya de mas en una barjuleta...*”. En: AZCÁRATE, José Mª. *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*. Col. De Documentos para la Historia del Arte en España. Vol. 2. Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1982.

12 GARCÍA, Sebastián y ROVIRA, Elisa. “Guadalupe en Indias: Documentos del Archivo de Guadalupe”. En: *Actas del Congreso Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*. Madrid: Ed. Turner, 1990, pp. 669-768; y, GARCÍA, Sebastián. “Guadalupe de Extremadura: su proyección americana”. En: GARCÍA, Sebastián (Coord.), *Guadalupe. Siete siglos de fe y de cultura*, Madrid, Ed. Guadalupe, 1993, pp. 506-521. En el Archivo del Monasterio de Guadalupe se conservan dos códices que recogen gran parte de la información, Códices 85 y 90.

de Cáceres. Según el profesor Sánchez Salor la antigua leyenda empezaría a formarse al mismo tiempo que surgió la imagen a finales del siglo XII y pasaría primero por una fase oral durante más de dos siglos "hasta adquirir forma escrita a finales del siglo XV"¹³ y ser difundida en diversos códices medievales conservados en varios archivos y bibliotecas¹⁴. La leyenda dice que la imagen llega a España al ser regalada por el papa San Gregorio a San Leandro de Sevilla, que fue enterrada por unos clérigos sevillanos cuando los árabes llegaron a la península, que más tarde se apareció al cacereño Gil Cordero cuando trataba de desollar a una vaca que se había perdido hacía tres días y que encontró cerca del río Guadalupe. En ese instante resucitó el animal y se le apareció la "Reina Soberana" y "Madre del Redentor del mundo", quien le anuncia que en aquel lugar estaba su imagen y que allí se levantaría "un edificio célebre y famoso santuario". Se indica también que María ordenó al pastor que fuese a Cáceres para informar del suceso a los sacerdotes y clérigos de la villa y que regresara con ellos para desenterrar su imagen y elevar allí una capilla en su memoria¹⁵.

¹³ SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio. *Guadalupe, leyenda e imagen*, Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995, p. 126.

¹⁴ La relación de todos los códices y publicaciones está recogida en GARCÍA, Sebastián, "Guadalupe: Santuario, monasterio y convento". En: GARCÍA, Sebastián (Coord.). *Guadalupe. Siete siglos de fe y cultura*. Madrid: Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 21-25. Dos códices del siglo XVI en los que se contiene dicha leyenda han sido publicados: ÉCIJA, Diego. *Libro de la invención de esta Santa Imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación de este Monasterio; y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él* (s. XVI). Edición y notas de fray Arcángel A. Barrado. Cáceres: Publicaciones de FET y de la JONS, 1956; y TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles, milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: Tomás de Guzmán, 1597.

¹⁵ TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora...* Op. cit., Lib. 1, Cap. 3, fols. 13 y 14.

Guadalupe contó con el patrocinio real desde el siglo XIV, gracias al reconocimiento del monarca Alfonso XI por el triunfo obtenido en la batalla del Salado (1340) tras haberse encomendado a la Virgen de Guadalupe¹⁶. A partir de entonces el monasterio recibirá diversos privilegios y concesiones reales, a los que se añadieron las donaciones y las limosnas de los fieles que contribuirán al aumento de las propiedades del monasterio y a la prosperidad económica. Su fama y renta se afianzará al convertirse en panteón real, están enterrados Enrique IV de Castilla y su madre María de Aragón, así como Dionís de Portugal y su esposa; además de ser el lugar escogido como última morada por obispos y nobles.

Contribuyó a su difusión el que se convirtiera durante la Edad Media y Moderna en un lugar de descanso de reyes y encuentro de célebres personalidades de la historia. Están documentadas numerosas estancias de los Reyes Católicos en el monasterio extremeño y algunos hechos señalan que se convirtió en un espacio privilegiado y frecuentado por los monarcas, como es el que la reina Isabel dispusiera que un ejemplar de su testamento se guardase en Guadalupe o que Fernando el Católico hiciese su último testamento en Madrigalejo en 1516, situado a corta distancia del cenobio, al sorprenderle la muerte cuando venía a Guadalupe. También frecuentó el lugar Carlos V, una de las veces acompañado por el embajador veneciano Navagero, y en 1576 Felipe II se reunió aquí con su sobrino el rey de Portugal. Al monasterio llegó Cristóbal Colón tras su primer viaje para dar gracias a la Virgen por salvar del naufragio a su tripulación y en el segundo viaje puso el nombre de Ntra. Sra. de Guadalupe a una de las islas de las Antillas. Hernán Cortés sintió también gran devoción a la Virgen y envió donaciones y exóticos regalos.

¹⁶ TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, “El nombre de Guadalupe”. En: GARCÍA, Sebastián (Coord.). *Guadalupe. Siete...* Op. cit., p. 164-165.



Fig. 2. Guadalupe. Vista del conjunto monacal con la sierra de las Villuercas al fondo.
Foto: Pilar Mogollón Cano-Cortés.

Cuando fray Diego de Ocaña partió de Guadalupe aún vivía el real monasterio su edad de oro, era un centro mariano al que acudían cientos de peregrinos para venerar a la milagrosa imagen y en acción de gracias por los favores recibidos. Los numerosos peregrinos que llegaban a Guadalupe relataron múltiples milagros de la Virgen que fueron copiados por los monjes, como se comprueba por el manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio que da a conocer los centenares de milagros recogidos entre los siglos XV y XVI¹⁷. Su condición protectora

¹⁷ DÍAZ TENA, M^a Eugenia. (Estudio y transcripción), *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XV y principios del XVI)*, edición y breve estudio del manuscrito C-1 del archivo del monasterio de Guadalupe, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2018.

frente a los peligros del mar aparece en numerosas ocasiones en la relación de los milagros en los que se relatan la intercesión de la Virgen.

Parte de estos milagros, junto a su leyenda, fueron transmitidos en las series de los cuadros encargados por la comunidad jerónima para ocupar los muros del claustro principal del monasterio y la subida al camarín, de los que hoy se conservan dos conjuntos realizados por artistas durante los siglos XVII y XVIII. En ellos se seleccionaron y difundieron un grupo de narraciones que ilustraban y enseñaban los hechos más célebres de la Virgen de Guadalupe.

FRAY DIEGO DE OCAÑA:
DE GUADALUPE AL NUEVO MUNDO¹⁸

Una importante fuente de ingresos para el monasterio fueron las Demandas de nuestra Señora, manifestación devocional que estableció Alfonso XI en 1348¹⁹ que eran limosnas para los vivos y “deuda y legado forzoso en las disposiciones y últimas voluntades de los difuntos”²⁰. Tras un período de crisis, se reforzarán estas demandas por disposición de Felipe II al ampliar en 1595 las mandas a tierras americanas, como informa en su crónica fray Gabriel de Talavera:

“Del principio y origen que tuvieron las limosnas que se pide en nombre de nuestra Señora de Guadalupe.

¹⁸ Agradecemos el apoyo prestado en Sucre por Marcela Casso Arias y Bernardo Gantier, así como el asesoramiento de Cinthia Patricia Giménez Arce y las aportaciones de Yolanda Guasch Marí.

¹⁹ ÁLVAREZ, Arturo. “Guadalupe devoción universal”. En: GARCÍA, Sebastián (Coord.), *Guadalupe...* Op. cit., p. 230.

²⁰ TALAVERA, Gabriel de. *Historia...*, Op. cit., Tratado IIII, 12, fols. 452.

[...] Y no contentándose este poderoso Monarca anduuiesen las demandas por su Reyno de Castilla, y Aragón, mandó (suplicándoselo yo en nombre esta santa casa, año de noventa y cinco) se introduxessen en el nobilísimo de Portugal, como solía en tiempo de los Reyes pasados hazerse, con mucha piedad y deuoción de aquel Reyno. No paró aquí su piadoso ánimo, queriendo passasse esta misericordia a las mas remotas y apartadas regiones de los Indios, pareciéndole era muy justo acuda todo el mundo con sus limosnas y liberalidades, pues todo el ha gozado de las de nuestra Señora, de sus ilustres milagros y continuos uas las mercedes inmensas con que le ha obligado esta señora[...]²¹".²¹

Los jerónimos de Guadalupe desarrollaron una organizada gestión para recibir estos ingresos, como se puede comprobar por la documentación conservada en el archivo del monasterio de Guadalupe sobre las Fundaciones y Mandas de los devotos fallecidos en América, y explica el viaje del monje profeso de Guadalupe fray Diego de Ocaña por tierras del nuevo mundo²².

Once años después de haber profesado en el cenobio extremeño fray Diego inicia su viaje, en compañía de fray Martín de Posada, y en 1608 ya habría fallecido, probablemente en México, al recogerse en el necrologio del monasterio una nota en la que se dice que en noviembre de ese año había llegado a conocimiento de la comunidad la muerte del fraile²³. Las últimas noticias que se tienen de fray Diego están documentadas en la navidad del año 1604, cuando al final de su manuscrito manifiesta su intención de partir a México²⁴.

²¹ Ibídem, Tratado IIII, 12, fols. 453 y 454.

²² A.M.G. *Fundaciones y Mandas de devotos fallecidos en América, que las fundan en el Monasterio*, Legajo núm. 60. Crf. MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía...*, Op. cit., pp. 31 y 32.

²³ GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe de Extremadura en América*. Madrid: Comunidad franciscana de Guadalupe, 1990, pp. 104-106.

²⁴ CAMPOS, Francisco Javier. "Dos crónicas guadalupenses de Indias: los padres

La elección de Fray Diego de Ocaña para este cometido era perfecta. Se trataba de una persona sólidamente formada en lo tocante a la religión, a lo que unía ciertas habilidades de artista y literato, lo que le supondrá beneficios a lo largo de su viaje. Además, aparte de su formación religiosa, debió especializarse como copista e iluminador de libros en la biblioteca de la institución.

El 3 de enero de 1599 inicia su viaje en compañía de fray Martín de Posada, dirigiéndose primero a Sevilla y, más tarde, a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) donde embarcaron con destino a Tierra Firme. Tras dos escalas en Puerto Rico y Cartagena de Indias, arribaron a Portobelo, atravesando el istmo para llegar a la ciudad de Panamá. Después de varios meses de reposo, ya que fray Martín estaba enfermo, embarcaron para Lima, descendiendo del barco en la ciudad de Paita por la agravación de la afección de su compañero de viaje, el cual falleció en esta población peruana. A partir de este lugar, fray Diego de Ocaña seguirá el viaje en solitario, relatándonos en su manuscrito tanto sus penas como sus momentos de éxito.

Primero llegó a la ciudad de los Reyes, Lima, donde estableció contacto e informó de su actividad tanto al virrey, don Luis de Velasco, como al arzobispo, fray Toribio de Mogrovejo, ya que llevaba una real cédula expedida por el rey Felipe II en 1598 autorizando su labor. Desde Lima se dirige hacia el Sur, llegando a los confines de lo que sería actualmente Chile, concretamente hasta Chiloé. Aquí le sorprende un levantamiento indígena que le obliga, para salvar su vida, a emprender viaje hacia el interior, buscando las tierras de Tucumán (Argentina) y Paraguay, para, finalmente, llegar a Potosí

Diego de Ocaña y Pedro del Puerto". En: GARCÍA, Sebastián (Ed.). *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, p. 420.

el 18 de julio de 1600. Itinerario que va ilustrando con mapas y representaciones de indígenas coloreados²⁵.

Será en la ciudad minera donde le cambia la fortuna consiguiendo que la devoción hacia la Virgen de Guadalupe se establezca y comiencen importantes contribuciones de limosnas al monasterio matriz. Aunque no era el punto y final de su viaje, es cierto que en el horizonte cultural y simbólico del momento, la ciudad de Potosí significaba riqueza. No hay que olvidar que el objetivo de nuestro fraile no era otro que asentar el culto a la Virgen de Guadalupe, lo que se traduciría en donaciones económicas que irían a parar a Extremadura para el mantenimiento de sus servicios de carácter general y social. En este sentido tenemos que comentar que fue frecuente durante la Edad Moderna enviar desde los centros de culto de España demanderos o procuradores que incrementaban la devoción de advocaciones concretas a la vez que recogían mandas testamentarias, donativos y limosnas para los centros matrices.

El fraile guadalupano cuando llega a Perú se encuentra con que otros demandaderos que habían llegado antes que él, concretamente cita en varias ocasiones a fray Diego de Losal²⁶, no habían conseguido el objetivo de asentar de forma indefinida el culto a la Virgen de

²⁵ El manuscrito de Ocaña tiene 28 ilustraciones. Cuatro representan mapas ocupando las dos páginas consecutivas, pudiéndose unir para conformar el perfil de la costa de Chile desde el puerto de Coquimbo hasta la isla de Chiloé, todos coloreados. Además tenemos 20 representaciones de personajes que responden a tipologías de naturales o retratos concretos. Todos tienen color a excepción de 4. Hay, además, una imagen del cerro de Potosí y el dibujo de tres llamas, estos solo perfilados a tinta. Aparte de los dibujos cartográficos, es muy interesante por su composición y valor estético el que representa a uno de los líderes indígenas que se levantaron contra los españoles en 1598, identificado como Anganamon por Ocaña, que luchó y dio muerte al gobernador español Martín García Oñez de Loyola. En dos páginas el fraile representa la lucha a caballo con lanzas de ambos, valorando los escorzos para dar movimiento al dibujo y claroscuros que otorgan realismo a la composición.

²⁶ Este había sido enviado por el monasterio de Guadalupe en 1587 con resultados limitados, aunque quedaron consignadas algunas limosnas que recogería fray Diego de Ocaña.

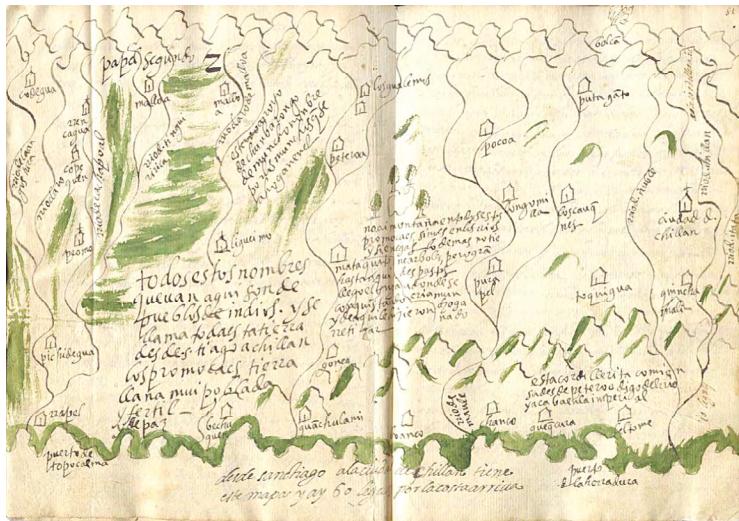


Fig. 3. Mapa del territorio chileno entre las ciudades de Santiago y Chillán.
Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 81.



Fig. 4. Lucha entre el yanacona Anganamon y el gobernador Martín García de Loyola. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 94

Guadalupe y, por otro lado, otras órdenes religiosas o el clero secular habían instituido capillas y ermitas dedicadas a la guadalupana con esculturas o pinturas de poco arte y menos parecido, pero que recaudaban ciertas limosnas que, lógicamente, se quedaban en Perú.

Ocaña llega a América armado al menos literariamente. Se documenta en su texto que portaba 300 ejemplares de la “Historia de Nuestra Señora de Guadalupe” de fray Gabriel de Talavera editado en 1597²⁷. Hemos de pensar que también le acompañaban algunas estampas de la Virgen y, por supuesto, una pequeña escultura de la que no se separaba. Con estos elementos pretende dejar a su paso documentación fidedigna del culto e historia guadalupana, incrementar la devoción y que esta se mantenga en el tiempo. Pero, además, contaba con un instrumento mucho más eficaz: su capacidad artística visible en los dibujos presentes en el manuscrito.



Fig. 5. Indio de la ciénaga de Purén y el gobernador don Alonso de Sotomayor.
Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 104.

²⁷ TALAVERA, Gabriel de. *Historia...*, Op. cit.



Fig. 6. Indio del Tucumán y de Buenos Aires. Traje de las indias de Buenos Aires y de Tucumán. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 131.

El fraile es consciente del valor de la imagen y, de hecho, comenta en varios momentos de su relato: "...me pareció que convenía dexar memoria viva, y ninguna mejor que las ymagines con las cuales tienen grandíssima devocion..."²⁸. A lo largo del manuscrito nos cuenta las pinturas de la Virgen que realizó, al menos las más importantes. La primera la hizo en Panamá, aunque la dejaría en un oratorio particular de la ciudad de Saña (Perú). Despues realiza un lienzo en Lima que sería instalado en una nueva ermita donde conforma la cofradía: "Hizose una ymagin muy linda, y rica del mismo tamaño de la de España pintada en lienzo y allí puestas muchas perlas y piedras de exmeraldas, y con tanta curiosidad que toda la çiudad acude a velar"²⁹. Más adelante, cuando regresa de Potosí y Sucre hacia la ciudad de los Reyes, pinta dos más: una

²⁸ Manuscrito de Fray Diego de Ocaña, fol. 30 v.

²⁹ Manuscrito de Fray Diego de Ocaña. Fol. 58 r.

en Cuzco³⁰ y otra en Ica³¹. Ahora bien, las dos más importantes son las que diseña para la sede de la Audiencia y para la ciudad minera, siendo la primera elevada a rango de patrona de Charcas en época virreinal.

Volviendo a su itinerario, su primera actividad cuando llega a Potosí es recuperar 20.000 ducados de limosnas que pertenecían al monasterio de Guadalupe y que nunca habían sido remitidos a España, los cuales fueron solicitados al Virrey, siendo el presidente de la Audiencia de Charcas que llegó a Potosí, don Alonso Maldonado de Torres, quien hizo todo lo posible para que se recuperara y enviara dicha cantidad. En agradecimiento, Ocaña realiza un lienzo que le regala, ya que don Alonso era muy devoto de la Virgen de Guadalupe.

Pero su objetivo, como ya hemos indicado, no era solo la colecta, sino el mantenimiento en el tiempo. Para ello organiza una cofradía³² y decide

³⁰ En la capital incaica encontró dos imágenes de la Virgen de Guadalupe que estaban desde la época de fray Diego de Losal, una en la capilla de don Melchor Inga, en la iglesia de San Francisco, y la segunda en la parroquia de San Blas. Aquí lo que va hacer es renovar la imagen de San Francisco, que llama la de los españoles, frente a la otra que estaba en parroquia de indios. Cuando terminó el lienzo se trajo en procesión desde el convento de Santa Clara. Cfr. Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 331 r.

³¹ En la villa de Ica se encuentra que había en la iglesia mayor cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe teniendo en la iglesia "...una ymagen pequeña y morenita en un altar con poco adorno, y que la cofradía que avía era de los indios, y para quitar aquella memoria de aquella imagen, y que las limosnas que se pidiesen fuesen todas para nuestra Señora de Guadalupe de los reynos de España determiné de tomar travajo y de hazer una ymagen como las demás que dexo en otros pueblos la gente acudió con devoción, y dieron para el adorno della muchas perlas, y esmeraldas y assí la hice muy curiosa como las demás...". Manuscrito de Fray Diego de Ocaña, fols. 358 v.-359 r.

³² La organización de cofradías fue uno de los mecanismos mejor utilizado para la organización social y religiosa durante el periodo virreinal, aunque su excesiva proliferación ocasionaba problemas de mantenimiento sobre todo en los ámbitos rurales. La exposición pública de estas cofradías se realizaba en las fiestas donde desfilaban según una normativa muy estricta, pero donde podían exhibir toda su riqueza y posicionamiento en la sociedad virreinal. Sobre este tema, con alusiones de interés a la Virgen de Guadalupe de Sucre, Cfr. BRAVO GUERREIRA, M^a Concepción. "La religiosidad popular en las sociedades virreinales de las Indias Españolas". *Revista Memoria y Civilización*, 10, (2007) pp. 7-37.

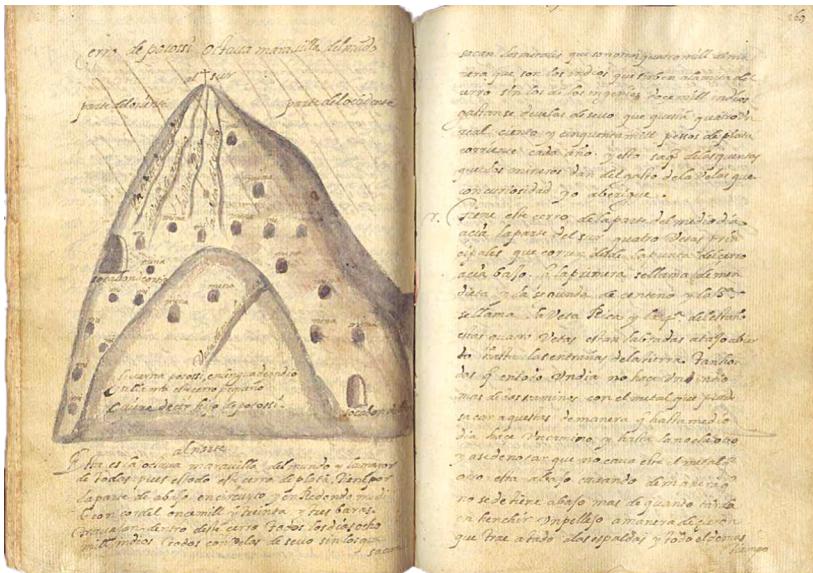


Fig. 7. El cerro de Potosí. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 169.

pintar una imagen de la Virgen al óleo, técnica que utilizaba, según dice, por primera vez “Y yo con buen zelo y animo tomé los pinceles del olio cosa que en toda mi vida avía hecho solo con la noticia que yo tenía de la yluminación, y guiándolos la Virgen Sanctissima, hiçe una ymagen con tanta perfection del mesmo alto y tamaño de la de España que toda la villa se movio a mucha devoción...”³³. Pero, posiblemente consciente de sus limitaciones artísticas, tuvo la brillante idea de activar a los mayordomos de la cofradía, personas influyentes en la sociedad potosina, que comenzaron a juntar perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas de las señoras de Potosí. Estas quedarían integradas en el cuerpo de la pintura como parte de la vestimenta, lo que reduciría su acción artística a los rostros de

33 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fols. 148 v- 149 r.

la Virgen y el Niño, así como las manos correspondientes. Había otra razón derivada de este resultado estético. La cofradía, una vez que él se fuera, no tendría gastos de mantenimiento, señalando: “... que toda esta limosna que se junta entre año todo es para España, y con la ymagen no se gasta nada porque la hize pintada con essa consideración con tantas perlas y pieças de oro sobreuestas que es mas curiosa que si fuese de bulto porque no tuviessen achaque de mandar para mantos ni para sayas destas limosnas...”³⁴, por lo que la casi totalidad del dinero recogido por la cofradía iría al monasterio matriz. A ello añade que situó la imagen en el altar mayor de la iglesia de San Francisco, lo que hacía que tampoco necesitara de una capilla con los consiguientes gastos de capellán y cera. Solo la celebración anual requeriría de gastos extraordinarios, pero eran mínimos en relación a lo que se estimaba recaudar³⁵.

De hecho, cuando tras la procesión que se llevó a cabo para instalar el cuadro en la iglesia franciscana, fray Diego sitúa un estrado en la puerta del convento para asentar cofrades y nos dice: “...que si a esta sazón tuviera yo en Potossí sobre la messa donde estaba veintemill o treintamill estampas todas las gastara porque cada uno

³⁴ Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 150 r. Esta intencionalidad del fraile no es percibida por la sociedad de Charcas donde, en cambio, se celebra esta opción estética como sincrétismo entre la Guadalupe de Extremadura y la de Charcas. Así dice una de las coplas dedicadas a la Virgen: “*Rostro y manos solamente / de Guadalupe vinieron, / lo liberal en las manos / y en el rostro lo halagüeño. / Semblantes, luces, colores, / su belleza los muda por momentos. / Agradecida La Plata / a sus favores immensos / sus más preciosos tesoros / le consagran con afectos: / rubíes, perlas, diamantes, que forman lo restante de su cuerpo*”. Cfr. EICHMANN OEHRLI, Andrés. “La virgen extremeña de Guadalupe en Charcas”. En: ARELLANO, Ignacio y GODOY, Eduardo (Eds.) *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004, p. 84.

³⁵ El sistema propuesto por fray Diego de Ocaña no funcionó correctamente y, poco a poco, lo recaudado se fue quedando en Potosí. Así lo comenta fray Francisco de San José en su libro de 1743. Cfr. SAN JOSEPH, Fray Francisco. *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Fundación, y Grandezas de su Santa Casa, y algunos de los milagros que ha hecho en este presente siglo*. Madrid: Antonio Marín, 1743, pp. 200-201.

la llevara para tenella en su aposento, y por cada una lo menos que podían dar era un pessso de plata que son ocho reales ya lo embié a pedir muchas veces y no me lo embiaron, y en tres años primeros no receví una carta de mi convento... ”³⁶. Comentario del buen funcionamiento de la devoción asentada y crítica a la relación con el monasterio de Guadalupe, donde no sabemos las noticias que tenían de él en aquellos momentos, ni las razones por las que no enviaron las estampas solicitadas³⁷.

Este tema aparece reiteradamente en el texto de Ocaña y nos ejemplifica perfectamente la importancia de la imagen en el mantenimiento de los usos religiosos. En otros apartados del manuscrito nos indica la alta devoción que tenían los indígenas a la Virgen de Guadalupe en Potosí a la que llamaban “la gran chapetona”, los cuales no podían formar parte de la cofradía pero daban algunas limosnas y él podría haberle ofrecido estampas³⁸. Lógicamente la devoción se incrementa con los milagros y, en este sentido, relata que la Virgen salvó a varios indígenas que quedaron enterrados en una mina³⁹,

³⁶ Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 158 v.

³⁷ Las quejas sobre sus hermanos de la casa matriz aparecen en otros momentos difíciles del relato. Por ejemplo, una noche en que estuvo a punto de morir en la nieve en el itinerario entre Huamanga y Lima dice: “...*pues como Señora que me a traído mi fortuna o por mejor decir mis pecados a morir en un desierto enterrado en nieve estando los monjes de Guadalupe bien cenados y recogidos en sus celdas y yo que no ando haciendo mis negocios sino los vuestrtos pidiendo limosnas para dar de comer a los peregrinos que acuden a vuestra cassa, y yo tengo de morir de hambre y perecer de frío esta noche en este desierto...*”. Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 346 v.

³⁸ De hecho, después del milagro que se relata a continuación, parece que fray Diego de Ocaña pintó otra serie de lienzos como relata fray Francisco de San José ante la demanda existente por parte de los potosinos: “...*dexó a particulares en esta Villa muchos Retratos de la Santa Imagen, pues se detuvo en ella bastante tiempo, y no le dexaria el amor, y grande zelo, con que procuraba las glorias de la Madre de Dios, tuviese ociosa su habilidad, hallando en los Potosinos tan fervorosos afectos par sacrificar sus corazones a la Santissima Virgen en las sagradas aras de su milagrosa imagen*”. Cfr. SAN JOSEPH, Fray Francisco. *Historia Universal...* Op. cit., pp. 202-203.

³⁹ De nuevo, a raiz de este milagro, vuelve a apostillar el tema de las estampas: “...Y

razón por la que: “Llamavanla los indios chapetona que quiere decir, ymagen nueva en la tierra y como yo la pinte un poquito morena, y los indios lo son decían que aquella señora era mas linda que las otras ymagines, y la querían mucho porque era de su color... ”⁴⁰.

Al año siguiente, en la celebración del ocho de septiembre, Ocaña seguía en Potosí. En las fiestas del primer aniversario presidió la misa pontifical el obispo de Charcas, don Alonso Rodríguez de Vergara, que era extremeño. Este pidió al fraile que pintara otra Virgen para La Plata (Sucre)⁴¹. Además, en esta ocasión se puso en escena la “Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Milagros”⁴² que había sido compuesta por el propio fray Diego de Ocaña, mostrando de esta forma sus dotes literarias.

Para atender la demanda del obispo de Charcas, fray Diego de Ocaña se traslada en los primeros días de noviembre de 1601 a Sucre. Al igual que había sucedido en Potosí, las señoritas pudientes de La Plata y el propio obispo van a aportar joyas para completar la pintura. Ocaña describe y valora minuciosamente cada una de las piezas de plata, oro o piedras preciosas que va integrando, donde y cómo lo hace,

si entonces tuviera estampas de nuestra Señora cincuenta mill gastara, y otros tantos ducados perdió la cassa por no avérmelas embiado como yo las pedí que en cinco años no hice otra cosa en todas las flotas sino pedir esto”. Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fols. 163 v.-164 r.

40 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 163 v.

41 Es curioso señalar que Fray Francisco de San José cuando escribe en 1743, que conoce la historia de la pintura de la Virgen de Guadalupe de Potosí realizada por fray Diego de Ocaña, en cambio otorga la imagen de Sucre a una historia milagrosa donde un día incierto apareció un cajón con la imagen dentro y una inscripción que decía: “Al Venerable Dean, y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de la Plata”. Cfr. SAN JOSEPH, Fray Francisco. *Historia Universal...* Op.cit., p. 191.

42 Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fols. 235-254. Para su análisis literario, cfr. ALVARADO TEODORIKA, Tatiana y APONTE OLIVIERI, Sara. “Reflexiones y apuntes en torno a la obra de Diego de Ocaña”. En: *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al barroco*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001 (edición digital), pp. 365-374.



Fig. 8. Virgen de Guadalupe. Sucre (Bolivia). Fray Diego de Ocaña, 1601-1602.
Foto: Rafael López Guzmán.

ocupando la extensísima relación varias páginas del relato. A modo de ejemplo, el cuello de la Virgen queda diseñado de la siguiente manera:

“...començando desde devajo de la varba tiene quatro gargantillas, la primera es de cinco diamantes muy finos en oro engastados y con mucho primor labrados que le costaron al obispo en Potossí trescientos pessos. La segunda gargantilla es de esmeraldas puestas en oro con mucha curiosidad que costó doçientos y cinquenta pessos corrientes. La 3 gargantilla son unas rosetas de rubíes muy finos y pequeños puestos en oro, los quales se compraron con los diamantes que dije arriva devajo de aquel precio de trecientos pessos porque era toda una gargantilla y yo hize dos della. La 4^a es de esmeraldas como las de arriba porque hize lo mesmo dejé la otra que fue partilla y de dos gargantillas hize quatro y las fui dispuniendo de manera que las esmeraldas estan entre los rubíes y diamantes con mucha curiosidad, y la variedad causa en el cuello de la ymagen mucha hermosura”⁴³.

Terminada toda la explicación detallada del tesoro que porta la imagen concluye que su valor sería de catorce mil pesos de plata y valora la excepcionalidad de la obra:

“Bien creo abrá causado algún enfado averme detenido en cada cosa en particular pero también abrá deleytado y dado gusto en saber una cosa tan peregrina que en el mundo todo no ay ymagen de la forma desta y así pintada con tanta riqueza que a todos quantos la ven espanta, y yo también estoy espantado de mí mismo como me atreví a enprender una cosa tan grande y aunque fue atrevimiento mas me admira el aver salido con ello y también y con tanto gusto de todos lo qual fue, evidentemente, con el ayuda de la Sanctísima Virgen de Guadalupe...”⁴⁴.

43 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 119 r.

44 Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 222 r. Esta posibilidad que deja en el aire Ocaña de la posible intervención divina aparece reflejada en canciones posteriores relativas al lienzo de la Virgen: “*Obra de primor divino / es este trasunto bello: / un milagro es*



Fig. 9. Virgen de Guadalupe. Sucre (Bolivia). Detalle. Fray Diego de Ocaña, 1601-1602. Foto: Rafael López Guzmán.

cada línea / y cada rasgo un portento. / Pinceles, sombras, matices / discurro que bajaron de los Cielos". Cfr. EICHMANN OEHLI, Andrés. "La Virgen extremeña de Guadalupe en Charcas". En: ARELLANO, Ignacio y GODOY, Eduardo (Eds.). *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004, p. 83.

Los actos de entronización de la Virgen fueron acompañados de un novenario de fiestas que repitieron, en parte, el mismo concepto de Potosí con juegos de cañas y sortija, justas poéticas, corridas de toros, escenificación de la comedia del fraile; añadiéndole, en este caso, una espectacular representación de moros que defendían una fortaleza y cristianos que finalmente la conquistaban⁴⁵.

La devoción a la Virgen de Guadalupe de Sucre no cejó en los siglos posteriores. Se le construyó una capilla independiente junto a la catedral y las donaciones de joyas continuaron. La cofradía que se creó se mantiene hoy día y las copias, más o menos fieles, de pinceles de distinta cualidad, se convirtieron en imprescindibles en templos, conventos, oratorios y casas particulares; siendo su iconografía variada, adaptada a técnicas y soportes, y reinterpretada por el arte popular hasta un sinfín de propuestas⁴⁶.

Lógicamente, la pintura que realizó fray Diego de Ocaña ha sufrido varias intervenciones de conservación debido al deterioro producido por el peso de las joyas, resolviéndose definitivamente en 1784 en que se diseñó una lámina de plata dorada, se quitaron e inventariaron todas las joyas y se colocaron de nuevo, conformándose una urna acristalada. El proceso se realizó bajo la supervisión del platero José Esquivel de Alcalá⁴⁷. Esta obra es la que actualmente se puede admirar, quedando del lienzo original solo la mano izquierda de María y los rostros del Niño y de la Virgen.

45 Sobre las fiestas en los actos de entronización de la Virgen de Guadalupe en el virreinato del Perú, cfr. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. “La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América: fiestas barrocas en su honor a comienzos del siglo XVII”. En: *IX Congreso Internacional de Historia de América*. Badajoz: Junta de Extremadura, 2002. Tomo I, pp. 97-102.

46 La riqueza de imágenes se puso de manifiesto en la exposición que con el título “Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre” tuvo lugar en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Sucre en el año 2005, de la que se editó un pequeño pero interesante catálogo.

47 AA.VV. *Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre*. La Paz: MUSEF Editores, 2005, p. 20.

Historia casi novelesca, como señalábamos al comienzo de este texto, elaborada gracias a la inteligencia, religiosidad y actitudes de fray Diego de Ocaña. Su capacidad pictórica y su procedencia del mismísimo monasterio extremeño le permitía hacer copias verídicas que incrementaban la devoción, a la vez que creaba cofradías para asegurar la continuidad del culto y de las donaciones⁴⁸. Como el mismo había señalado “...que este a sido el principal intento que de contínuo e tenido, y me a movido a hacer estas ymagines que sea su memoria perpetua para que assi lo sean también las limosnas...”⁴⁹. Parece que partió de Lima a finales del año 1605 con destino a México para continuar con su actividad, de la que nada se sabe en estos territorios. Por último, en 1608 se tenían noticias, ya señaladas, en el monasterio matriz de Extremadura: fray Diego de Ocaña había muerto en la Nueva España.

LA VERA IMAGEN DE LA VIRGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE DE EXTREMADURA

La imagen de Santa María de Guadalupe venerada en el monasterio extremeño es una escultura exenta de madera de cedro policromada que está revestida con ropas al menos desde el siglo XIV, momento en el que ya era habitual vestir y alhajar a las vírgenes⁵⁰, según deducen

48 La fiesta de la Virgen de Guadalupe de Sucre se sigue celebrando, en la actualidad, el día 8 de septiembre. Primero fue declarada patrona de Charcas y en 1938 fue coronada canónicamente.

49 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 357 r.

50 ARBETETA MIRA, Letizia. “El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeles de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza”. *Revista de Dialectología y tradiciones populares* (CSIC), Vol. LI, 2 (1996), p. 96. La revista está en línea en: <http://rdto.revistas.csic.es>.

algunos estudiosos por el inventario de los bienes que fue entregado a los jerónimos cuando se hicieron cargo del monasterio en 1389⁵¹.

Aunque algunas versiones de la leyenda remontan la imagen a los primeros años del cristianismo, al decirse que fue realizada por San Lucas, los diversos estudios señalan que la talla actual es de finales del siglo XII y, por algunos de sus elementos formales, ha sido clasificada por el profesor Hernández Díaz dentro del estilo protogótico: “precisa situarla en las postrimerías del siglo XII, en pleno período protogótico, cuando los monjes del Císter, adoctrinados por el Santo Bernardo de Claraval, pro-pugnaban el culto a la Realeza de la Madre de Dios y de los hombres”⁵².

La publicación de Joaquín Montes en 1978, resultado de su Tesis de Licenciatura defendida en la Universidad de Sevilla⁵³, es el primer estudio realizado con rigor científico sobre la imagen medieval de la Virgen de Guadalupe en el que se aportan interesantes datos sobre las características formales de la talla, al haber podido analizar la imagen sin las habituales vestiduras en 1971 y consultar los datos registrados en las diversas memorias de las intervenciones que se habían realizado hasta entonces⁵⁴. Una posterior restauración tuvo

⁵¹ ACEMEL, Isidro y RUBIO, Germán. *Guía ilustrada del monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe*, (2ª Ed. 1927). Reed. Valladolid: Maxtor, 2006, p. 124. El inventario se recoge en la crónica de ÉCIJA, Diego de. *Libro de la...*, Op. cit., pp. 153-167.

⁵² El profesor Hernández Díaz pudo estudiar detenidamente la imagen “desprovista de todos los adminículos que la encubrían, en inefable ocasión, durante la madrugada del 10 de agosto del citado año de 1975”, como nos indica en el prólogo del libro publicado por MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1978, p. 7.

⁵³ MONTES BARDO, Joaquín, *Iconografía...* Op. cit., p. 7.

⁵⁴ A.M.G. (Archivo Monasterio de Guadalupe), Fondo Franciscano, Leg. 61, *Acta del Descubrimiento de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y descripción de su estado primitivo*, 24 de marzo de 1924. A.M.G., Fondo Franciscano, Leg. 10, nº 1, *Memoria “Opus Sancta Dei Genitrix”, sobre la consolidación de la imagen*, de 20 de febrero de 1968, elaborada por don Sebastián de la Torre Arredondo. A.M.G. Fondo Franciscano, Leg. 10, nº 4, *Dictamen técnico sobre el estado de conservación de la imagen de Ntra. Sra. De Guadalupe*. Cáceres, 1984, elaborado por D. Francisco Arquillo Torres.

lugar en el mes de diciembre de 1984, tanto de la imagen de la Virgen como de la del Niño⁵⁵.

María, representada como trono de su hijo, se caracteriza por la frontalidad, hieratismo y rigidez, constantes de las tallas románicas, aunque algunos elementos nos insinúan ciertas características de la producción gótica, como es su calzado puntiagudo, como ha señalado el investigador Joaquín Montes Bardo⁵⁶.

Es una imagen sedente sobre un esquemático banco que repite los modelos de las tallas de la época bajomedieval, tal y como se puede apreciar en las representaciones marianas de las *Cantigas de Santa María* del siglo XIII. El banco está decorado lateralmente con sencillos elementos de tradición gótica y pisa una pradera verde que está sobre un pequeño basamento cuyo perfil está decorado por una doble cinta policromada enlazada, que se puede deber a alguna reforma más tardía como señala Joaquín Montes: “...la indudable modernidad de estos detalles, como la pintura de la sede, respecto al resto, habla de una reforma, y, al fijarse en la técnica empleada, como es el estuco policromado, se asegura la fecha de esta operación, lo más pronto, el siglo XIII”⁵⁷.

Se cubre con un suave velo adaptado al rostro que cae pegado a los hombros sobre el que llevaba una corona, pieza que hoy ha desaparecido al cubrirse esta superficie con una capa de yeso⁵⁸ para soportar el peso de la nueva joya colocada con motivo de la solemne coronación de la Virgen como Reina de las Españas por Alfonso XIII en 1928⁵⁹.

⁵⁵ ARQUILLO TORRES, Francisco. “La restauración ...” Op. cit., pp. 7-12.

⁵⁶ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres: Diputación de Cáceres, 2001, p. 26.

⁵⁷ MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1978, p. 113.

⁵⁸ MONTES BARDO, Joaquín. *Ibidem*, p. 115 y en ARQUILLO TORRES, Francisco. “La restauración de la imagen original de Santa María de Guadalupe”. *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 674-675 (1985), p. 9.

⁵⁹ GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe de Extremadura en América*. Madrid: Comunidad franciscana, 1990, p. 214.

Viste túnica azul decorada con rosetas doradas y manto rojo que casi ha perdido la policromía.

El niño es una imagen independiente que estaba sentado en el regazo de la madre en actitud frontal. Viste una suave túnica talar que deja al descubierto los pies desnudos y nos presenta el Libro, sostenido con su mano izquierda sobre la rodilla, mientras que con la derecha estaría bendiciendo; la actual es de plata añadida en una fase más tardía. El libro está pintado y reproduce una encuadernación roja con decoración geométrica.

Algunos estudiosos incluyen la imagen de la Virgen de Guadalupe extremeña en el grupo de las vírgenes negras⁶⁰, inspiradas en el Cantar de los Cantares, y sostienen que el rostro de la Virgen y del Niño tienen su faz ennegrecida intencionadamente en el momento de su ejecución. Otros investigadores reconoce que su rostro era claro y que el aspecto que presenta hoy se debe a que ha sufrido múltiples retoques, como se ha detectado con los rayos X⁶¹. La clara encarnación conservada en la parte más protegida de la imagen por las vestiduras, como es el borde del cuello de la Virgen en la zona del redondeado escote, nos hace pensar en la posibilidad de que el color original de la piel, tanto de la madre como del hijo, fuese clara y que se modificaría por el paso del tiempo, como se reconoce en algunos escritos antiguos y en otras recientes publicaciones⁶². Lo cierto es que en el siglo XVI ya presentaba una tez morena, como nos revela el padre Gabriel de Talavera en su crónica a finales de ese siglo: “El color es moreno, a causa de su mucha

⁶⁰ GARCÍA, Sebastián. “Guadalupe: Santuario, monasterio y convento”. En: GARCÍA, Sebastián (Coord.), *Guadalupe...*, Op. cit., p. 14.

⁶¹ MONTES BARDO Joaquín. *Iconografía...*, Op. cit., p. 112. También en ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe, un centro...*, Op. cit., p. 27.

⁶² RAMIRO CHICO, Antonio. “Nuestra Señora de Guadalupe, de patrona de Extremadura a Reina de las Españas”. En: *XX Simposium Adiciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, p. 508.

antiguedad, el rostro es muy hermoso, tan graue y perfecto que muestra bien la majestad desta Señora: y quadeale muy bien a la letra lo que dize la Esposa: Aunque el color es algo tostado, el rostro es hermoso”⁶³.

Parece que tanto la madre como el hijo ya estaban vestidos en el siglo XIV y es esta imagen la que será repetida en los retratos pintados de la Virgen de Guadalupe extremeña. A mediados del siglo XVI, Pedro de Medina nos informa que la escultura estaba en medio del retablo del altar mayor y que estaba cubierta con una antigua vestidura de cendal que se remontaba a sus orígenes con la que permanecía siempre, sobre la que se disponían las preciosas ropas:

“Tiene el altar mayor un muy rico retablo, y en medio del esta el bulto de la santísima ymagen de nuestra señora la madre de Dios. Su figura es devotísima cuya vista pone el espíritu de muy gran devoción, y alegría espiritual, y tiene una vestidura de cendal con la qual se dize, que vino de Roma, y permanece siempre en un ser esta vestidura sobre la qual tiene vestidas otras ropas preciosissimas”⁶⁴.

Algunos años después el padre Talavera completa la descripción al indicar que parecía más alta que lo que en realidad era y que llevaba un rico cetro con piedras preciosas y ricas vestiduras:

“Tiene su sagrada estatura poco mas de una vara, haciéndola mas alta, al parecer, y vista de quien la mira, la peana en que está, y la corona que tiene [...] Tiene esta santísima imagen al lado yzquierdo el niño Iesus, y con la mano derecha vn ceptro de oro, sembrado de

⁶³ TALAVERA, Gabriel. *Historia de ...* Op. cit., Libro III, Cap. VI, fol. 159.

⁶⁴ MEDINA, Pedro de. *Primerá y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina, vecino de Sevilla y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa, catedratico de Matematicas de la Universidad de Alcalá.* Alcalá de Henares: Juan Gracian, 1590 (edición impresa en Sevilla año 1549), Cap. LXVI, fol. 185. Ejemplar digitalizado en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=12981>. [Fecha de acceso: 27 de noviembre de 2016].

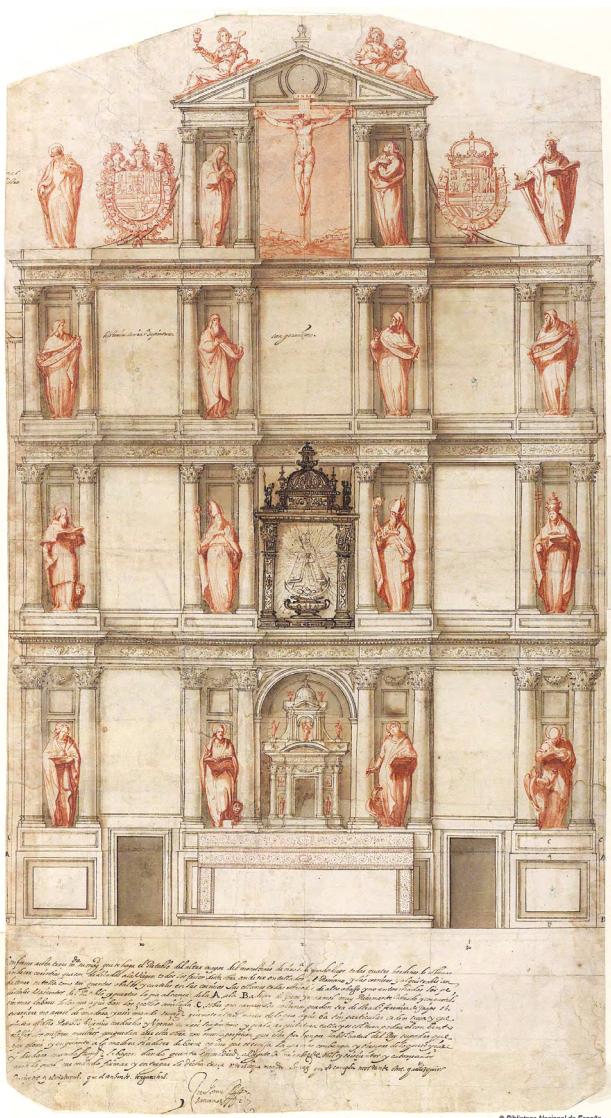


Fig. 10. Dibujo sobre papel de la traza del retablo mayor de Guadalupe firmada por Juan Gómez de Mora en 1614. Biblioteca Nacional de España.
Signatura DIB/16/34/2

hermosísimas piedras, en prenda y testimonio que es señora de todo lo criado. Son sus vestidos innumerables, y de valor inmenso”⁶⁵.

Esta es la imagen que reprodujo el arquitecto Juan Gómez de Mora en la traza del nuevo retablo de la iglesia del monasterio de 1614, que fue inaugurado cuatro años después con la presencia del rey Felipe III, y también es la efigie que se mantendrá hasta mediados del siglo XVIII en las representaciones de los grabados, estampas⁶⁶, medallas⁶⁷, pinturas y esculturas y que se difundirá con gran proyección y continuidad a partir de finales del siglo XVI en América del Sur. En realidad responde a la imagen propagada por el monasterio de Guadalupe, como se puede comprobar por el pequeño cuadro que forma parte de la colección de la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno. Es una obra de gran calidad realizada en el *scriptorium* guadalupense en la que se sigue la técnica de la iluminación.

LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN AMÉRICA Y SUS VARIANTES.

Aunque la representación de la Virgen de Guadalupe en América del Sur es bastante fija, los estudios y las recientes publicaciones están aportando nuevas obras que permiten comprobar las variaciones

65 TALAVERA, Gabriel de. *Historia de...*, Op. cit., Libro III, Cap. VI, fols. 159 y 160.

66 ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. “Arte y devoción en la estampa guadalupense”. En: *Actas del Simposium religiosidad popular en España*. N° 9, tomo II. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-Reina Cristina, 1997, pp. 107-134.

67 En las excavaciones realizadas en 1957 en la iglesia de san Francisco de Santa Fe la Vieja (Argentina), bajo la dirección del doctor Agustín Zapata Gollan, se encontró en una tumba una medalla de la Virgen de Guadalupe, que pasó a formar parte de la colección del Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay”, que puede ser datada de hacia el año 1600, localizándose otras medallas de la misma época en Santa Fe la Vieja. Cfr. BOLCATTO, Hipólito Guillermo. “La Virgen de Guadalupe en las ruinas de Santa Fe la Vieja”. *Revista América* (Santa Fe de la Vera Cruz), 15 (1999), pp. 217-236.

plásticas producidas en las representaciones de la Virgen de Guadalupe extremeña en el nuevo mundo⁶⁸.

El modelo más extendido es el que deriva de los grabados realizados por Pedro Ángelo en los últimos años del siglo XVI, como ya ha sido señalado por varios autores en el caso de algunos ejemplos peruanos⁶⁹ y colombianos⁷⁰.

Numerosos elementos formales se repiten tanto en las pinturas del virreinato de Perú como en los grabados de Pedro Ángelo que llegaron a América a través del libro del Padre Talavera que probablemente sirvieron como referencia a fray Diego de Ocaña cuando realizó las seis pinturas de la Virgen extremeña en tierras andinas, aunque en algunos casos, como hizo en la obra de iglesia de San Francisco de Potosí y la realizada en Sucre en 1601, incorpora como novedad el insertar en el lienzo las joyas regaladas por las damas y autoridades para dar lugar a una nueva representación de gran originalidad tal y como reconoce su creador: “cosa tan peregrina que en el mundo todo no ay”.

La Virgen extremeña figura en los dos grabados de *Petrus Ángelus* con una cónica túnica sobre la que va la capa que es más corta y volada que reproduce el llamado Manto Rico de la Comunidad⁷¹, costeado por los jerónimos en el siglo XVI⁷², en el que se utilizaron diamantes, rubíes y perlas donados por Felipe II en 1588 para

⁶⁸ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “Perú, reino de María. La entronización de la Virgen de Guadalupe de Extremadura”, *Revista Quiroga*, Nº 12 (2017), pp. 2-16 y CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Verdaderos retratos de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Colombia”, *Revista Quiroga*, Nº 12 (2017), pp. 118-124.

⁶⁹ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. “Origen del modelo ‘guadalupano’ de las Vírgenes de Guadalupe del Perú”. *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 848 (2016), pp. 14-17. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “Perú, reino de María...”, Op. Cit. pp. 2-16.

⁷⁰ CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “‘Verdaderos retratos’ ... , Op. Cit., p. 118-124

⁷¹ ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., p. 101.

⁷² ACEMEL, Isidro y RUBIO, Germán. *Guía ilustrada ...* Op. cit. , p. 135

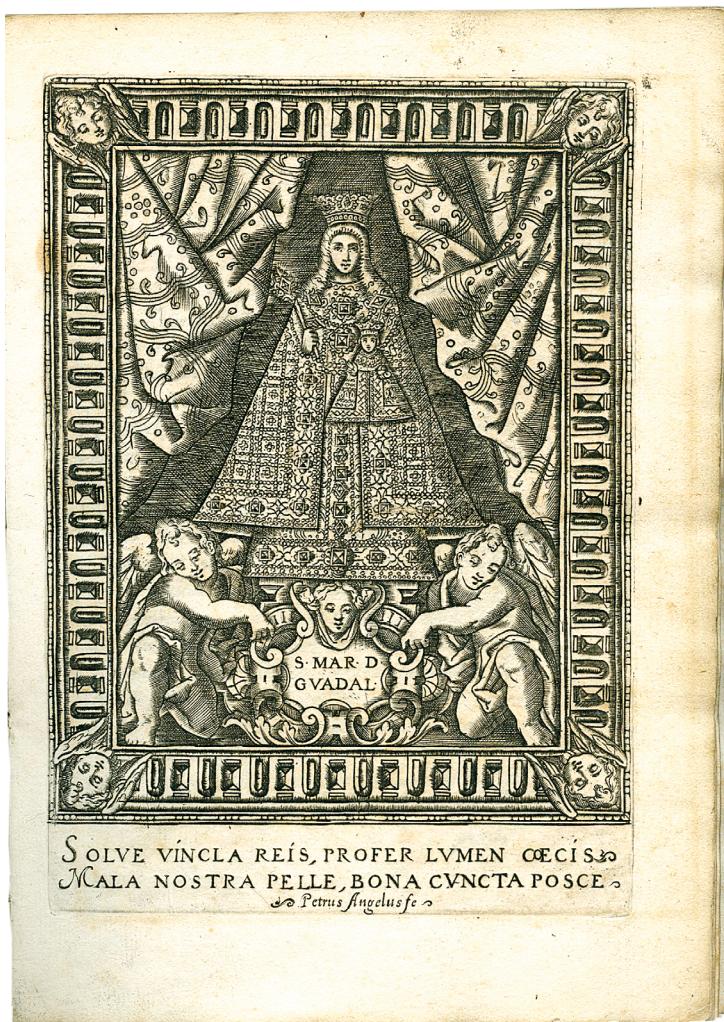


Fig. 11. Grabado calcográfico del manuscrito *Officium sabbathinum B[eatae] V[irginis] M[ariae] apud inclitam ipsius almae matris aedem ac sanctuarium toto terrarum Orbe miraculorum gloria clarissimum titulo de Guadalupe: ad modum festi Duplicis ritu perpetuo celebrandum: ex indulto et priuilegio sanctissimi Domini nostri Gregorii diuina Providentia Papae XIII ... per F. Gabrielem a Talauera (h. 1600). Biblioteca de Extremadura (Badajoz). FA-M 270. Foto: Biblioteca de Extremadura. Junta de Extremadura.*

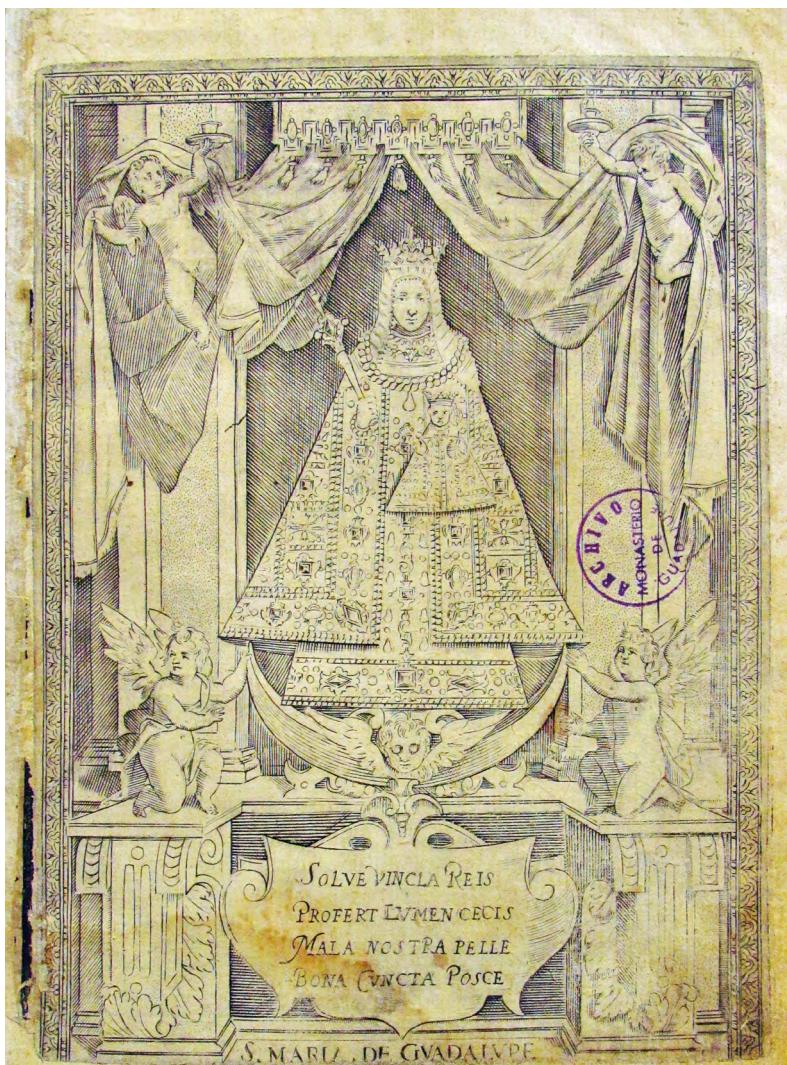


Fig. 12. Grabado publicado en la obra *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles, milagrosa patrona de este santuario*, de fray Gabriel de Talavera. Toledo, Tomás de Guzmán, 1597. Biblioteca del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). OFM. Lib. 231. Foto: Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

reparar el manto rico.⁷³ El traje tenía el fondo bordado solamente de perlas por lo que ha sido calificado como una pieza “a medio camino entre la orfebrería y el textil”⁷⁴. Según el estudio publicado por el marqués de Siete Iglesias el manto rico que se conserva en la actualidad se construyó y bordó en 1790 en el taller del monasterio, con las perlas y aljófar del manto rico de la comunidad que había sido realizado en 1551, que se enriqueció con el donativo dado por Felipe II en 1588⁷⁵.

Un elemento constante en los grabados y en las pinturas andinas es que la cabeza de la Virgen está cubierta con un suave velo acampanado que cae hasta los hombros y que no tiene rostrillo, objeto que se introduce en las posteriores representaciones del siglo XVIII. También se repite el modelo de la corona de la madre y del hijo, así como el cetro que lleva en la mano derecha la Virgen, que describió el padre Talavera realizado de oro con hermosísimas piedras. Se imitan en ocasiones los collares que caen del hombro sobre el pecho y, singularmente, el modelo de la vestimenta de María. Con este manto están representadas gran parte de las imágenes de la Virgen de Guadalupe de Extremadura existentes en América del Sur, incorporándose a veces al lienzo perlas y piedras preciosas siguiendo el modelo de las obras realizadas por el padre Ocaña en Lima⁷⁶, en

⁷³ FLORIANA CUMBREÑO, Antonio. “Telas, bordados y ornamentos jerónimos del Monasterio de Guadalupe”. En: *Studia Hieronyminana*. Madrid: Ribadeneyra S.A., 1973, Tomo II, p. 292.

⁷⁴ ARBETETA MIRA, Letizia. “El alhajamiento”... Op. cit., p. 102.

⁷⁵ MARQUÉS DE SIETE IGLESIAS. “Los mantos ricos de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe”, *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 1970. Cfr. PIZARRO GÓMEZ, Frco. Javier. “El taller de bordado de Guadalupe”. En: GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe...* Op. cit., p. 371.

⁷⁶ Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 58 r.

Potosí⁷⁷ y en Sucre⁷⁸, o se imitan con relieves y policromía, como se hizo en el lienzo conservado en el Museo de Osma⁷⁹.

La manera de sostener a su hijo asimismo es común en las representaciones, ya que la figura aparece en actitud frontal desplazado en el lado izquierdo de la Virgen. El niño está vestido con un manto triangular, coronado, y bendice con la mano derecha mientras que en la otra sostiene la bola del mundo, conforme es descrito en el texto del padre Talavera de finales del siglo XVI.

Sigue este modelo con gran precisión el lienzo que estuvo expuesto en un salón anexo a la nueva parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús de Lima (Perú), procedente del colegio de san Buenaventura de Guadalupe⁸⁰, que en el año 2013 fue restaurado y trasladado al Museo Arzobispal de Lima y que, a juicio del profesor Estabridis, es la imagen que pintó fray Diego de Ocaña⁸¹. Con estas características se reproduce la imagen de la Virgen extremeña en sendas obras realizadas en los talleres cuzqueños para algunos conventos franciscanos de Bolivia y de Perú; una de ellas está en el Museo de San Francisco de La Paz (Bolivia), firmada por Gregorio Gamarra en 1609⁸², y la otra en la Recoleta franciscana de Cuzco (Perú), fechada en 1614⁸³. También en el lienzo que forma parte de la colección del Museo Pedro de Osma de Lima (Perú) desde 1964⁸⁴, así como en el conservado en la iglesia

77 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 150 r.

78 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 119 r.

79 ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo. “Perú, reino de María...”, Op. Cit., p. 12.

80 Ibíd., pp. 112-113.

81 ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo. “Perú. Reino...”, Op. Cit., p. 11.

82 ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., p. 153. MESA, José de y GISBERT, Teresa. “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 10 (1957), pp. 12-16.

83 ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., pp. 101-103. CAMPOS, Francisco Javier. “Origen del modelo...”, Op. cit., pp. 14-17.

84 ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., pp. 113-114.

museo de santa Clara de Bogotá (Colombia), y también en ejemplos difundidos en España, como el cuadro conservado en la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno.



Fig. 13. Virgen de Guadalupe. Museo de San Francisco de La Paz (Bolivia). Gregorio Gamarra, 1609. Foto: Rafael López Guzmán.

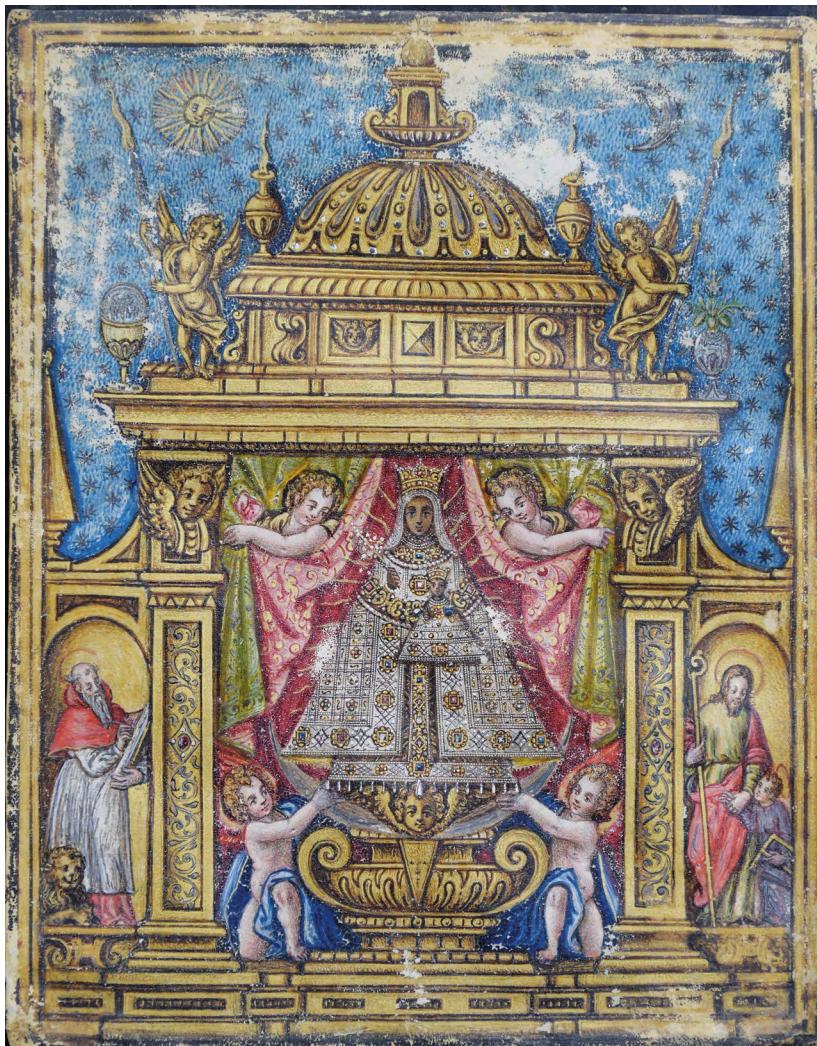


Fig. 14. Virgen de Guadalupe con San Jerónimo y San José con el Niño de la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno (Madrid).

Foto: Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno



Fig. 15. Virgen de Guadalupe en el Museo de Santa Clara de Bogotá (Colombia).
Foto: Adrián Contreras-Guerrero

En algunas pinturas se repiten con gran fidelidad la peana sobre la que estaba la Virgen. El modelo más frecuente sigue la imagen del grabado calcográfico de la crónica del padre Talavera, en el que se representa un pequeño retablo con la imagen sobre una peana con la creciente luna a sus pies y un querubín en el centro, incorporándose dos ángeles arrodillados en la parte inferior y una cartela con una inscripción en el medio⁸⁵. Otros dos ángeles se disponen en los extremos superiores retirando las pesadas cortinas conforme a la representación del grabado. El conjunto responde en buena medida a la descripción facilitada por el padre Talavera:

“Y para mayor muestra de la que tiene, se leuanta en vn hermoso throno, acompañada de Ángeles que la veneran, y respectan, como Reyna suya. Y assi le quadra bien el ceptro y corona que tiene, pues como Señora de todo lo criado, esta a la mano derecha de su hijo, vestida del oro purísimo de la inmortalidad, sembrada su ropa de los clarisimos diamantes de la luz que eternamente goza”⁸⁶.

Sigue este modelo las dos obras de los talleres cuzqueños, localizadas en La Paz y Cuzco, aunque llevan distinta inscripción en la cartela, “MONSTRA TE ESSE MATREM”, en el lienzo de 1614 de la Recoleta franciscana de Cuzco, y “NUESTRA S. DE GUADALUPE” en el realizado por Gregorio Gamarra para el antiguo convento de San Francisco. En el lienzo del limeño Museo Pedro de Osma se añade en la cartela: “MILAGROSA SEÑORA VIRGEN DE GVADALVPE”.

El otro modelo procedente del segundo grabado firmado por *Petrus Angelus* en la parte inferior, representa el trono sin la luna pero con los angelotes que sostienen una cartela en la que se identifica la imagen:

⁸⁵ “SOLVE VINCLA REIS/PROFERT LVMEN CECIS/MALA NOSTRA PELLE/BONA CVNCTA POSCE”.

⁸⁶ TALAVERA, Gabriel de. *Historia...* Op. cit., Libro III, Cap. XVIII, fol. 186 vto.

“S. MAR. D. GVADAL”⁸⁷. Los grabados del siglo XVIII presentan dos modelos de pedestales más ricos y complicados⁸⁸.

Este retrato de la Virgen de Guadalupe de Extremadura se mantiene en algunos cuadros devocionales que fueron encargados por los españoles asentados en el Nuevo Mundo, especialmente por los extremeños, que aparecen retratados junto a ella. Un interesante ejemplo en el que se repite esta iconografía mariana es el cuadro localizado en la capilla del Colegio Sagrado Corazón de Jesús de Sucre en el que se incorpora en la parte baja del lienzo como donantes el matrimonio formado por Francisco de Orellana y María de Mendoza acompañados del escudo con sus armas familiares que nos ha permitido identificar quiénes encargaron la obra. El extremeño había obtenido licencia en 1566 para trasladarse a Perú, con su esposa y sus cinco hijos, y se convertirá el año siguiente en el rico heredero de Rodrigo de Orellana al recibir la encomienda de Tiquipaya (Bolivia), en el valle bajo de Cochabamba⁸⁹.

Otro ejemplo es el óleo sobre lienzo de la Colección de la Archidiócesis de Bogotá en el que aparece el donante Francisco Dávila Maldonado y Orozco. Una inscripción que recorre la parte inferior del cuadro identifica al personaje con quien fuera miembro el cabildo eclesiástico de Santafé en la segunda mitad del siglo XVII. Esta obra y otras conservadas en Colombia, analizadas por el investigado Contreras-Guerrero en otro capítulo de esta edición, como la conservada en el Seminario Mayor de Bogotá o en el antiguo convento de Santa Clara

87 En el borde inferior del grabado figura la inscripción: “SOLVE VINCLA REIS, PROFER LUMEN COECIS/ MALA NOSTRA PELLE, BONA CVNCTA POSCE”

88 ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe, un centro...* Op. cit., p. 318.

89 PRESTA Ana Mª. “Estados alterados. Matrimonio y vida maridable en Charca temprano-colonial”. *Población y Sociedad*. (San Andrés de Tucumán), Vol. 18, 1 (2011), pp. 93 y 94. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-85622011000100003 [Fecha de acceso: 1 de febrero de 2017].



Fig. 16. Virgen de Guadalupe con donantes. Posiblemente Francisco de Orellana y María Mendoza. Foto: Rafael López Guzmán.

la Real de Tunja, tiene la peculiaridad de reproducir la escultura de la Virgen de Guadalupe que se veneraba en el monasterio de Santa Inés de la capital neogranadina que presentaba algunas interesantes variaciones desde el punto de vista iconográfico porque: “Todos estos verdaderos retratos se pueden considerar como “copias de copias” ya

que reproducen pictóricamente no a la Virgen de Guadalupe original, es decir, la que estaba en Extremadura, sino las de sus réplicas situadas en templos neogranadinos”. Estas representaciones tienen como novedad que la Virgen se cubre con “sombreros mulatos rematados en penachos de palmera” y está tocada con la mantilla criolla, testimonio del “sincretismo artístico y devocional producido en las representaciones colombianas”⁹⁰.

Los tipos iconográficos localizados en América del Sur se amplían con el grupo de cuadros en los que se incorpora en los márgenes del lienzo la leyenda narrada en las crónicas jerónimas, enmarcando la efigie de la Virgen extremeña que fue difundida por los grabados de *Petrus Ángelus*. Esta variante responde a la traslación plástica de una modalidad de las producciones historiográficas de larga tradición latino-cristiana, la *brevitas selectiva*⁹¹, al presentarse una selección de los hechos narrados en las crónicas con una finalidad testimonial providencial. En ellos se recoge que la imagen de la Virgen ha hecho milagros incluso antes de llegar al lugar donde después recibió culto, como ha señalado el profesor Sánchez Salor: ”hizo uno en Bizancio; otro en Roma, de donde alejó una peste; y otro en el mar, donde aplacó una tempestad”⁹².

Las pinturas localizadas en la antecristía de la iglesia de San Agustín de Bogotá y en New Orleans Museum of Art (EE.UU.), realizadas a principios del siglo XVII por talleres granadinos, repiten el esquema y las escenas por lo que hay que pensar en la divulgación del programa a través de las estampas. La reproducción cronológica se desarrolla mediante un peculiar sistema narrativo al seguirse el modo bustrófedon

90 CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “‘Verdaderos retratos’...”, p. 121.

91 SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio. “Historiografía Latino-Cristiana. Principios”. En *Nec mora nec requies. Selección de artículos de Eustaquio Sánchez Salor*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1917), pp. 175-180.

92 SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio. *Guadalupe, leyenda ...*, Op. Cit., p. 129.

para leer la historia que comienza en el ángulo inferior derecho y se desarrolla hasta llegar al lado contrario del lienzo con tres representaciones: el traslado de la imagen de Bizancio a Roma, la procesión que el papa Gregorio Magno hizo en Roma con la sagrada imagen para que cesara la peste en el año 592 y el viaje de la venida de la Virgen a España por mar como regalo del papa a San Leandro de Sevilla. Sobre esta escena continúa la narración ascendiendo por los laterales del cuadro alternativamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. En este marco se suceden seis escenas que narran la llegada de la milagrosa imagen a Extremadura traída por clérigos sevillanos según se dice en la cartela explicativa de la misma “la dejaron en un lugar escondido huyendo por miedo a los moros”, el prodigioso suceso de la revelación al vaquero cacereño Gil Cordero, el milagro de la resurrección del hijo del pastor y el descubrimiento de la imagen para concluir con dos escenas en las que se representa la devoción y patrocino del rey Alfonso XI a la Virgen de Guadalupe. Finaliza la narración con tres escenas situadas en el borde superior del lienzo que, de derecha a izquierda, reproducen tres milagros porque, como dice el padre Talavera al inicio del libro quinto de su obra, los prodigios y los milagros son “una de las cosas que más ilustran y engrandecen este santuario”⁹³. Las dos primeras pertenecen al nutrido grupo de milagros que se refieren a la liberación de los cautivos de tierras de los moros por la intervención de la Virgen de Guadalupe y el tercero a la curación de un niño a quien un carro le había partido la cabeza.

Parece que fueron excepcionales las esculturas en la que se reprodujo la imagen de la Virgen con los mantos, como figura en las comentadas pinturas, porque las obras conservadas manifiestan que fue más habitual que las tallas se cubrieran con los ropajes, como señala el mismo Diego de Ocaña en la crónica: “...y con la imagen no se gasta nada porque la hize pintada con essa consideración con tantas perlas y pieças de oro

⁹³ TALAVERA, Gabriel de. *Historia...* Op. cit. Libro V, fol. 228.

sobrepuertas que es mas curiosa que si fuese de bulto porque no tuviesen achaque de mandar para mantos ni para sayas destas limosnas...”⁹⁴. No obstante, nos han llegado algunos interesantes ejemplos, tanto en América como en España, en los que se repite la imagen de la Virgen extremeña de los grabados y en las pinturas ya comentadas. En el caso americano los investigadores Pacheco Bustillos y Contreras-Guerrero en los dos últimos capítulos de esta monografía analizan, respectivamente, la figura de piedra del siglo XVII que preside el remate superior de la portada del templo de Guápulo (Ecuador) y la escultura de madera tallada y policromada que se conserva en el Palacio Arzobispal de Ibagué (Colombia). En la ciudad de Cáceres (España) se conocen dos ejemplares con estas características. Una de ellas es la escultura de terracota conservada en la hornacina de la portada de la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, que también es conocida como del Vaquero, que se levantó en el siglo XVII en el solar de la casa en la que había vivido el pastor cacereño Gil Cordero cuando se le apareció la Virgen de Guadalupe. La segunda imagen está conservada en el palacio cacereño de los Vizcondes de Roda, patronos de la Virgen del Vaquero⁹⁵. Una última obra que muestra la diversidad de opciones estéticas es la escultura que se conserva en el Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía en la ciudad brasileña de Salvador de Bahía. Se trata de una talla de madera policromada y dorada de fines del siglo XVI, procedente de la catedral de la ciudad, que en 1671 se va a recubrir con un armazón de plata que cubre tanto la peana como los textiles que son imitados en la labor de repujado del metal, dejando solo las manos y los rostros del ángel, Jesús y la Virgen en su original de madera⁹⁶.

94 Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 150 r.

95 MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía...* Op. cit., lám. IV.

96 Agradecemos a Isabela Marques Leite de Souza, coordinadora del Museo de Arte Sacra las facilidades para el conocimiento de esta obra.



Fig. 17. Ermita de Nuestra Señora de Guadalupe o del Vaquero de Cáceres. Detalle de la portada con la escultura de la Virgen de Guadalupe en terracota conservada en la hornacina. Foto: Pilar Mogollón Cano-Cortés.

Este acercamiento comparativo entre la imagen matriz del monasterio de Guadalupe y las diversas opciones realizadas en América del Sur permite valorar la devoción que se desarrolló, sobre todo, en los territorios andinos, lo que se plasmó en las múltiples pinturas que se hicieron y se siguen realizando. Devoción que, hoy día, tiene su máxima expresión en el patronazgo que sigue ejerciendo sobre la ciudad de Sucre, antigua cabecera de la Audiencia de Charcas.



Fig. 18. Talla de la Virgen de Guadalupe. Museo de Arte Sacro de la Universidad Federal de Bahía. San Salvador de Bahía (Brasil). Foto: Claudiomar Gonçalves, 2012.

A modo de coda, señalaremos que la Virgen de Guadalupe de Sucre, obra artística concebida por el fraile andariego, Diego de Ocaña, era valorada por los autores del catálogo de una exposición sobre su iconografía celebrada en Sucre en el año 2005, en comparación con las otras advocaciones del mismo nombre, de la siguiente forma: “Esta imagen enjoyada, es una de las más famosas. En antigüedad le gana la de Extremadura, en veneración y enigmática la de México, pero la más fabulosa por su riqueza es la que se venera en Sucre-Bolivia”⁹⁷.

⁹⁷ AA.VV. *Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre*, Op. cit. p. 22.

LA ENTRONIZACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN PERÚ

JORGE RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS

Universidad de San Marcos de Lima

INTRODUCCIÓN

En el proceso de evangelización de tierras americanas, la virgen María reinó desde sus inicios y dio lugar al proceso de sincretismo con la cosmovisión andina de la gran madre tierra que alimenta, da vida y protege¹. Ello justifica la cantidad de santuarios en su honor levantados en el Nuevo Mundo, los que gozaron de gran fama al transceder tierras y mares, multiplicando sus advocaciones. Es así como en el Perú, al igual que en otros lugares de las tierras conquistadas, sus denominaciones originales se transforman de una Virgen Candelaria a una de Copacabana o de Cocharcas y de una Virgen del Rosario a una Virgen de Pomata, por citar algunos ejemplos².

Al considerar los límites geográficos del Perú Republicano, podemos afirmar que la otrora fama de sus santuarios marianos, con el

¹ Una versión anterior de este texto se publicó en “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano” nº 12 (2017), pp. 6-12.

² VARGAS UGARTE, S.J., Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Editorial Huarpes S.A. 1947. También ver. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “La mamacha candelaria en el arte colonial peruano”. En: SEQUILAO Año II. Nº 4-5 Lima, 1993, pp. 71-83. ESTABRIDIS C. R.: *Mater Admirabilis. La devoción mariana en el Perú*. Lima: Edit. BCP, 1999.

paso de los siglos, ha disminuido notablemente si los comparamos con los de Copacabana en la actual Bolivia o el de Guadalupe en México. Es en base a ello que deseamos destacar, en primera instancia, uno olvidado en la costa norte peruana, que diera origen a un pueblo que lleva su nombre: Guadalupe, sembrado en fechas tempranas a raíz de la llegada de una escultura de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, realizada por un escultor sevillano y traída al Perú en el siglo XVI.

LOS CRONISTAS Y LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAYO

Las primeras noticias documentales nos la alcanzan dos cronistas uno de ellos fray Diego de Ocaña de la orden de los jerónimos y el segundo, Antonio de la Calancha, fraile de la orden de San Agustín. Ocaña, de quien nos ocuparemos más adelante al estudiar sus obras pictóricas, en su periplo por el Nuevo Mundo pasó por el santuario de Pacasmayo en setiembre de 1599, poco tiempo antes de que termine la tercera década de la instauración del culto de la Virgen de Guadalupe en una Casa a cargo de los padres agustinos, en el lugar donde surgió el pueblo que lleva su nombre en la costa norte peruana, perteneciente al departamento de La Libertad. De su pluma nos dejó lo siguiente:

“A 28 de setiembre, un día en la tarde partí de Saña para la casa de Guadalupe, que habrá ocho leguas de arenales hasta dos leguas antes de la casa, que hay un monte de guarangos, o algarrobos por otro nombre. Y llegué otro día a romper del alba, víspera de nuestro glorioso padre san Jerónimo a nuestra señora de Guadalupe, donde recibí consuelo espiritual en pensar que estaba en la casa de nuestra Señora. Y los padres, que son del hábito de san Agustín, me recibieron

muy bien y me mandaron que celebrase las vísperas y otro día la misa por ser fiesta de nuestro padre y yo fraile de su hábito”³.

“Hay en esta casa muchos frailes y después de la casa de Lima es la mejor de toda la provincia. Está muy bien labrada; tiene dos claustros grandes, y buenos jardines y generales donde leen las artes. Tiene la casa mucho término y muchas y muy buenas haciendas, las cuales dejó un vecino de aquel pueblo de indios que allí está, para que hiciesen allí aquella casa de nuestra señora de Guadalupe. La imagen trajeron de España. Es pequeña y no tan morena como la de nuestra casa de España. Y hace muchos milagros y tienen con ella mucha devoción, y cuando la enseñan a los pasajeros, es con mucha devoción porque para quitarle y correr los velos, salen de la sacristía los frailes encendidos y vestidos de dalmáticas y el preste con capa; y mientras quitan los velos, tañen los indios las chirimías y repican las campanas y el preste inciensa la imagen con mucha devoción, lo cual se hace todas las veces que la enseñan de la manera que queda dicho, a cierta hora del día después de vísperas, para la cual hora está la gente que quiere ver la imagen junta; y les dan mucha limosna, y los frailes, a imitación de España, hospedan a los pasajeros y les dan de comer, y en particular hospedan dentro del convento a toda la gente principal que por allí pasa”⁴.

Por su parte fray Antonio de la Calancha, quien estuvo en esta Casa de su orden en los primeros años del siglo XVII, nos relata detalladamente en su crónica los acontecimientos que dieron lugar a que se trajera de España una escultura de esta advocación a tierras peruanas en fechas tan tempranas. El gran gestor fue el capitán sevillano Francisco Pérez Lezcano, de larga estirpe, que estuvo presente en la toma de Cajamarca y después se estableció en Trujillo. Nos dice Calancha: “*Por feudatario de Cherrepe i señor de Pacasmayo, debía azer su vecindad en*

³ ALVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI.* (transcripción y notas del manuscrito original de Diego de Ocaña en la Universidad de Oviedo) Madrid, Edit. STVDIVM, 1969, p. 53.

⁴ Ibídем, p. 54.

*la Ciudad de Trujillo, aquí le estimavan unos por su afabilidad, otros por sus beneficios, los pobres umildes por su anparo, i los nobles i ricos por sus correspondencias i cortesías; con esto he dicho que avía de tener émulos su embidia i contrarias voluntades su estimación.....*⁵.

Esa envidia principalmente emanaba del Corregidor de Trujillo Jerónimo Benel y de otros habitantes de Pacasmayo, quienes lo acusaron injustamente de pegar escritos difamatorios en las puertas de familias honradas. En prisión, condenado a muerte se encomendó a la Virgen de Guadalupe, la extremeña, como nos relata Calancha: "*Izo voto a esta Señora, i Divina protectora, que si le librava de aquella muerte, pasaría a España, i traería del original de Guadalupe un verdadero retrato, que fuese venerado, i servido en su valle de Pacasmayo....*"⁶.

El milagro se hizo al descubrirse al verdadero culpable, lo que le dio la libertad. No pasó mucho tiempo y Lezcano se dispuso a cumplir su promesa, viajó a Extremadura en compañía de su esposa Luisa de Mendoza y pidió permiso a los padres jerónimos para que le permitiera sacar una copia de su venerada imagen patrona. Así lo cita el cronista: "*Atendiendo a todo le concedieron licencia, que un entallador, que trujo consigo de Sevilla, onbre primero en aquel arte, ejecutó con primor, i sacó en breve con igualdad*".

*"A esta Reyna de quantos Dios a criado puso el año de 1562, el fiel devoto i agradecido caballero en una Capilla de un guerto suyo, con el adorno más aliñado que pudo su deseo, mientras fabricava otra más decente a su devoción"*⁷.

⁵ PRADO PASTOR, Ignacio. *Crónica moralizada de Antonio de la Calancha (1638)*. (Estudio crítico, notas y bibliografía). Lima: Edit. UNMSM, 1977, pp. 1251 y ss.

⁶ Ibídem.

⁷ Ibíd. También ver: SAN JOSEPH, Francisco de. *Historia Universal de la primitiva y milagrosa imagen de Ntra. Señora de Guadalupe. Fundación, y Grandezas de su SantaCasa, y algunos d'los milagros que ha hecho en este presente siglo*. Madrid: Antonio Marín, 1743, p. 173, se menciona que la: "labró un Escultor famoso que traxo consigo de Sevilla".

A decisión de Lezcano, el 6 de junio de 1563, la orden agustina tomó posesión de la imagen a través del padre Fray Luis López, honorable catedrático sanmarquino⁸, quien llegó a ser obispo de Popayán y Quito y arzobispo de Charcas, en tiempos del Padre Provincial Fray Pedro de Cépeda.

Aunque los escritos hipérboles de los cronistas no podemos tomarlos al pie de la letra, nos sirven de puntos de referencia para preguntarnos ¿quién sería ese escultor destacado de la Sevilla del siglo XVI? Asimismo, al ver la imagen conservada a la fecha, ¿hasta qué punto fue tallada con igualdad a la extremeña?

EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAYO

Entre los investigadores del arte de la escultura sevillana, en su relación con tierras del virreinato peruano, uno de los más prolíficos historiadores fue Jorge Bernales Ballesteros, seguido después de su desaparición por Rafael Ramos Sosa, entre otros, los que han dado luces sobre la estrecha relación que tuvimos con la ciudad del Betis, desde fechas tempranas del siglo XVI.

En primera instancia debemos sopesar que por estas épocas, las razones del monopolio comercial convertirían a Sevilla en centro de exportación de obras de arte e Indias en un mercado atractivo para los artistas radicados en ella. Ello y la casi inexistente actividad de escultores en las primeras décadas en tierras americanas, para satisfacer las necesidades evangelizadoras de las órdenes religiosas, darían el campo más propicio.

⁸ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “Los gestores de la cultura peruana en la pinacoteca del Museo de Arte de San Marcos”. En: *Retratos Siglos XVI-XX*. Lima: Edit. Museo de Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2009, pp. 17-31.

El siglo XVI lo consideramos como una centuria que se inicia con la expansión de formas italianas renacentistas a otros lugares de Europa y que en lo personal nos resulta difícil de ponerle el sello de estilo renacentista, sobre todo en España, ya que en ella se entremezcla con el arte manierista y la larga tradición hispano flamenca, dando por resultado un arte particular, marcado por la religiosidad que se acrecienta por el Concilio de Trento, avanzado el siglo. Si seguimos la periodización tradicional del arte del siglo XVI en España que anota Bernales, tendríamos que considerar tres momentos, el primero correspondería a la introducción del arte italiano del renacimiento que convive con el gótico y el mudéjar; un segundo momento, el de la fusión de lo renacentista con el gótico y uno tercero que llevaría el sello de manierista. Puede conllevar un carácter didáctico para la docencia, pero a su vez creemos que resulta difícil o forzado si lo aplicamos al aspecto puramente formal escultórico⁹.

Trataremos de centrarnos en analizar el contexto de la actividad escultórica en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, ya que la obra de arte que nos ocupa, conservada en Pacasmayo, llegó al Perú en 1560. Sólo destacaremos principalmente a aquellos escultores que están documentados con envíos hechos a la Ciudad de los Reyes.

El escultor flamenco Roque de Balduque, documentado en Sevilla entre 1530 y 1561, llamado por Hernández Díaz “imaginero de la Madre de Dios”, dado que crea un tipo iconográfico de la Virgen María con el Niño, de ligeros canon alargado y flexión en una pierna, los que marcan los pliegues de sus vestiduras, rostro nórdico de facciones que expresan serenidad, formas que repetirá constantemente en una gran cantidad de ejemplares, que serán modelo o fuente de inspiración para muchos seguidores. En base a estudios de Bernales,

⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “La escultura en Lima siglos XVI-XVIII”. En: *La Escultura en el Perú*. Lima: Edit. Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 5.

se puede afirmar que el escultor flamenco hizo para el antiguo retablo funerario del fundador Francisco Pizarro, en la Catedral de Lima, una Virgen con el Niño encargada por su hija doña Francisca Pizarro. La obra llegó al Perú en 1554¹⁰. No fue la única escultura mariana que hizo Balduque para Lima, ya que se conserva en la iglesia de los dominicos a la titular de esta orden, que diera incluso el nombre oficial a este conjunto arquitectónico, la Virgen del Rosario, obra realizada en 1558 para la cofradía de los españoles¹¹.

Otro de los grandes escultores de España en estas épocas es Juan Bautista Vázquez el Viejo, nacido en Salamanca en 1510 y activo en Sevilla desde 1561 hasta 1589. La escuela castellana de la que procede, juega un papel importante en la formación de la escuela sevillana, con cánones y formas más romanistas¹². Su admiración por Miguel Ángel es latente en muchas de sus obras a las que el transforma en una sensibilidad más hispana, como se aprecia en su Virgen de las Fiebres de la iglesia de Santa María Magdalena de Sevilla. Este insigne escultor no escapó a los encargos para América, como lo demuestra un contrato de 1582 para que realice el Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de los dominicos de Lima, obra perdida y de la cual se conservan partes en un retablo posterior, según algunos estudiosos¹³. Solo destacaremos de Vázquez una Virgen educando al Niño, relieve en

¹⁰ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América". En: *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XXXIV, (1977), p. 362 (La citada obra que desde el siglo XIX ocupaba el Retablo Mayor de la Catedral de Lima, desde 1985 en que fue bautizada por el Papa Juan Pablo II como la Virgen de la Evangelización, se conserva en el retablo lateral de la nave del evangelio, otrora dedicado a la Inmaculada Concepción).

¹¹ Ibídem, p. 365.

¹² GARCÍA GAINZA, Concepción. "La escultura de los dos primeros tercios del siglo XVI". En: *Historia del Arte Hispánico III. Renacimiento*. Madrid: Edit. Alhambra, 1980, pp. 137-157.

¹³ CHICHIZOLA DEBERNARDI, José. *El Manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983, p.93.

blanco de clara influencia miguelangelesca, acertadamente atribuido a su gubia, conservada en la Casa de Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica, bautizada por el claustro como la Rectora¹⁴.

Uno de los discípulos y colaboradores más destacados que tuvo Juan Bautista Vázquez fue Gerónimo Hernández, nacido en Ávila hacia 1540, quien iniciaría su formación plástica en el taller de Vázquez en 1555. En opinión de Jesús Palomero Páramo¹⁵, ambos escultores se establecerían en Sevilla hacia 1560. Hernández ya definiría plenamente el modelo sevillano de vírgenes que iniciara Balduque y que evolucionara en Vázquez el Viejo, hasta llegar a su gubia donde la relación sensible materna filial entre María y el Niño Jesús se hace palpable en sus posturas. Buenos ejemplos de ello los encontramos en las esculturas de la Virgen de la Granada de Guillena, la Virgen de Santa Cruz de Écija o la Virgen con el Niño de la iglesia del Salvador de Carmona.

LA VIRGEN DE GUADALUPE LLAMADA “*LA CHAPETONA*”

En el contexto formal de las obras de Gerónimo Hernández se perfilan las imágenes marianas en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI, época en la que se encontraría el aún anónimo escultor de la Virgen de Guadalupe que encargara el capitán Pérez Lezcano, conservada en el pueblo de Guadalupe en Pacasmayo (Perú), desde 1560, llamada “*la Chapetona*”, en alusión a cómo eran denominadas las mujeres blancas venidas de España.

¹⁴ SCHENONE, Héctor. “Esculturas españolas en el Perú siglo XVI”. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. N° 14 Buenos Aires, (1961), p. 60. BERNALES, J. Op. Cit, 1991, p. 36.

¹⁵ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Gerónimo Hernández*. Arte Hispalense, Sevilla: Edit. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 21.



Fig. 1 y 2. Virgen de Guadalupe de Pacasmayo (Perú). La Chapetona. Anverso y reverso.

La escultura responde a una Virgen de pie con el Niño Jesús en brazos, tallados en cedro en una sola pieza, con rostros de finas facciones, los ojos grandes y los labios pequeños. El rostro de la madre de Dios está enmarcado en una cabellera oscura con toca ceñida hacia atrás, viste túnica rosa purpúrea estofada con suaves diseños en volutas y manto azul, igualmente estofado, con orla carmín que aún se conserva, aunque recortado en la caída del torso, donde se curva sin gran

ampulosidad sobre la pierna ligeramente flexionada y deja ver los finos esgrafiados en volutas y follajes a pincel alzado. La vuelta del manto en tono marfil con esgrafiados y florecillas que a nuestro parecer ha sido repintada. El Niño Jesús, tallado en la misma pieza, abraza cariñosamente a su madre a la que aproxima su rostro. Viste solo un paño blanco estofado y martillado y sus cabellos cubiertos con pan de oro.

Todo lo expuesto en caracteres formales confirman la relación establecida con los tratamientos dados a las esculturas de la época en Sevilla, bastaría solo comparar los acabados de “*la Chapetona*” con la Virgen de la Evangelización mencionada líneas atrás.

Esta imagen de la Virgen de Guadalupe de Pacasmayo sufrió, como muchas otras en el Perú, las transformaciones de los gustos locales que mutilaron algunas partes de su vestuario tallado, para poder vestirlas con ricas telas y darle la acostumbrada composición triangular, tal como se aprecia en la actualidad, no solo en ella, sino en todas las imágenes de esta advocación pintadas por Diego de Ocaña, Gregorio Gamara y otros.

La escultura traída por Perez Lezcano a Pakatnamú, nombre original de Pacasmayo, aún se conserva y es diferente en su composición a la extremeña, se encuentra de pie y no sedente como la obra románica del siglo XII conservada en Cáceres. Según los estudiosos especialistas en la historia de la imagen de la patrona española, los padres jerónimos que la conservaban bajo su custodia en Extremadura eran muy celosos y no permitían que se hagan copias talladas, ello explicaría las dificultades del escultor sevillano para conseguir una copia exacta; asimismo, nosotros consideramos explicable que los estilos originales de las advocaciones se transformen en el tiempo y que el artista adecue la imagen a su época, sin que pierda su denominación. Es posible comprobar lo dicho en la misma imagen original cambiada en su apariencia al ser vestida en su altar ya desde el siglo XVI, así como al ser llevada a la estampa grabada y al lienzo. Además, la virgen negra extremeña en el Perú se transforma en blanca.



Fig. 3. Virgen de Guadalupe de Pacasmayo en su Capilla Oculta.

La escultura sevillana entronizada en el Perú mide 90 cms. de alto y llegó a Pacasmayo en un arca de pino forrada en cuero, con goznes y cerraduras en hierro forjado. Hemos podido comprobar en la actualidad que aún se conservan, restauradas hace apenas un lustro por el restaurador Jorge Vera Plasencia, en la llamada Capilla Oculta, en el tránsito de la iglesia a la sacristía¹⁶. El arca aún la cobija con sus puertas abiertas, a la que se le han agregado, probablemente en el siglo XVIII, ocho pequeñas pinturas de sus milagros y de santos agustinos, en marcos y columnas doradas. El Arca está colocada en un gran tabernáculo que de seguro procede del antiguo retablo mayor barroco del siglo XVIII, el que tenía la iglesia hasta antes de la independencia y de la expulsión de los agustinos en 1826, en base a la ley de supresión de conventos decretada por el general Sucre.

LA VIRGEN DE GUADALUPE LLAMADA “*LA PERFECTA*”

Existe otra imagen de la Virgen de Guadalupe similar a “*la Chapetona*”, tallada en cedro y de finos acabados estofados, que ocupa la hornacina principal del actual altar mayor, Virgen de Guadalupe, llamada “*la Perfecta*”, obra realizada posiblemente hacia el último tercio del siglo XVI, o primeros años del siglo XVII, de seguro para las procesiones, igualmente de autor anónimo. La diferencia fundamental está en el Niño que fue tallado aparte y que ambos ya poseen ojos de cristal; sin embargo, sus acabados aunque pretenden ser análogos, consideramos que tienen algunos repintes posteriores y transformaciones en la caída

¹⁶ SAN JOSEPH, Francisco de. *Op. cit.* 1743, p. 173. Consideramos que a pesar de conservar en gran parte su policromía original, ha sido intervenida en sus acabados.

del manto. Extrañamente es esta escultura “*La Perfecta*” la que se conserva en el altar mayor y la que recibió la coronación canónica el 24 de octubre de 1954¹⁷.

Al no existir ningún documento sobre ella de fecha u procedencia, si se exportó de Sevilla o se hizo en el Perú, aunque en nuestra opinión se realizó aquí, nos limitaremos por ahora a citar el panorama de escultores activos en nuestro territorio.

Entre los escultores que trabajan en la Ciudad de los Reyes, aún dentro del siglo XVI, encontramos a Alonso Gómez, natural de Toro, quien talló los relieves para el retablo funerario de Pizarro; igualmente, al sevillano Cristóbal de Ojeda, maestro que partió al Perú con 27 años de edad, en 1555, con cuatro oficiales, dos entalladores y dos escultores a su servicio, documentado en trabajos para los agustinos de Lima años después, en 1563, en el altar mayor y en su sillería de coro, de la cual procede la escultura de la Virgen de la Gracia, atribuida a su gubia con intervenciones posteriores¹⁸. Su presencia en Lima en estas fechas tan tempranas y su relación con los agustinos, nos permiten relacionarlo con la posible autoría de la segunda imagen de Guadalupe, llamada “*La Perfecta*”.

En la misma centuria, antes de finalizar el siglo, podemos considerar entre los activos en Lima al escultor Diego Rodríguez, documentado en la Ciudad de los Reyes en 1588, fecha en la que su gubia plasmó la Virgen de Copacabana para el beaterio limeño¹⁹, un lustro después de que se entronizara la originaria de la advocación en el virreinato peruano, creada por el indígena Francisco Tito Yupanqui y conservada en el santuario agustino boliviano.

¹⁷ VVAA. *Historia del Culto y Coronación Canónica de Nuestra Señora de Guadalupe 24 de octubre de 1954*. Lima: Edit. Presbítero Santiago Wenceslao Aguilar, 1954

¹⁸ ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. “El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda y su partida al Perú”. *Laboratorio de Arte*, 25, Sevilla, (2013) pp. 863-876.

¹⁹ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. Op. Cit. 1999, p. 24.



Fig. 4. Virgen de Guadalupe de Pacasmayo (Perú). La Perfecta

Las últimas noticias en los estudios sobre escultores activos en el Perú en el siglo XVI nos las da Ramos Sosa, al documentar la autoría de un San Pedro, tallado en 1589 para la iglesia de La Magdalena por el escultor llamado Diego Sánchez²⁰. No podemos dejar de mencionar a un pintor y al parecer también escultor que está documentado en Lima, Trujillo y Cajamarca en la primera mitad del siglo XVII, nos referimos a Leonardo Jaramillo, el que manifiesta en su obra pictórica documentada aún ciertos caracteres manieristas tardíos y que según Calancha se encontraba en Trujillo en el famoso terremoto de San Valentín, en 1619 donde al salvarse de milagro en la iglesia de San Agustín, prometió restaurar todas las esculturas²¹; además está documentado haciendo el antiguo retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de esta ciudad²². Asimismo, hemos localizado un documento en el archivo documental de Cajamarca donde se encarga de un retablo en dicha ciudad²³.

LOS AGUSTINOS Y LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAZO

Francisco Pérez Lezcano está enraizado en la historia de la conquista del Perú desde 1531, en la entrada y toma de Cajamarca por lo que le fueron dados en feudos varios terrenos en Pacasmayo cuando

²⁰ RAMOS SOSA, Rafael. “Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610” En: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010 p. 487.

²¹ CALANCHA, Antonio de la. *Crónica Moralizadora de la orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona, 1638, Cap. XXXVI, Fol. 493.

²² ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “La escultura en Trujillo”. En: *Escultura en el Perú*, Lima: Edit. Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 135-189.

²³ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. (Coordinador) *Inventario del patrimonio artístico mueble de Cajamarca*, Lima: Edit. Instituto Nacional de Cultura, Fundación Augusto N. Wiese, 1986, pp. 131-133.

se instaló con su familia en Trujillo²⁴. La Virgen de Guadalupe de Extremadura traída por Pérez Lezcano, “la Chapetona”, es objeto de culto inicialmente en una rústica capilla en Chérrepe, hasta que los agustinos la reciben a su cargo en 1563, le levantan un templo en el valle de Jequetepeque, en las faldas del cerro Namul en 1565 y la fama de sus milagros da origen al asentamiento de un pueblo bajo su nombre, el que existe hasta la actualidad²⁵. Uno de los hechos notables de sus primeras décadas es el sucedido al Virrey Toledo en su viaje de venida al Perú, cuando una tormenta amenazó de naufragio a su barco y a sugerencia de agustinos que venían con él, se encomendó a la Virgen de Guadalupe y se hizo el milagro. Por ello, el virrey visitó su templo y realizó importantes donativos en 1568²⁶.

La estancia de los agustinos en el templo construido en el cerro Namul se vio interrumpida por un gran incendio que destruyó sus instalaciones. En el siglo XVII el cronista Calancha comenta el terrible terremoto de Trujillo del 14 de febrero de 1619, llamado de San Valentín, que derribó el siguiente templo, levantado después del incendio, el que tampoco afectó la escultura. Asimismo, el cronista agustino se refiere al último sumuoso templo de bóvedas y lacerías, construido al poco tiempo por el Padre Maestro Fray Francisco de Castro²⁷. El resto del siglo XVII ya goza el Santuario de

²⁴ La señora Isabel Flores, viuda del estudioso de Guadalupe don Luis C. Lostaunau, en nuestra última visita a Guadalupe (agosto 2017) nos alcanzó la transcripción de un importante documento que obra en un expediente del archivo de Trujillo, donde el pacificador Pedro de la Gasca en 24 de enero de 1550 da a Francisco Pérez de Lezcano, en base a sus servicios a la corona en el allanamiento y castigo a Gonzalo Pizarro, tierras para que edifique una venta y poblarla en un año con ermita para que los clérigos hicieran misa para los españoles y los naturales que por allí pasaran.

²⁵ ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la América Andina*. Madrid, 1969, p. 79.

²⁶ CALANCHA, Antonio de la. Ob. Cit., 1638, p. 1277.

²⁷ Ibídem, Capítulo V, p. 1272.

su mayor esplendor en toda Sudamérica y se le adorna con cuadros grandes con vistosas pinturas, según el cronista²⁸. A lo largo de los siglos desde que los agustinos se hicieron cargo de la doctrina de Guadalupe en Pacasmayo, tuvieron muchos litigios, los que han sido recopilados en documentos importantes para su historia²⁹. El conjunto monumental agustino llegó a tener noviciado y casa de estudios hasta que en 1826 tuvieron que abandonarlo debido a la supresión de conventos decretada por el general Sucre³⁰.

En nuestra reciente visita (agosto 2017) hemos podido comprobar, que su iglesia restaurada ya posee muy poco del patrimonio mueble que menciona Calancha; sin embargo, el olvidado claustro, a pesar de su mal estado de conservación, pone en evidencia la destreza del arquitecto mulato Blas de Orellana para levantar un conjunto monumental de tan desafinante altura y de soberbia estructura que no tiene parangón en América del Sur. Lastimosamente sufre del olvido de las autoridades que no valoran su patrimonio cultural monumental a pesar de ser el más antiguo de los que existen en Sudamérica dedicado a la Virgen de Guadalupe.

Estudiosos de la difusión de la advocación de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, como Arturo Álvarez, citan en sus estudios otras esculturas de la Virgen de Guadalupe existente en el Perú, una en Nepeña del siglo XVI y otra en Nasca de inicios del siglo XVII, sobre ellas guardamos reservas hasta que se realice una adecuada restauración de las mismas³¹.

²⁸ Ibíd., Capítulo V, p. 1273.

²⁹ BURÓN ALVAREZ, Claudio. “Documentos para la historia del santuario Mariano-Agustiniano de Ntra. Sra. de Guadalupe, en el Perú”, *Archivo Agustiniano*, Vol. 62, Nº 180, (1978).

³⁰ ÁLVAREZ, Arturo. Ob. Cit., 1969, p. 81.

³¹ ÁLVAREZ, Arturo. *La Virgen de Guadalupe en el Mundo. Culto e imágenes antiguas*. Madrid: Edit. Viña Extremeña, 2000.

LAS PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE EN EL PERÚ

Posterior a las fechas de las publicaciones realizadas por historiadores sobre el tema de la historia de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en el Perú, deseamos ocuparnos de las obras pictóricas que han sido restauradas y otras ubicadas, las que dan nuevas luces para la historia del arte en sus representaciones. Indudablemente consideramos que el punto de partida lo da la semilla plantada por el fraile jerónimo Diego de Ocaña en 1599, por ello, enmarcados en su crónica, partimos de sus escritos.

En el periplo de su aventura americana Ocaña desde el 3 de enero de 1599 en que parte de su convento de Cáceres, después de sus escalas en Puerto Rico y Panamá, llega al Perú el 11 de septiembre del mismo año. El primer punto que toca en nuestra tierra es en Paita, al norte del Perú, donde fallece su acompañante y hermano en religión, el padre Posada. No tocaremos su recorrido por tierra ya citado al comentar su estancia en Pacasmayo, sino su llegada a la Ciudad de los Reyes el 23 de octubre de 1599³².

PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN LIMA

A la llegada de Ocaña a Lima gobernaba el virrey Luis de Velasco y llevaba la mitra arzobispal Toribio Alfonso de Mogrovejo, ante ellos y todas las instancias de poder en la ciudad presentó sus credenciales y cédulas reales que le permitían asentar cófrades y recoger limosnas para el monasterio extremeño de Guadalupe. En base a ello consiguió ser nombrado mayordomo a don Blasco Fernández de Toro, personaje muy rico, nacido en Trujillo de Extremadura, quien lo ayudó a conseguir

³² ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante....* (1966-1968). Ob. Cit. 1969, p. XVII.

sus objetivos. Posteriormente en sus propias líneas se lee: “*Acabada de asentar toda la ciudad por cofrades, por el orden dicho, traté luego de hacer una imagen de nuestra señora de Guadalupe para que lo comenzado fuese delante de continuo con la devoción de nuestra señora de Guadalupe, y se olvidase con la que había en la ciudad de Lima, la imagen que dije atrás, que había en los valles de Trujillo*”³³. Aquí da la primera fe de su creación pictórica y hace alusión a la escultura del pueblo de Guadalupe de Pacasmayo, estudiada líneas atrás, que al parecer ya tenía devoción en el convento agustino de Lima. Agrega a continuación: “*Hízose una imagen muy linda y rica, del mismo tamaño que la de España, pintada en lienzo; y allí puestas muchas perlas y piedras de esmeraldas, y con tanta curiosidad, que toda la ciudad acude a verla...*”³⁴.

Para completar sus metas buscó en Lima a otros extremeños y no tardó en encontrar a Alonso Ramos Cervantes y Elvira de la Serna, quienes a fines de 1599 le cedieron tierras en las afueras de Lima, camino a Pachacamac, para levantar su ermita y cobijar su lienzo. A pesar de que el lugar fue pensado para que lo ocuparan los jerónimos, ello no se hizo efectivo por lo que en 1611 Ramos Cervantes entregó a los franciscanos la ermita y tierras alejadas, donde levantaron un monumento denominado Colegio de San



Fig. 5. Virgen de Guadalupe de Diego de Ocaña. Palacio Arzobispal de Lima.

³³ Ibídem, p. 83 y ss.

³⁴ Ibíd. p. 85. Además Álvarez en el Apéndice II, p. 313, incluye un inventario de las joyas que tenía la virgen adosadas al lienzo según inventario de 1774.

Buenaventura de Guadalupe. Al paso de los siglos, tal como sucedió con muchos conventos al declararse la independencia, fue cerrado el colegio. Años más tarde, el convento se convirtió en cárcel y el templo en 1867 en hospital francés de las monjas de Cluny, el que tuvo una duración hasta 1928 en que se levantó en su terreno el Palacio de Justicia³⁵.

Según documenta el destacado historiador Rubén Vargas Ugarte, por fortuna el lienzo de Ocaña se conservó en un salón anexo a la nueva Parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús³⁶. Dicho templo se encuentra en las cercanías de la ubicación del Palacio de Justicia, al lado del Estadio Nacional. Es importante anotar en este momento que la cronología de los datos de la desaparición de la iglesia de Guadalupe, corresponde aproximadamente a la creación de la iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús, al lado del convento de las Monjas Canonesas de la Cruz, donde se conservó el lienzo de Ocaña hasta que en el año 2013 fue restaurado y trasladado al Museo Arzobispal de Lima.

Hemos podido leer en un escrito del padre Alvarez en relación a la autenticidad del lienzo en mención lo siguiente: “*Después de mil pasos y gestiones, hemos localizado dos cuadros de tela en Lima, uno en la parroquia de santa Teresita y el segundo en el museo particular de Dn. Pedro de Osma; pero lamentablemente ninguno de ambos es el que pinto fr. Ocaña. Conocemos su descripción detallada y no coincide...*”³⁷. El mismo año el autor confirma su atribución del lienzo conservado en el Museo Pedro de Osma a Ocaña y niega la autoría del que se conservaba en Santa Teresita³⁸.

35 ÁLVAREZ, Arturo. Ob. Cit. *Guadalupe en ...* 1969, p. 111.

36 VARGAS UGARTE, R. Ob. Cit. 1947, p. 536.

37 ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante...* (1966-1968). Ob. Cit. 1969, p. 86, nota 47.

38 ÁLVAREZ, Arturo. Ob. Cit. *Guadalupe en.....* 1969, p. 112 y ss. En ÁLVAREZ, Arturo. Ob. Cit. 2000, mantiene su posición de que por tamaño la del Museo Osma es la pintura de Diego de Ocaña y no la de Santa Teresita. También en: ÁLVAREZ, Arturo.: “La cofradía de la Virgen de Guadalupe en el Virreinato del Perú (Siglos XVI-XVII)”. *Revista Guadalupe*, Nº 833 (2013), p. 25.



Fig. 6. Virgen de Guadalupe en el Museo Osma de Lima (Perú).

En los inventarios del Colegio de San Buenaventura de Guadalupe, a los que Alvarez tuvo acceso en los archivos franciscanos cuando estuvo en Lima por 1967, los que datan de dos centurias posteriores a la fundación, (de 1774 y 1800), se menciona que había un lienzo en el altar mayor de media vara, y es en base a la aproximación de medidas y según él a que conserva perlas y pedrerías pegadas al lienzo, que se atribuye al pincel del manchego el conservado en el Museo Osma. Hemos podido constatar que las joyas reales que menciona son relieves repintados posteriormente sobre el lienzo y que desde que él lo vio a la fecha la pintura no ha sido intervenida. Se suma a ello que el reconocido historiador de arte Francisco Stastny, cuando hizo la certificación de autenticidad de las piezas de dicho Museo, lo catalogó como de un seguidor de Gregorio Gamarra, como consta en los archivos de la referida institución.

Por lo expuesto, consideramos que no existen argumentos completamente fehacientes para determinar que el lienzo de la Virgen de Guadalupe del Museo Osma sea de Diego de Ocaña y no el lienzo grande conservado actualmente en el Museo Arzobispal de Lima. Hemos podido constatar que si bien coincide con los aspectos formales de las vírgenes pintadas por Fray Diego de Ocaña, ello no confirma la autoría, solo vemos una relación manifiesta con el grabado de Petrus Ángelus (1597), que incluye los cortinajes recogidos y dos ángeles en la zona inferior, mientras que otras pinturas son similares a la del Museo catedralicio, como las realizadas por Gregorio Gamarra, entre ellas la de San Francisco de La Paz en Bolivia y la atribuida a él en la Recoleta del Cusco, fechada en 1614, con par de ángeles en la zona superior e inferior del lienzo.

En los años setenta del siglo pasado nos fue posible observar el lienzo grande de la Virgen de Guadalupe, cuando todavía se ubicaba en la iglesia de Santa Teresita, en pésimo estado de conservación, y

pudimos apreciar los hilos que pendían de los ángulos de los recuadros pintados en el vestido, confirmado en los procesos técnico-científicos realizados por el restaurador Erman Guzmán³⁹.

Guzmán utilizó todo tipo de análisis científico en el proceso de restauración de la pintura, entre ellos el organoléptico, lo que justificó el enconchamiento y desprendimiento de parte de la capa pictórica, al confirmarse que la técnica utilizada no era la de un pintor profesional. Lo confirma el mismo Ocaña cuando se encuentra en territorio de la actual Bolivia, en una parte de su crónica: “*Comencé a hacer la imagen como si yo fuera el pintor más extremado del mundo y puedo afirmar en verdad que en toda mi vida había tomada pincel al óleo en la mano para pintar si no fuera esta vez, sin tener más práctica que tenía de la iluminación de aquellas imágenes, sin haber tenido maestro que me enseñase...*”⁴⁰.

En la colección Barbosa-Stern de Lima se conserva una pintura sobre lienzo de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, anónima, de tránsito del siglo XVII al XVIII, de 110 x 80 cms. que aparte de la consabida composición triangular del manto en sus versiones pictóricas, impuestas por Diego de Ocaña, donde la túnica sobresale en largo en relación al manto, decorado todo con recuadros que enmarcan pedrería pintada, tiene particularidades, como la toca ceñida alrededor del rostro, cortinajes rojos recogidos y rosas en la zona inferior. Ni en la parte superior ni inferior del lienzo aparecen los característicos ángeles del pintor manchego.

39 GUZMÁN REYES, Erman. “Aplicación tecnológica y restauración para el estudio de la Virgen de Guadalupe” En: *Fr. Diego de Ocaña y la Virgen de Guadalupe en el Virreinato del Perú. El Lienzo de la Santa Iglesia Catedral De Lima*. Lima: Edit. Arzobispado de Lima. Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2014, pp. 127-195.

40 ROSO DÍAZ, José. ”El fraile Jerónimo Diego de Ocaña. Un apunte sobre devoción mariana, arte y literatura en la América hispana del Barroco”. En *Anuario de Estudios Filológicos XXXI*. Universidad de Extremadura, (2008), p.154.



Fig. 7. Virgen de Guadalupe en la Colección Barbosa-Stem

PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN CUSCO

A su regreso del Alto Perú, Ocaña llega a Cusco el 24 de agosto de 1603 y de su estancia cusqueña nos documenta en sus escritos que encontró dos imágenes de la Virgen de Guadalupe, una en la iglesia de San Francisco y otra en la de San Blas, cita: “*Viendo que aquí estaban estas dos imágenes, traté de renovar la de los españoles para que se renovase también la devoción y memoria de nuestra Señora de Guadalupe. Y con ayuda de las cosas que el pueblo dio, hice una imagen muy linda y con muchas joyas, la cual recibió el pueblo con mucha devoción*”⁴¹. Lastimosamente no se conservan ni las que menciona que encontró, ni la que él hizo.

Sin embargo, hemos podido ver en el 2015, en compañía de F. Javier Campos, el lienzo que se conserva en la Recoleta del Cusco, obra anónima firmada en 1614, en buen estado de conservación, atribuida a Gregorio Gamarra, pintor del Alto Perú, seguidor del jesuita Bernardo Bitti. Como anotáramos líneas atrás la composición de este lienzo sigue la del lienzo del Museo Arzobispal de Lima⁴².

Al igual que en Cusco, en la ciudad de Ica, al sur del Perú, no nos queda nada más que el recuerdo que nos alcanza la crónica de Ocaña sobre la obra que pintó para la iglesia de San Francisco de esta ciudad, dado que la antigua iglesia desapareció con los sucesivos terremotos ⁴³.

En conclusión podemos afirmar, en relación a la primera parte del presente trabajo, que la escultura de la Virgen de Guadalupe

⁴¹ ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante....* (1966-1968). Ob. Cit. 1969, p. 253. También ver: SAN JOSÉ, Francisco de. Ob. Cit. 1743, p. 203.

⁴² CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier. “Origen del modelo guadalupense de las vírgenes de Guadalupe del Perú”. En *Scriptorium Guadalupense*. 2016, p. 14.

⁴³ ÁLVAREZ OFM, Arturo. *Un viaje fascinante....* (1966-1968). Ob. Cit. 1969, p. 287.



Fig. 8. Virgen de Guadalupe en la Recoleta de Cusco de 1614. Atribuida a Gregorio Gamarra.

de Extremadura más antigua conservada en el Perú se encuentra en el Santuario de Pacasmayo, la que corresponde al siglo XVI y está enmarcada en el contexto de la escultura sevillana de la época, dentro del círculo de Gerónimo Hernández. En relación a las pinturas de esta advocación mariana podemos reafirmar que el más antiguo lienzo, del pincel de Diego de Ocaña, es el que se conserva en el Museo Arzobispal de Lima, restaurado recientemente, y que existen otros tempranos atribuidos al pintor Gregorio Gamarra, discípulo de Bernardo Bitti, uno en el Museo Pedro de Osma y otro en el convento de la Recoleta del Cusco. A ellos sumamos un lienzo, ya de años del barroco, en la colección Barbosa-Stern⁴⁴.

⁴⁴ Nuestro agradecimiento muy especial a la arquitecta Patricia Navarro Grau por todos sus alcances en base al gran proyecto que realizó con apoyo de la Fundación Paul Getty. Asimismo, a todas las personas que colaboraron conmigo en nuestra visita a la ciudad de Guadalupe, en Pacasmayo, muy en especial a la Sra. Isabel Flores de Lostaunau, doña Chabuca, a Victor Castañeda y a Carlos Noriega.

LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE EN EL SANTUARIO DE GUÁPULO, PUEBLO DE INDIOS EN LA REAL AUDIENCIA DE QUITO.

ADRIANA MATILDE PACHECO BUSTILLOS

Pontificia Universidad Católica de Ecuador

INTRODUCCIÓN

El personaje de la Madre de Cristo fue parte indispensable en la extensión de la fe cristiana en toda la América hispana. La didáctica de la doctrina fomentó el conocimiento de esta figura tutelar a través de los catecismos y las imágenes que se multiplicaron bajo un amplio repertorio de advocaciones, capaces de arraigarla en los distintos espacios geográficos locales. De las primeras en asentarse, entre los habitantes de la región de Quito, fue la Virgen de Guadalupe, la representación de la Madre con el Niño Jesús en brazos, tal como se había venerado en su Santuario de Extremadura, en España, desde tiempos medievales.

En el curso del siglo XVI la venerada imagen aparece también en Quito, con su agencia prodigiosa, para socorrer a un grupo de devotos a punto de perecer. Entonces fue solo parte de la memoria devota, aquel modelo conocido que más tarde tomaría forma de la mano de una pintura que evocaría a la distante escultura extremeña. En adelante la andadura de la efigie mariana encontraría nuevas formas para mostrarse y para consolidar su prestigio taumatúrgico en un Santuario que se había levantado en Guápulo, un pueblo de indios, a una legua de Quito. La advocación de Santa María de Guadalupe se había asentado

en el espacio andino, como la Virgen de Guápulo, donde un creciente número de fieles, de diverso origen, dio continuidad a este, el primer sitio de peregrinación de la Audiencia.

LA FÁBRICA DE LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE EN QUITO.

El trajinar de unos mercaderes que salieron de Quito rumbo a Panamá estuvo a punto de tener un funesto final de no ser porque invocaron a la Virgen de Guadalupe, cuyo *poderoso valimiento*, les permitió salvar la vida:

“... sucedió, que yendo Martín de Arana con 3 de ellos a la ciudad de Panamá, a emplear en mercaderías, volviendo hacia el puerto de Guayaquil, en una gran tormenta que hubo en la mar, se quebró el árbol mayor del navío y se abrió por algunas partes; y estando ya desconfiados de llegar al puerto y el navío lleno de agua, invocaron con lágrimas a la Sacratísima Virgen en memoria de esta su Santa imagen pidiéndole socorro y fue cosa milagrosa y pública en todas estas provincias, aportó el navío sin árbol y abierto sin pérdida alguna al puerto en salvamento”¹.

Apunta el presbítero Diego Rodríguez Docampo, en sus relaciones geográficas, que agradecidos por haber obtenido este favor, los mercaderes fundaron una *hermandad y cofradía, de las muy lucidas en esta ciudad* en el año de 1581. De manera que a falta de la imagen sagrada original², aquella distante talla de rostro moreno, con el hijo en brazos, del Santuario extremeño, los devotos se propusieron contar con una

¹ RODRÍGUEZ DOCAMPO, Diego. *Relaciones Histórico – Geográficas de la provincia de Quito, siglos XVI – XIX*, editado por Pilar Ponce Leiva, Tomo II, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia de América, 1922, pp. 218-219.

² RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, Alfonso. ““Trampantojos a lo divino”: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Tomo I. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L., 2001, Sevilla, p. 26.

efigie que reprodujera a la ausente tan añorada³. Cabe señalar que los beneficiarios del portento se encontraban en Quito, si bien se trataba de la capital de la Real Audiencia, era una urbe pequeña en sus inicios, por lo tanto, es posible considerar que se valieran de estampas o medallas de uso personal, además de los recuerdos de la imagen de bulto, para encargar la factura de la primera versión pictórica.

Según el presbítero Juan de Dios Navas, se trata del ejemplar al que se suele denominar, como la imagen *Antigua*⁴. Describe el cuadro hacia primeros años del siglo XX, en su prolífica monografía de Guápulo. El cuadro, muy deteriorado, por el tiempo, presenta la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe de España*, bajo un dosel rojo, ataviada con túnica blanca ceñida la cintura con un cordón dorado, otros diseños de este mismo color, cubren todo el atuendo⁵. El rostro, pálido, ligeramente inclinado, lleva un collar y pendientes de gemas que destacan entre el cabello, sostiene a su Hijo en brazos. La imagen se completa con la presencia de un grupo de fieles a los pies de la Virgen, dos españoles y tres indígenas atados con cadenas que miran piadosos hacia la Virgen, en señal de esclavitud simbólica. Su denominación como consta en los libros del Santuario es: *Cofradía de los Esclavos de la Madre de Dios de Guadalupe*⁶. Al pie del pequeño lienzo⁷ se puede leer *N. S. de Guadalupe, fundaron los cofrades en 1587*⁸.

³ VINCENT-CASSY, Cécile. “María en trampantojo, A propósito de las imágenes marianas en la España del siglo XVII”, en *Versants*, Vol. 65, nº 3 (2018), p. 16 (15-31).

⁴ A pesar de que este texto monográfico sobre la imagen y el Santuario de la Virgen de Guápulo fue trabajado hacia 1926, posee una alusión a las fuentes muy nutrida, es una obra de referencia. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y su Santuario 1581 a 1926*, Imprenta del Clero, 1926, Quito, pp. 34-36.

⁵ Ibíd. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, Op. cit., p. 37-39.

⁶ Ibídem, p. 309.

⁷ Señala el Padre Navas que mide 72 cm. X 1.45 de ancho. El marco de 10 cm es obra de tallado antiguo dorado y pintado de coral. Ibíd. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, pp. 37-39.

⁸ Ibídem, pp. 34-35.

De esta narrativa visual se desprende que la primera imagen quiteña de la guadalupana era notablemente distinta a la titular del Santuario de Extremadura. La novedosa iconografía planteaba una Virgen de piel clara, en el rostro, diferente al oscuro de la imagen medieval. Se advierten líneas más suaves tanto en la figura de la Virgen como en el atuendo, éste, al parecer, no presentaba la rigidez triangular del original⁹. Así mismo, la diversidad de sujetos, bajo la imagen, permite pensar en esa temprana apropiación local de la advocación española. Para ese momento, era sumamente importante proyectar las funciones maternas de la imagen sobre los grupos protagónicos de la naciente sociedad quiteña. Se advierte con claridad, la necesidad de proponer a la Virgen de Guadalupe como un vínculo cohesionador de los habitantes de la región de Quito, quienes encontrarían su espacio de reunión a los pies del Santuario, cuidadosamente ubicado en un pueblo de indios¹⁰.

LA VIRGEN DE GUADALUPE O LA VIRGEN DE GUÁPULO: CAMBIOS DE SIGNIFICADOS.

Es particularmente notable comprobar los propósitos que tuvo la tempranísima fundación del Santuario en un pueblo muy cercano a la urbe quiteña. La ubicación geográfica de este lugar explica claramente la intención que tuvieron los evangelizadores, en este caso el Obispo, quien proveyó de cura a esta zona donde no se había instalado una doctrina o parroquia rural en manos de una orden religiosa. Geográficamente se trata de un pequeño valle, enclavado en un “giro de la cordillera”¹¹, en un cruce de montañas, llamado *Guashayacu*,

⁹ Ibídem.

¹⁰ Ibídem.

¹¹ GÓMEZ PAZOS, Nidia. *Guápulo y su contexto histórico-espacial*. Tesis de licenciatura en Historia y Geografía, presentada en la Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, inédita, Quito, p. 9

en el que abundan cascadas y fuentes naturales de agua, a las que se ha atribuido propiedades curativas. Cruza entre estos macizos el río *Machángara* que conforma, en conjunto, una ruta natural abierta hacia el valle de Tumbaco, por la que los expedicionarios salían hacia la región Oriental. A esta vía se la ha conocido como la ruta de los conquistadores, era un sitio de paso obligatorio para muchos¹².

Estas condiciones del paisaje caben bajo la consideración de *geografía sagrada*, para el mundo indígena, en la que la relación entre los individuos y el entorno guardaba profunda vinculación tutelar. Los montes, los volcanes, los cerros altos, explica Segundo Moreno, se presentaban como figuras paterno – maternas generadoras y protectoras de la vida de los sujetos¹³. Dadas estas condiciones se puede decir que esta hondonada tenía unos usos cultuales sagrados y de veneración, tal como correspondía a las Huacas¹⁴. La superposición de la fe cristiana supuso un cambio de significados para los habitantes de la quebrada de *Guashayacu* (Figura 1). La figura de Santa María de Guadalupe, la Madre de Cristo, se habría mostrado como nueva figura maternal¹⁵,

12 Ibídem, p. 11.

13 MORENO, Segundo. “El Chimborazo: ancestro sagrado andino”, en *Antropología: cuadernos de investigación*, Revista de la Escuela de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito), (2007), p. 95.

14 Ibíd. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, Op. cit., p. 41. (la *Huaca o Huacas*, podía ser cualquier objeto o sitio en medio de la naturaleza que se presentaba con magnificencia o misterio y que guardaba relación paternal o maternal, o protectora hacia un pueblo).

15 En los primeros catecismos que emplearon los doctrineros se pueden leer estas líneas que enseñaban a los neófitos acerca de esta madre, sirve de ejemplo el de José de Acosta: “... Nuestra Señora la Virgen María madre de Dios que es Reyna del Cielo, y es abogada nuestra, y es una Señora que nos quiere mucho, y siempre ruega por nosotros, y por ella nos hace el Señor tantos bienes, y nos libra de todos los males. Esta Señora es sobre todos los Apóstoles, y sobre todos los Santos, y sobre todos los Ángeles. Y después de Jesucristo su hijo nuestro Señor no hay otro como esta Señora, que tan alto sea, ni que tanto nos quiera. Por eso la hemos de llamar siempre en nuestros trabajos y necesidades, y tenella por madre y querella mucho, porque ella nos tiene por sus hijos y nos quiere mucho... [sic].” De ACOSTA, José. *Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina Cristiana por Sermones*, Lima, 1585, pp. 168-169.

bajo un aspecto formalmente novedoso que demostraría portentosas acciones en su favor, sobre todo frente a la indefensión y la vulnerabilidad de lo cotidiano, en los males del cuerpo y ante las violentas e inesperadas fuerzas de la naturaleza¹⁶.



Fig. 1. Santuario de Nuestra Señora de Guápulo en la quebrada de *Guashayacu*. Quito.
Foto: Christoph Hirtz.

Los caciques de los grupos étnicos que habitaron esta zona se involucraron directamente en la promoción del fervor hacia la advocación mariana. En el decurso del tiempo se advierte su participación pia-dosa en la protección y extensión de la devoción hacia Santa María de Guadalupe, a través de la promoción de su imagen, así como del poblado, como reducto de peregrinación¹⁷. Al parecer, el mismo nombre de la pequeña población habría cambiado a una denominación dis-

¹⁶ Ibídem.

¹⁷ Ibídem, p. 44.

tinta a la de sus propias toponimias. Posiblemente la palabra Guápulo devendría de una cierta dificultad para pronunciar, en las voces de la lengua local, el título de Guadalupe, quedando el primer nombre como el definitivo del Pueblo, del Santuario y de la imagen de la Virgen¹⁸. A lo largo de la historia del lugar se puede constatar cómo los caciques han formado parte vital de la cofradía, de aquella original fundada por los mercaderes españoles a finales del siglo XVI. Bien como miembros o como mayordomos se han mostrado dinámicos promotores de salidas con la venerada imagen, con el propósito de colectar limosnas para el sostenimiento y continua edificación del Santuario¹⁹.

EL SANTUARIO Y LA PORTENTOSA IMAGEN

En los tempranos momentos del Santuario, el Obispo Fray Luis López de Solís, el cuarto en presidir la diócesis quiteña (1594 – 1606), fue el impulsor más vigoroso para fortalecer esta obra. El clérigo Pedro Ordóñez de Zevallos, narra que el prelado hizo del Santuario y de la advocación guadalupana, en Guápulo, una devoción de particular dedicación. Tenía por costumbre piadosa peregrinar en secreto hacia el Santuario, haciendo rigurosas penitencias en el trayecto. Al llegar a su destino, pasaba la noche y al día siguiente celebraba misa, en la ermita, donde la imagen de bulto de la Virgen recibía el culto, muy difundido, según Navas, desde antes de su llegada a Quito²⁰. Apuntan las crónicas que, ante la sencillez de este sitio, el Obispo

¹⁸ MATOVELLE, Julio María. *Imágenes y Santuarios célebres de la Virgen Santísima en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador*, Obras Completas Cuenca, Misioneros Oblatos 1981, p. 366.

¹⁹ NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, Op. cit., p. 104.

²⁰ Ibíd. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, pp. 59-60.

tomó a cargo la construcción del primer templo sólido, para honrar debidamente a la Virgen, al punto que frente a cualquier manifestación adversa de la naturaleza se mandaba traer la efigie en procesión, en medio de cantos y rogativas:

“...hizo edificar iglesia en Guápulo, pueblo de indios, media legua de Quito, a donde está la imagen de la Madre de Dios, con vocación de Guadalupe, antigua, de bulbo, de linda hechura, milagrosa para en todas las necesidades espirituales y temporales de españoles e indios como se ha experimentado con enfermos desahuciados que han conseguido la salud, [...]. Las aguas cesan cuando traen esta santa imagen a la ciudad para novenas, y cuando hay calores y secas, hay invierno. Tan seguros favores cuanto se han visto y en las ordinarias novenas de aquella santa casa de afligidos // necesitados y convertidos”²¹.

Al parecer, desde 1587 ya se había erigido la ermita en la que se colocó la versión pictórica encargada por los comerciantes. Desde 1586, ya se contaba con la prodigiosa talla de madera que, según la crónica, era la que se honraba, también, en este sitio. Los comitentes solicitaron, en Quito, este ejemplar al escultor madrileño Diego de Robles, y a Luis de Ribera, pintor, quien dio la policromía²². En adelante se acrecentará y extenderá su fama como imagen prodigiosa, muy demandada entre los devotos dentro y fuera de la Audiencia²³. Lamentablemente, esta imagen se perdió en un desafortunado incendio del Santuario ocurrido en el siglo XIX, por un descuido del sacerdán, quien dejó las velas de un altar encendidas²⁴.

²¹ Ibíd. RODRÍGUEZ DOCAMPO, Diego. *Relaciones Histórico – Geográficas...*, p. 218.

²² Ibíd. NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, pp. 49-53.

²³ Ibídem, pp. 49-54.

²⁴ Ibídem, pp. 307-313

De ahí que sea imposible admirar la talla original de finales del siglo XVI. Sin embargo, se puede pergeñar una breve imagen narrativa aproximada, debido a que el escultor Diego de Robles labró un par de piezas similares para presidir las advocaciones de Nuestra Señora del Quinche y del Cisne, y, probablemente, otras versiones más. Una pequeña talla ubicada en el Real Monasterio de la Limpia Concepción de Quito, réplica de la Virgen del Quinche, sin los suntuosos atuendos de tela, deja ver una figura de líneas suaves, el manto y la túnica no muy amplios, sin la rigidez muy marcada del original extremeño. El rostro, con ojos y labios hechos de ligeros trazos de pincel, tiene la encarnadura de la piel clara, así también el Niño que lleva en sus brazos²⁵.

LA VIRGEN PEREGRINA DE GUÁPULO SALE A LIMOSNEAR PARA EDIFICAR EL SANTUARIO.

La figura de bulto de la Virgen transitó en numerosas ocasiones el camino que va de Guápulo a Quito en los primeros años del siglo XVII. Frecuentes romerías y rezos se elevaban a sus plantas para implorar que cesaran las pestes de tabardillo y sarampión que causaban muchas víctimas. Las sequías que afectaban a los sembríos y otros embates de la naturaleza movilizaron las incesantes procesiones y traslados²⁶. Los distintos grupos de la sociedad quiteña contribuyeron continuamente para sustentar el prestigio de la advocación extremeña que se reconocía plenamente como la Virgen de Guápulo, ya perteneciente a la cristiandad quiteña.

²⁵ Testimonio personal de la autora de este texto. Quien tuvo la oportunidad de ver la citada imagen en la clausura del Monasterio de Concepcionistas de Quito en el año 2008.

²⁶ NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y su Guápulo y...*, Op. cit., p. 74.



Fig. 2. Nuestra Señora de Guápulo, Anónimo, siglo XVII, La Peregrina,
Santuario de Guápulo, Quito. Foto: Christoph Hirtz.

La reputación de la advocación se consolidó aún más cuando el Rey Felipe IV proclamó a la Virgen de Guadalupe *Protectora del Rey y sus armas* en 1644. A pedido del Corregidor, el pueblo de Quito y los capitulares confirmaron la elección de este patronazgo en la Virgen de Guápulo²⁷. Por ello se inició la construcción de un templo de mayor solidez en el que se venerara la imagen con todo el decoro del caso. Desde 1649 el encargado del curato del pueblo de Guápulo, José Herrera y Cevallos dedicó todos sus esfuerzos a levantar la obra desde los cimientos. Para este propósito peregrinó, *más de seis mil leguas en la América hispana*, recogiendo limosnas con un cuadro que reproducía la imagen titular del Santuario de Guápulo.

La pintura todavía se conserva en el Santuario de Guápulo, en una capilla de la entrada, la descripción que de ella hacen los inventarios corresponde claramente al soporte de madera en el que la representación de la *Virgen Peregrina* presenta el rostro pintado y circundado por el rostrillo cubierto de flores (Figura 2). El complicado atuendo que lleva exhibe elementos colocados sobre la tabla, a fin de crear sutiles relieves que dieran a la imagen mayor solemnidad, capacidad de impacto y performatividad, tal como correspondía a una efigie portentosa. Describen los inventarios el atavío de la Virgen con un:

“...sobrepuerto de un vestido blanco de seda labrado, como también en la cabeza una media corona de plata y otra media coronita de plata en la cabeza del Niño con su velo morado viejísimo...

...en el cetro un ramillete de flores y sobre puesto también el vestuario de hilos de plata y oro, entre cuyos bordados se distingue el monograma de María y una iglesia. Sírvole de remate al cuadro, un techo de tabla de ocho cm. Para resguardo de la imagen y hay al pie dos barrotes sobresalientes para en los viajes adaptarla indudablemente en alguna plataforma.

²⁷ Ibídém, p. 91

...Un cetro en forma de azucena con seis hojas y un aguacate de esmeraldas al medio y seis aguacates medianos entre las hojas y estas garnecidas de perlas y en el medio esmeraldas aguadas y el campo también garnecido de dichas esmeraldas y al pie otro aguacate de esmeralda”²⁸.

La pintura de la Virgen ha perdido las gemas que estuvieron incrustadas en el cetro, pero conserva otros detalles de importancia que aún están presentes como el emblema bicéfalo de la protegida Casa de Habsburgo. Se puede divisar, además, la inscripción de una letra S

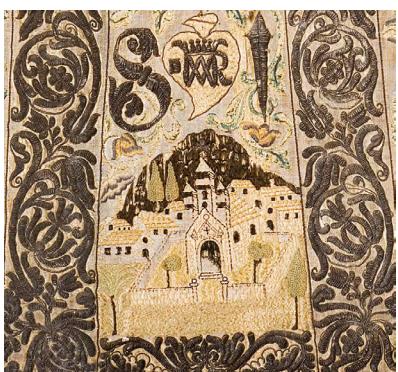


Fig.3 . Detalle del Santuario de Guápulo en el borde inferior de la túnica de la imagen de *La Peregrina*, Quito. Foto: Christoph Hirtz.

junto a la figura icónica de un clavo que flanquean el Corazón de María, como símbolos que invitaban a volverse esclavos de la Virgen y a honrarle con el aporte de metálico para la edificación de su Santuario en Guápulo²⁹. Se advierte con claridad la silueta del templo, y del pueblo, enclavados entre las montañas de *Guashayacu* y *Guanguiltagua*, en Quito. Apenas resalta la silueta del diminuto paisaje en el borde

inferior de la túnica (Figura 3), entre el rico manto recamado³⁰. El trabajo que llevó a cabo el trashumante cura del Santuario dio buen resultado, no solo que colectó lo necesario para la empresa constructiva sino

²⁸ El presbítero Navas cita los inventarios de 1842 y 1866. Ibídem, pp. 202-204.

²⁹ STRATTON-PRUITT, Suzanne. “Nuestra Señora de El Quinche o de Guápulo, o de El Cisne, con santos penitentes, siglo XVIII”. En *The art of painting in colonial Quito*. Saint Joseph University Press, Philadelphia, 2012, p. 109.

³⁰ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. “La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía Andina. I”, *Revista Quiroga*, nº 12, julio – diciembre 2017, 46 – 57, ISSN 2254 - 7037

también extendió el fervor hacia la imagen incluso fuera de los límites de la Audiencia. Con una variante notable Standfield – Mazzi cita la existencia de una imagen, identificada como la Virgen de Guápulo, una copia pictórica de la milagrosa escultura quiteña, acompañada de Santa Catalina y Santa Lucía que conserva el Museo Pedro de Osma en Lima como prueba de esta proyección³¹.

LOS CUADROS DE LA VIRGEN DE GUÁPULO EN LA DEVOCIÓN PRIVADA.

En el decurso del siglo XVII, Ángel Justo Estebaranz, registra ejemplos de pequeñas imágenes, de uso doméstico, en las casas quiteñas, a las que se menciona bajo la advocación de Guadalupe. Se puede considerar que se trataba de ejemplares que imitaban la imagen del Santuario de Guápulo³². El autor alude a representaciones elaboradas en pintura que se entregaban como dote. En los tres casos citados se aclara que eran pinturas de la Virgen de Guadalupe. Así mismo, apunta ejemplos en que los devotos declaraban en sus testamentos poseer representaciones pictóricas de la Virgen Extremeña, posiblemente en su versión de Guápulo³³.

³¹ STANFIELD-MAZZI, Maya. 2017, “Las imágenes españolas viajeras de María en Bolivia”. En *The art of painting in colonial Bolivia*. Saint Joseph University Press, pp. 256-257.

³² JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito”, *Atrio* (Sevilla), nº 20 (2014), pp. 31-33.

En este estudio constan referencias, muy valiosas, que muestran casos concretos en los que los devotos de la Virgen de Guadalupe tenían como bien devocionales imágenes de esta advocación mariana. Citamos los ejemplos del maestro Nicolás de la Vega Astudillo, en 1668, entregó como dote a Juana Galindo de Avendaño y Zúñiga con quien se casaría. Así también, Justo Estebaranz alude otro ejemplo del mismo tipo, una imagen que entregó don Andrés de Amaral a María Manuela Berdugo, como dote, igualmente una pintura de la Virgen de Guadalupe, entre otros.

³³ Ibídém, pp. 31-33.

Un lienzo de pequeñas dimensiones, de primeros años del siglo XVIII, que custodia la reserva del Museo de Arte colonial de Quito muestra a la imagen de la Virgen de Guadalupe como demostración del fervor que se trasladó al entorno de lo privado. Bajo un dosel de color rojo, probablemente emulando a la imagen primera encargada por los fundadores de la cofradía, se retrata³⁴ a la Virgen con rostrillo y amplia corona (Figura 4), rodeada de un aura numinosa, que también rodea la cabeza de su Hijo, tal como es propio de una pintura que replica a la escultura milagrosa. La vestimenta que imita una tela recamada en rojo y dorado se abre con notable rigidez, tanto en la Virgen como en el Niño. En la base una peana y la luna elevan y aumentan el tamaño de la efigie. Resaltan en el apartado central tres gemas. En la mano de la Virgen el cetro y un rosario con borlas, como también solían usar las monjas en el convento de la Concepción de Quito³⁵.

El estudio de Ángel Justo Estebaranz, además, recoge el dato de pequeñas tallas de madera que guardaban los devotos en nichos o retablos, como consigna un recibo de 1715, de “*un tabernaculito pequeño y en el Nra Señora de Guapulo pintada*”, tasado en 2 pesos³⁶. Resulta revelador este dato que prueba, nuevamente, la necesidad que tenían los devotos de poseer una pintura trabajada del original escultórico de Guápulo, un *trampantojo a lo divino*³⁷, o la *pintura de una estatua*³⁸ encargada para alimentar la piedad particular.

³⁴ CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. ““Verdaderos retratos” de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Colombia”, *Revista Quiroga*, nº 12, julio – diciembre (2017), pp. 46-57.

³⁵ Visitas de los Obispos al Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito, Archivo del Convento.

³⁶ Ibídem, p. 33.

³⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, Alfonso. ““Trampantojos a lo divino”: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Tomo I. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L., 2001, Sevilla, p. 26.

³⁸ STANFIELD-MAZZI, Maya, 2017, “Las imágenes españolas viajeras de María en Bolivia”. En *The art of painting in colonial Bolivia*. Saint Joseph University Press, pp. 256-257.



Fig. 4, Nuestra Señora de Guadalupe, Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre lienzo.
Museo de Arte Colonial, Quito. Foto: Adrián Contreras-Guerrero³⁹.

³⁹ Agradezco la importante colaboración del Dr. D. Adrián Contreras, quien me ha proporcionado las fotografías de las imágenes: 4, 13 y 14.

Así planteada la imagen recuerda a las numerosas representaciones marianas que pulularon en el ámbito devoto de la América andina como la Virgen de *Cocharcas*, y otras más, que también aparecen bajo un lujoso baldaquín⁴⁰. Este accesorio resultaba indispensable para remarcar el carácter cultural de la imagen y para acentuar el carácter milagroso de una imagen pictórica de la Virgen, que reproducía el elemento portentoso de la efigie mariana original, en el oratorio de las casas quiteñas o en los pequeños altares de los cenobios de la ciudad.

Una composición de poderosa fuerza ejemplarizante se propone en la recoleta de San Diego, donde los frailes franciscanos cumplían tiempos de estricta observancia⁴¹. Esta pintura guarda algunas similitudes con la primera tela que pergeñaron los mercaderes de finales del siglo XVI. Tanto en el caso de la imagen *Antigua* como en la de la recoleta, la Virgen se presenta bajo el palio carmesí (Figura 5). Sobre una peana de abigarradas formas y detalles florales, resalta la figura mariana con vestimenta dorada, así como el Niño. Exhibe las joyas que son propias de esta advocación. A los pies de la Virgen los santos penitentes ofrecen el fruto de su disciplina como una lección visual para los frailes⁴².

En el convento del Carmen Antiguo de Quito, un lienzo sugiere un modelo mariano que advierte los cambios que paulatinamente ha experimentado la Virgen de Guápulo en su imagen. De ser una figura de culto ha devenido en una imagen completamente de “gracia”, como indica Rodríguez Gutiérrez de Cevallos, pues ya no solo recibía la veneración de los devotos sino que atendía a la petición y rogativa

⁴⁰ MUJICA PINILLA, Ramón. “Virgen de Cocharcas, Cuzco – Perú”, *Revelaciones, Las Artes en América Latina 1492 – 1820*, Joseph Rishel – Suzanne Stratton – Pruitt (Comp.). Fondo de Cultura Económica, México. 2007, p. 474.

⁴¹ STRATTON-PRUITT, Suzanne. “Nuestra Señora de El Quinche o de Guápulo, o de El Cisne, con santos penitentes, siglo XVIII”. En *The art of painting in colonial Quito*. Saint Joseph University Press, Philadelphia, 2012, p. 109.

⁴² Ibídem



Fig. 5 (a la izquierda). Nuestra Señora de Guadalupe con Santos penitentes, Anónimo, siglo XVIII. Museo de la Antigua recoleta de San Diego, Quito⁴³. Foto: Christoph Hirtz. Fig. 6 (a la derecha). Nuestra Señora de Guápulo, Monasterio del Carmen Alto de Quito. Foto: Judy de Bustamante.

de favores⁴⁴. En este caso, las religiosas habrían encargado esta tela por su reconocida capacidad milagrosa, probablemente con el deseo de tener una de las numerosas copias que circularon en Quito, para destinarl a un lugar de oración dentro de la clausura.

La imagen de las carmelitas destaca por la decoración dorada de su atuendo, por los detalles de las alhajas que porta, y por la mirada baja de la Virgen que resalta entre el abultado rostrillo (Figura 6). Aunque

⁴³ Las fotografías de las imágenes de la Virgen de Guápulo fotografiadas por Judy de Bustamante y Christoph Hirtz, Figuras: 5, 6, 7 y 8 han sido tomadas de la obra STRATTON-PRUITT, Suzanne, "Nuestra Señora de EL Quinche o de Guápulo, o de El Cisne, con santos penitentes, siglo XVIII". En *The art of painting in colonial Quito*. Saint Joseph University Press, Philadelphia, 2012, p. 109. Los autores de las fotografías han autorizado el uso de las mismas en este trabajo.

⁴⁴ RODRIGUEZ G. DE CEVALLOS, Alfonso. "Trampantojo..." Op. cit., p. 25

se suele repetir este detalle en la imagen de la Virgen de Guápulo, es especialmente llamativo en un convento de monjas donde las figuras de la Virgen insisten en preservar la vista de todo contacto, como símbolo y modelo de apartamiento del mundo. No obstante, quizá el elemento que aporta a la imagen un impacto portentoso es el halo de luces rayonantes que rodean la cabeza de la Virgen y del Niño, este es quizá un rasgo distintivo de la Virgen de Guápulo que tiende a repetirse en las imitaciones pictóricas de la talla de bulto.

Otra versión de la Virgen de Guápulo en la clausura de las Catalinas exhibe mayor riqueza visual (Figura 7). La peana, que simula ser de plata, por los tonos gris azulado, está trabajada en sinuosas formas y decorada con elementos florales, como corresponde a la iconografía mariana, bien podría recordar la ornamentación de la imagen en su Santuario en días festivos⁴⁵. La figura de la Virgen, ataviada con vestido negro y detalles dorados y carmesíes, presenta gran recarga de alhajas: broches florales, cintas de perlas y ribetes también dorados. La Virgen, sostiene al mismo tiempo el cetro con rosas y un rosario de coral, lleva en la cabeza rostrillo y corona, la misma que repite el Niño. Se vuelve a notar con claridad el halo prodigioso que suscitaba intensa veneración.

Otra imagen en colección privada, es probable que hubiese pertenecido a un convento de monjas, por la mirada baja que se ve en el rostro de la Virgen (Figura 8). El rígido atavío se ha vuelto más estilizado en las decoraciones: cintas de perlas, la Cruz que suelen llevar las imágenes de devoción⁴⁶. Las joyas distintivas de la dignidad de la venerada imagen de la Madre, así como del Niño se conservan, las

⁴⁵ STANFIELD-MAZZI, Maya. 2017, “Las imágenes españolas viajeras de María en Bolivia”. En *The art of painting in colonial Bolivia*. Saint Joseph University Press, p. 252.

⁴⁶ ARBETETA MIRA, Letizia. “El Alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Concejo Superior de Investigaciones, p. 113

coronas, el cetro y el rosario de coral. A los pies de la imagen, algunas rosas recuerdan la difusión de las oraciones marianas que eran tan afectas a los devotos quiteños.



Fig. 7. Nuestra Señora de Guápulo, Siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de Santa Catalina de Siena, Quito. Foto: Judy de Bustamante.



Fig. 8. Nuestra Señora de Guápulo, Anónimo, Colección Oswaldo Viteri, Quito.
Foto: Judy de Bustamante.

LAS INVOCACIONES, LAS PROCESIONES Y LA VIRGEN RETRATADA
EN LOS MILAGROS.

Se ha comentado ya acerca de la fama de imagen milagrosa que alcanzó la Virgen de Guápulo que se prolongó y creció en el curso del siglo XVII. En cuanto ocurría una desgracia, el Cabildo ordenaba traer la imagen de la Virgen desde el Santuario. La gente acostumbraba salir en procesión, en medio de cantos, rezos del Rosario, y letanías para conducir la imagen a la ciudad, donde permanecía por el tiempo que fuera necesario, hasta conseguir aplacar los males. En el Libro de Cabildos se lee el traslado de dicha imagen, que se dispuso en *Quito* en 1612, con ocasión de una aguda sequía (Figura 9):

“...Propuso el señor general don Sancho Díaz de Zurbano Corregidor de esta ciudad que como se ve e manifestó ha muchos días que no llueve que es causa de que los maíces y trigos y demás sembrados se van perdiendo y también a causa de la dicha seca hay enfermedades en esta ciudad y conviene se acuda a pedir remedio a Dios Nuestro Señor con procesiones, y oraciones...

... y que se hagan las dichas procesiones y rogativas y que se traiga para ello la imagen de Nuestra Señora de Guápulo que es la imagen en quien toda esta ciudad tiene gran devoción para que se traiga en procesión y esté nueve días en la iglesia mayor... [sic]”⁴⁷

El hecho motivó a la cofradía del Santuario a recoger el testimonio visual de éste y de otros prodigios que obraba la Virgen en favor de los habitantes de Quito. La representación pictórica de las escenas de los milagros más notables, en los que había intervenido la poderosa intercepción de la Virgen, daría mayor prestigio al Santuario. Al mismo tiempo incrementaría entre los fieles la confianza en la capacidad taumatúrgica

47 Libro de Cabildos de la Ciudad de *Quito*, 1610 – 1616, Vol. XXVI, p. 137.



Fig. 9. Miguel de Santiago, *Procesión durante la sequía*, Santuario de Guápulo, Quito, ca. 1699 – 1706.

Foto: Christoph Hirtz.

de esta advocación y su imagen. En la serie de los Milagros de la Virgen de Guápulo, se presenta una narrativa de los portentos a manera de mariofanías⁴⁸. En doce lienzos han quedado “retratadas” las escenas, en espacios interiores o en medio del montañoso paisaje quiteño. En cada uno de estos exvotos, estudiados minuciosamente

⁴⁸ CUADRIELLO, Jaime, 2004. *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 26-27.

por Ángel Justo Estebaranz⁴⁹, se puede apreciar la composición en la que los devotos se ven afectados por el drama de la enfermedad o la inclemencia del entorno natural. La imagen de la Virgen presente, en cada una de las escenas⁵⁰, en pequeñas dimensiones, aparece con su rígido atuendo, sosteniendo a su hijo y empuñando su cetro, revestida de un aura numinosa. Desde esta postura sobrenatural, y sobre el relieve pictórico de las montañas (Figura 10), se apropió de este espacio y obra prodigios sobre la población de diversa procedencia étnica (Figura 11). Los *esclavos de la Virgen de Guadalupe* y un grupo nutrido de devotos habían construido un patrón de comportamiento procesional (Figura 9).

Al menos un par de veces por año se daba el traslado de la imagen mariana, desde Guápulo. Cuentan las referencias de la oralidad, que la efigie venía ataviada con atuendos sencillos, simulando la procedencia campesina acorde a su Santuario de la zona rural. Una vez llegada a la ciudad, la escultura de la Virgen pasaba a una de los claustros de monjas donde cambiaba el pobre atavío por un sumtuoso traje como correspondía a la milagrosa talla, sirve como testimonio, la materialidad de un decorado baúl que se encontraba en el convento del Carmen bajo de Quito, una curiosa inscripción apunta a la propietaria “*soy de la Virgen de Guápulo*”. El libro de gastos de este monasterio, de entre

49 JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. 2018, “La representación del milagro en el Quito Barroco: la serie de pinturas de la Virgen de Guápulo”, En *Exvotos y religiosidad popular en Ecuador, siglos XVII – XX*, Museo de Arte colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 49-61.

JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633 – 1706). Su vida, su obra y su taller”, en *Exvotos y religiosidad popular en Ecuador, siglos XVII – XX*, Museo de Arte colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 53.

50 JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. 2018, “La representación del milagro en el Quito Barroco: la serie de pinturas de la Virgen de Guápulo”, En *Exvotos y religiosidad popular en Ecuador, siglos XVII – XX*, Museo de Arte colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 53.



Fig. 10 . Miguel de Santiago, *El milagro de la siega*, Santuario de Guápulo, Quito, ca. 1699 – 1706. Foto: Christoph Hirtz.

1749 – 1753 señala: *de Misas y músicos cuando han venido la Virgen del Quinche y la Virgen de Guápulo... 19 pesos*⁵¹.

Al pie de cada tela, el detalle del suceso relatado por escrito, palabra e imagen se presentan como potente mensaje para fortalecer la fe de

⁵¹ LUNA TOBAR, María del Carmen OCD. *Historia del Carmen Bajo*, Editorial Abya – Yala, 1997, p. 90.



Fig.11. Miguel de Santiago, *Curación de una enferma durante la misa*, Santuario de Guápulo, Quito, ca. 1699 – 1706. Foto: Christoph Hirtz.

los devotos. Entre 1699 y 1706, habría trabajado el pintor Miguel de Santiago y los miembros de su obrador en este importante encargo. Los comitentes, esclavos cofrades de la Virgen de Guápulo, eligieron al más destacado maestro de la urbe quiteña⁵², para documentar en cada tela la intervención sobrenatural y prodigiosa en los escenarios de lo cotidiano.

LA Suntuosa y Nueva fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe con el Título de Guápulo.⁵³

El jesuita Mario Cicala, comenta con asombro el fervor con que los quiteños honraban a la imagen de la Virgen de Guápulo cada vez que era trasladada a la ciudad. En su crónica de mediados del siglo XVIII relata que cada día se decía “*Misa cantada y por la tarde con Salve Regina y las Letanías cantadas, con música y la mayor solemnidad*”⁵⁴. Recuerda que la venerada imagen tenía muchos años y la nombraba como obra del toledano Diego de Robles: “*es una hermosísima estatua de siete palmos, con el Niño Jesús sobre el pecho, sostenido por la divina*

⁵² Ibídem.

⁵³ CALISTO, Antonio José. *Sermón que predicó en la iglesia Catedral de la ciudad de Quito, a 5 de agosto de 1783, en la Suntuosa y Nueva fiesta que se celebró a la Reyna de los Cielos María Santísima de Guadalupe, CON EL TÍTULO DE GUÁPULO a devoción del M.I. Señor D. Josef García de León y Pizarro Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III...*, Impreso en Quito por Raymundo de Salazar, Portada, p. 80. El impreso del Sermón se encuentra en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. Se puede revisar, además, citado en BRAVO, Julián. *Bibliografía Mariana de los siglos XVII y XVIII en la Audiencia de Quito*, 1984, p. 51.

⁵⁴ El Sacerdote Italiano Mario Cicala permaneció en Quito desde diciembre de 1743 hasta la expulsión de su Orden, la Compañía de Jesús, en 1767. Sus crónicas: “*Descrizione istórico-fisica de la Provincia del Quito, scrita da un Sacerdote della medessima Provincia della Compagnia de Gesu*” fueron publicadas por primera vez en Viterbo – Italia en 1771.

Madre con el brazo izquierdo. El semblante de aquella milagrosa imagen es verdaderamente, majestuoso pero de singular afabilidad y amabilidad, acompañada de extraordinaria belleza”, la imagen prodigiosa parecía ser “trabajo de los ángeles y no de los hombres”⁵⁵.

El contenido de este relato da buena cuenta de la vigencia y difusión que mantenía el culto y las celebraciones a la Virgen en el Santuario de Guápulo y en Quito. Precisamente hacia finales de siglo tuvo lugar uno del festejo más sonado del que se tiene referencia. En 1783 cuando concluía la presidencia de Quito, Don José García de León y Pizarro y ante una serie de noticias y hechos que amenazaban la estabilidad del régimen hispánico en América se emprendieron intensas rogativas a Nuestra Señora de Guápulo *implorando de su protección soberana y la conservación de la paz en todo el territorio en que era venerada como Patrona especial de las armas españolas*⁵⁶.

Terremotos y epidemias se juntaron a las terribles amenazas de guerra civil que se cernían por doquier en el espacio americano. Corrían informes acerca de la ruptura de la paz entre España e Inglaterra y se hablaba del asedio de fuerzas enemigas en el Atlántico que atacaban a las costas novohispanas. En Perú, la rebelión de Túpac – Amaru y el levantamiento de los comuneros en Nueva Granada animaron los clamores del Presidente quien ofreció, como promesa a la Virgen, una solemnidad *desacostumbrada y suntuosísima* en la Catedral de Quito. Asistieron todas las autoridades y se trajo a la imagen de Nuestra Señora de Guápulo, para la celebración del 5 de agosto de 1783⁵⁷.

⁵⁵ CICALA, M. *Descripción histórico – topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, p. 203.

⁵⁶ MATOVELLE, Julio María. *Imágenes y Santuarios célebres de la Virgen Santísima en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador*, Obras Completas Cuenca, Misioneros Oblatos 1981, p. 374-375.

⁵⁷ Ibídem.

La festividad se dio con todo el fasto y el *aparato* tan propio del culto externo y público⁵⁸, con ornamentación muy rica y con el seguimiento de un novenario fervoroso que desembocó en una gran fiesta litúrgica. Se contrató como predicador al fraile franciscano Antonio José Calisto, definidor del convento de San Pablo de Quito, quien se había ganado notable prestigio como orador. El asunto que desarrolló el sermón fue: “*María desempeñando la confianza del Rey de España por medio del Presidente Pizarro: el Presidente Pizarro cumpliendo sus votos a María*⁵⁹”. A lo largo de las ochenta páginas del sermón (Figura 12), impreso en Quito, propone un panegírico que exalta la figura del Presidente y su fidelidad al Rey, la preocupación que tenía por la inseguridad del momento que afectaba la estabilidad de la corona, al tiempo que resalta su piadoso fervor hacia la Virgen⁶⁰. Se trata de una oratoria sagrada que fortalecía la devoción y sus estrategias de representación en medio de los eventos de índole política y su relación con las nuevas identidades que estaban en proceso de construcción⁶¹.

El presidente Pizarro honró a la imagen de *Nuestra Señora de Guápulo* con la entrega de *un bastón de marfil con empuñadura y cadena de oro* y, además, encargó un lienzo, exvoto fechado para 1784, como testimonio de los festejos de 5 de agosto de 1783⁶². Como respuesta a estas manifestaciones devotas, de tan notables fieles, se obtendría la anuencia de un período de paz temporal.

58 Ibídem.

59 CALISTO, Antonio José. *Sermón que predicó en la iglesia Catedral de la ciudad de Quito, a 5 de agosto de 1783, en la Suntuosa y nueva fiesta*, 1783, p. 1-80.

60 Ibídem.

61 CUADRIELLO, Jaime. 2004, *Zodiaco Mariano...*, Op. cit., pp. 26-27

62 GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador*, Tomo 5, capítulo 6, citado por MATOVELLE, Julio María. *Imágenes y Santuarios célebres de la Virgen Santísima en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador*, Obras Completas Cuenca, Misioneros Oblatos 1981, p. 376

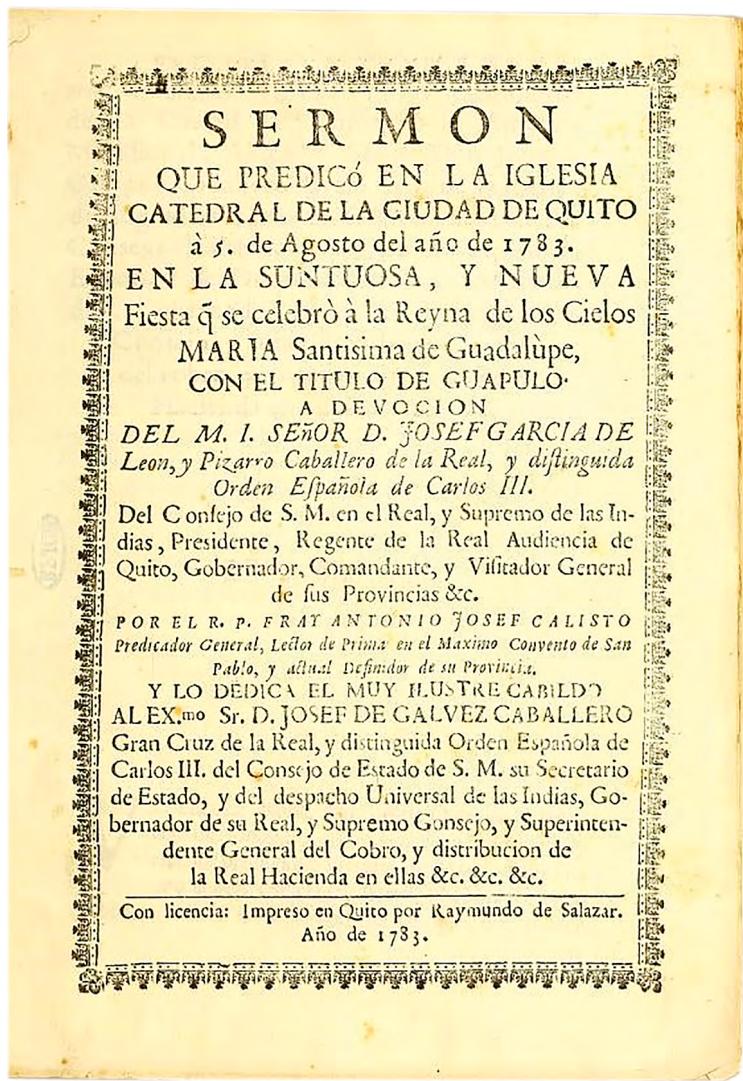


Fig. 12 . Portada del Sermón que predicó en la iglesia Catedral el 5 de agosto de 1783 En honor a Nuestra Señora de Guápulo. Imagen tomada de <https://archive.org/details/sermonquepredice00cali/page/n3>. John Carter Brown Library copy acquired with the assistance of the Metcalf Fund, Ingreso 20 de octubre de 2018.

ACIAGOS DÍAS EN EL SANTUARIO DE GUÁPULO:
LA MILAGROSA IMAGEN DESAPARECE PARA SIEMPRE.

No se conoce con certeza la fecha, fue posiblemente, entre 1835 y 1839 que un fatal incendio consumió el magnífico retablo trabajado en el siglo XVII y con éste se perdió, definitivamente, la venerada imagen entre las llamas. El fuego consumió una parte importante de la dotación del Santuario, el Camarín, las alhajas y todos los valiosos vestidos de la Virgen⁶³. Tras el siniestro, los devotos, desolados, quisieron restituir lo perdido en el interior de la iglesia y, de manera, imprescindible *la milagrosa imagen que había transformado a Guápulo en fuente de gracia*⁶⁴. A falta de una efígie de referencia, tomaron como modelo a la pequeña figura de piedra que preside el remate superior de la portada del templo y a la memorable tabla de la *Peregrina*⁶⁵.

La talla de piedra de la Virgen, trabajada como parte de la fábrica de la portada, entre 1688 y 1702 recibe, desde la pequeña hornacina de medio punto, a los peregrinos desde las postrimerías del siglo XVII. El atuendo, en ningún caso rigurosamente triangular, como el que presenta Fray Gabriel de Talavera en el inspirador grabado que cita en su *Historia de la Virgen de Guadalupe*, analizado por López Guzmán y Mogollón Cano-Cortés, como fuente de las imágenes de esta advocación realizadas en Perú y Bolivia, al parecer no llegó con su influjo a esta imagen⁶⁶. La estatua de piedra, sedente, (Figura 13) tiene, más bien, una caída de líneas ligeramente curvas y presenta unas discretas y puntales decoraciones florales sobre el manto, que se distingue de la túnica por sus ribetes. Desde

⁶³ NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, Op. cit., pp. 304-305.

⁶⁴ Ibídem.

⁶⁵ Ibídem.

⁶⁶ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. “La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía Andina. I”, *Revista Quiroga*, nº 12, julio - diciembre (2017), p. 51.



Fig.13. Nuestra Señora de Guápulo, Portada del Santuario en el pueblo de Guápulo.
Foto: Adrián Contreras-Guerrero.

la cintura pende la Cruz de gemas con ornamentaciones también florales. La Virgen, sostiene el cetro, no lleva rostrillo, la corona se asienta sobre el cabello, acaso trenzado, en tanto que el Niño ya no conserva la corona.

La imagen de la Virgen *Peregrina*, también llamada *la Antigua*, de siglo XVII, sí aportó, por su parte, la gestualidad hierática de la original extremeña, es probable que el referente del fraile jerónimo Talavera hubiese, en este caso, tenido algún eco de la fuente que difundió el también extremeño Ocaña⁶⁷, aún, está por comprobar.

⁶⁷ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, “La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía Andina. II”, *Revista Quiroga*, nº 13, enero – junio (2018), p. 52.



Fig. 14. Nuestra Señora de Guápulo, Quito, ca. 1870 – 1878, anónimo, Colección Alphons Stubel, Leibniz-Institut fur Länderkunde, Leipzig. Manuscrito con tinta al pie de la imagen. Foto:

Adrián Contreras-Guerrero.

y devotos la portentosa imagen de la Virgen volvería a ocupar la hornacina central del retablo del Santuario, desde donde lo preside hasta el día de hoy⁶⁸. Gracias al diseño que consta en el cuadro de exvoto que elaboró Miguel de Santiago, *curación de una enferma durante la misa*, (Figura 11) fue posible tener nuevamente en pie el retablo, quizás como un manifestación más de la portentosa imagen⁶⁹ que, hasta el presente, cada mayo y septiembre recibe a los romeros.

68 NAVAS, Juan de Dios. *Guápulo y...*, Op. cit., p. 317.

69 Ibídem, p. 306

En todo caso, la necesidad de tener nuevamente una imagen para presidir el Santuario condujo un proceso inverso al que se observaba al replicar la figura milagrosa desde la talla a la pintura, en esta ocasión la estatua y la pintura llevan a dar forma a una nueva imagen (Figura 14) que volverá a desempeñar su función primordial, ser canal de portentos. Hacia finales de 1841, posiblemente el 8 de septiembre, se haría la bendición y ante la mirada de cofrades

FORTUNAS Y QUEBRANTOS DEL CULTO GUADALUPENSE EN NUEVA GRANADA

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

Universidad de Granada

En los últimos años diversos investigadores han valorado el impacto devocional y artístico dejado por la *Virgen de Guadalupe* en regiones americanas como Perú o Bolivia partiendo de los escritos de fray Diego de Ocaña, y, en menor medida, de los de fray Francisco de San José. Sin embargo, nadie ha dedicado un esfuerzo similar al ámbito colombiano a pesar de la fuerte impronta dejada por esta advocación mariana en aquellos territorios¹. Este descuido historiográfico es una de las últimas consecuencias del desplazamiento devocional que sufrió la virgen extremeña en favor de su homónima mexicana, cuyo punto culmen tuvo lugar durante el siglo XX. Tanto es así que los colombianos en general, y los historiadores en particular, olvidaron por completo la memoria de la virgen de las Villuercas, siendo habitual encontrar ciertas confusiones en cuanto a su identidad en las pinturas

¹ Algunas reflexiones generales fueron apuntadas por Olga Isabel Acosta en 2011 y yo mismo contribuí al tema hace poco con un pequeño artículo que me sirvió como punto de partida para este nuevo texto. ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 161-166; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “‘Verdaderos retratos’ de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Colombia”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 12 (2017), pp. 118-124.

que la representan² e incluso tergiversaciones sobre el origen de sus santuarios, aun cuando son tan centrales como el que preside la ciudad de Bogotá desde el Cerro de Guadalupe³.

Así las cosas, debemos comenzar nuestro estudio haciendo una clara advertencia: si bien el culto a la *Virgen de Guadalupe* de México fue muy temprano en el Virreinato de Nueva España, pues surge apenas diez años después de la conquista, su propagación por Nueva Granada no se produciría hasta mediados del siglo XVIII. En este sentido, la primera pintura de la virgen mexicana que hemos podido documentar es la que paraba en poder de Mariano Hormazo Matute, administrador de la Real Aduana y Alcabala de la ciudad de Cartago. Este señor declaraba tenerle mucha devoción a la virgen desde los primeros años de su infancia y “mucho mas del [desde el] año pasado de mil setecientos setenta y siete, que tuve la dicha de conocerla en su simulacro”⁴. Es probable que durante su visita al santuario del Tepeyac adquiriera una de las típicas copias guadalupanas “tocadas a la original” ya que de vuelta en Cartago, en la década de los noventa, declaraba poseer una imagen suya en el oratorio de su casa. Movido por una gran devoción,

² Cfr. GIL TOVAR, Francisco y ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *El arte colonial en Colombia: arquitectura, escultura, pintura, mobiliario, orfebrería*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968, ilustración s.p.; GIL TOVAR, Francisco. “La expresión popular piadosa” en BARNEY-CABRERA, Eugenio (Dir.). *Historia del Arte colombiano*. Barcelona: Salvat, 1986, p. 1206.

³ Jorge Bayona, por ejemplo, demuestra estar totalmente perdido cuando afirma que la ermita de Guadalupe fue fundada por “simpatizantes de la advocación que se presentaba como estrictamente americana (...) la Patrona de México”. BAYONA POSADA, Jorge. “Los misterios de Monserrate y Guadalupe”. *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 367-368 (1945), p. 419.

⁴ Archivo General de la Nación (AGN). Colonia, Historia Eclesiástica, SC.30, 16, D. 18, f. 575r. *Mariano Hormaza y Matute, vecino de Cartago, solicita el superior permiso para edificar en aquella ciudad un templo dedicado a la Virgen de Guadalupe de México. Siguen el inventario de bienes prevenidos para el templo, la licencia del obispo de Popayán, la denegación de licencia por el fiscal de su majestad y las réplicas del procurador José Antonio Maldonado en nombre del interesado*. 16-X-1797 a 8-III-1798.

Hormazo comienza a construirle una capilla en terrenos de su propiedad, pero alguien le recuerda que tales empresas deben contar con su pertinente autorización y el 2 de octubre de 1797 pide licencia al virrey para proseguir las obras. Lo interesante de su testimonio es que especifica muy bien la identidad de la virgen contando incluso que se apareció a una legua de distancia “de la Imperial Ciudad de Mexico el año de mil quinientos y treinta y uno”⁵. Este grado de detalle es algo poco habitual en la documentación de la época, lo que nos hace pensar que el comitente se vio en la necesidad de distinguir entre la advocación mexicana y la española, más tradicional y conocida, para la que hubiera bastado con decir “la Virgen de Guadalupe”. Este grado de familiaridad iría fluctuando durante el siglo XIX de un extremo a otro hasta que la formula abreviada acabó designando a la virgen americana.

LA VIRGEN DE GUADALUPE, PROTECTORA CONTRA LOS INFIELES Y LAS TEMPESTADES MARINAS

Desde el siglo XIII la política del Monasterio de Guadalupe había sido difundir la idea de que la virgen era una potente intercesora pues había obrado grandes milagros a los más diversos personajes, desde el Papa o el rey de Castilla, hasta nutridos grupos de cautivos cristianos y religiosos venerables⁶. Uno de los puntos álgidos de su culto lo marcó la Batalla del Salado (1340) momento en que se le atribuyó la victoria de las tropas cristianas sobre los musulmanes. Desde entonces

⁵ Ibídem, f. 566r. Otros datos sobre la construcción de este templo se pueden encontrar en GUTIÉRREZ CORREA, Gonzalo. *Guadalupe. Verdadera historia*. Cartago-Valle-Colombia. Cartago: s.n., 2000, p. 16.

⁶ CRÉMOUX, Françoise. “Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750)”. En CRUZ DE CARLOS, María; CIVIL, Pierre; PEREDA, Felipe y VICENT-CASSY, Cécile (Coord.). *La imagen religiosa en la monarquía hispánicas: Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 65.

actuó como una gran protectora de las causas cristianas⁷, ya fuera en las campañas béticas de la Reconquista española o en la redención de prisioneros estantes en África. De forma paralela a lo ocurrido con la figura de Santiago Matamoros, que en su paso al Nuevo Mundo se transformó en Santiago Mataindios⁸, la Virgen de Guadalupe también se adaptó al medio americano protegiendo a los españoles cristianos de los indígenas hostiles. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en las *Noticias historiales* de fray Pedro Simón, donde se narra cierto episodio milagroso acaecido durante la conquista de Antioquia. Saliendo los soldados españoles del Valle de Aburrá, en 1541, llegaron a unos puentes tendidos sobre el cauce del río Porce donde sufrieron una emboscada en la que perdieron dos soldados, uno asaetado y otro despeñado por los acantilados del río. Sin embargo, éste último se salvó milagrosamente “diciendo haberse escapado por intercesión de la Virgen de Guadalupe, á quien se encomendó”⁹.

Enlazando con esta idea, conviene comentar una pintura de principios del siglo XVII que se encuentra en la antecristía de la Iglesia de San Agustín de Bogotá. En el centro de la composición encontramos el retrato de la Virgen de Guadalupe, y, a su alrededor, una franja donde están representados los pasajes de su legendaria historia: llegada desde Roma, ocultamiento tras la invasión musulmana, reaparición

⁷ RAMOS PÉREZ, Demetrio. “La primera estancia de Colón en Guadalupe”. En GARCÍA, Sebastián (Ed.). *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo. Actas y estudios*. Madrid: Sociedad Quinto Centenario – Turner Libros, 1990, p. 213.

⁸ Entre los numerosos estudios al respecto citamos: CHOY, Emilio. “De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios”. *Revista del Museo Nacional* (Lima), XXVII (1958), pp. 195-272; CARDAILLAC, Louis. “Santiago, de matamoros a mataindios”. *La Aventura de la historia* (Madrid), 33 (2001), pp. 72-77; DOMÍNGUEZ, Javier. *Del Apóstol Matamoros a Yllapa Mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*. Salamanca: Universidad, 2008.

⁹ SIMÓN, Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1892 (1627), t. IV, pp. 205-206.



Fig. 1. Virgen de Guadalupe, obrador neogranadino, principios del s. XVII, óleo sobre lienzo, Iglesia de San Agustín, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

de la virgen, intercesión en las guerras de Reconquista, etc. Además, la extraordinaria secuencia de escenas pintadas va acompañada de sus pertinentes leyendas explicativas, por ejemplo: “*bienen clerigos sacan la*

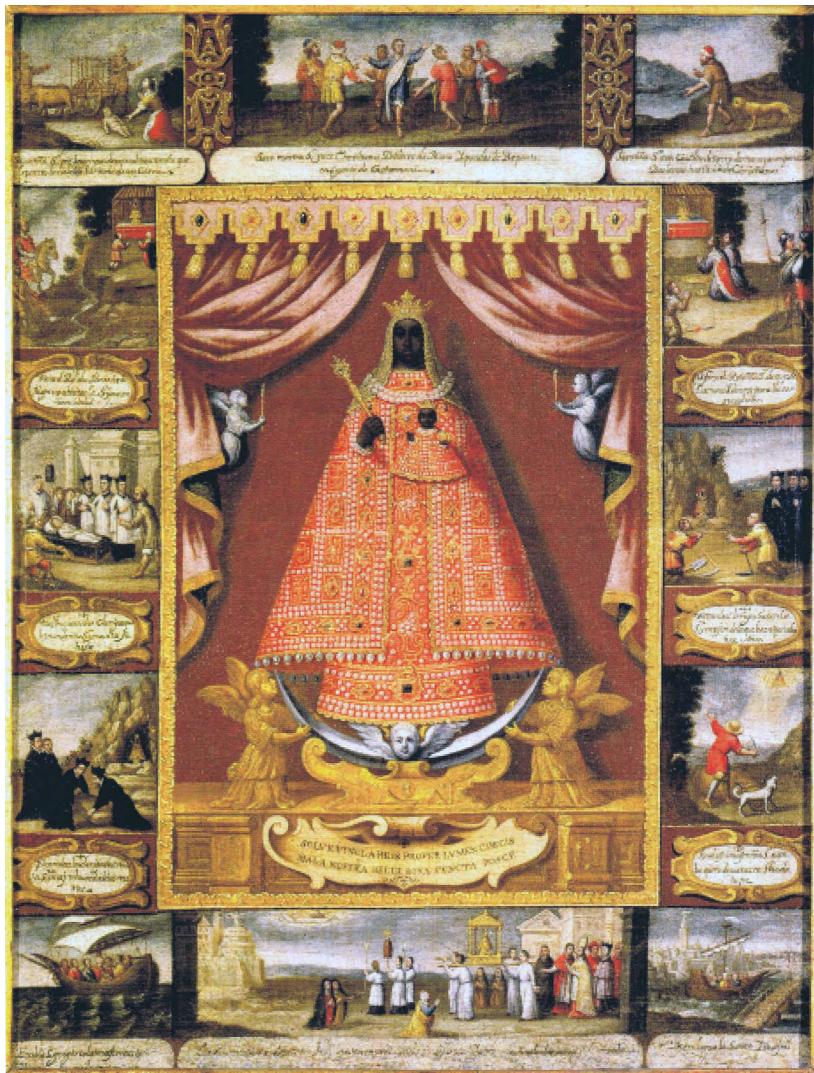


Fig. 2. Virgen de Guadalupe, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, New Orleans Museum of Art. Foto: FAVROT PETERSON, Jeanette. *Visualizing Guadalupe. From black madonna to queen of the Americas*. Austin: University of Texas Press, 2014, pág. 151.

S^{da} ymagen de la queba en que estubo 600 Años" (escena central del lateral derecho). La obra tiene un gran valor narrativo y didáctico y debió constituir toda una advertencia velada para los nativos americanos dado el evidente testimonio de victoria cristiana que se ofrece al espectador. Existe otra pintura casi idéntica y de similar factura en el New Orleans Museum of Art (EE.UU.), lo que evidencia que ambas proceden de un grabado perdido. Durante el siglo XVII fue muy habitual encargar este tipo de estampas devocionales que muestran a la figura principal rodeada de las representaciones de sus milagros. Otros ejemplos que siguen esta tipología son la que grabó Samuel Stradanus de la *Virgen de Guadalupe* de México entre 1613-1615, usada para pedir limosnas para la construcción de un nuevo templo en el Tepeyac, o la abierta por Nicolas de Mathoniere con la figura de San Isidro Labrador, ligada con toda probabilidad a la canonización del santo en 1622¹⁰.

Otra importante protección que se le pedía a la Virgen de Guadalupe tenía que ver con los naufragios y los peligros en altamar, tradición que se remonta al momento mismo de su llegada a España. Enviada desde Roma por el papa San Gregorio, el barco que conducía la escultura de la virgen por el Mediterráneo fue sorprendido por una gran borrasca que "puso à los que traian la Santa Imagen en peligro evidente de sus vidas", sin embargo, "un venerable sacerdote, inspirado de Dios, se valió de su patrocinio, y sacandola à vista del Mar mostrò ser del Mar la Estrella", calmando las aguas¹¹. Desde entonces se instauró entre los marineros la costumbre de llevar estampas de la Virgen durante sus travesías, siendo muchos los testimonios marítimos de milagros que se conservan en los códices del monasterio¹².

¹⁰ FAVROT PETERSON, Jeanette. *Visualizing Guadalupe. From black madonna to queen of the Americas*. Austin: University of Texas Press, 2014, pp. 138, 150 y 158.

¹¹ SAN JOSÉ, Francisco de. *Historia universal de la primitiva, y milagrosa imagen de Nra. Señora de Guadalupe*. Madrid: por Antonio Marin, 1743, p. 85.

¹² CRÉMOUX, Françoise. "Las imágenes de devoción..." Op.cit., p. 77.

A veces incluso se unían en un mismo relato las dos vertientes que venimos señalando, es decir, la protección contra los infieles y la protección contra las tempestades. Un día, navegando de Ceuta a Algeciras Francisco Martínez Santos, vecino de Valdemoro, con otros diecinueve compañeros más, se vieron envueltos en una gran borrasca y se les quebró el árbol del barco con tan mala suerte que fueron a parar a la costa. Allí les esperaban multitud de moros que ya comenzaban a lanzarse al agua para apresarlos. Invocando todos a la madre de Guadalupe con una salve, “volviò el Barco la proa por sì solo, y tomò el rumbo à las Algeciras, à donde sin vela, ni remos llegó tan prosperamente, como pudiera en la mayor bonanza”¹³. Este tipo de anécdotas acaecidas en el Mediterráneo también dieron el salto al océano Atlántico de la mano de Cristóbal Colón, entrando de lleno en la Historia de América. Como es sabido, cuando Colón y su tripulación regresaban del primer viaje a América se vieron inmersos en una fuerte tempestad a la altura de las Islas Azores, momento en que se produjo el llamado “voto colombino”, esto es, la promesa de ir en peregrinación al santuario de Guadalupe si la virgen les salvaba en aquel trance¹⁴. Además, durante su segundo viaje a América, en noviembre de 1493, Colón llegó a las Antillas Menores del Caribe bautizando una de sus islas con el nombre de Guadalupe en honor a la virgen extremeña. Esta isla y su patrona se convirtieron así en una parte consustancial del imaginario indiano ya que este enclave era uno de los primeros que avistaban los pasajeros que viajaban al Nuevo Reino de Granada. La ruta de los galeones partía

¹³ SAN JOSÉ, Francisco de. *Historia universal de la...* Op.cit., p. 222. Un caso semejante se puede encontrar en la página anterior.

¹⁴ Como demostró Demetrio Ramos la visita de acción de gracias de Colón a Guadalupe no pudo producirse en 1493 nada más llegar del primer viaje, tal y como se había sostenido tradicionalmente. En cambio, sí se le conoce una estancia en el monasterio extremeño durante el mes de abril de 1486, momento en que la devoción de la virgen debió impregnarse en su ánimo. RAMOS PÉREZ, Demetrio. “La primera estancia de Colón... Op.cit., p. 213.

desde Sevilla hasta las Islas Canarias “para desde allí cruzar el océano en busca de la Deseada o Guadalupe u otra isla de las pequeñas Antillas”, viaje que solía durar de entre 25 y 30 días. Más tarde, “los galeones seguían rumbo al Cabo de la Vela, y luego a Cartagena, a donde llegaban seis o siete semanas después de haber salido de España”¹⁵. Fray Pedro Simón en sus *Noticias Historiales* nos habla en varias ocasiones de esta isla, una de ellas a propósito de las pillerías de Francis Drake¹⁶. Sin embargo, a partir de 1635 la isla pasó a manos de los franceses y actualmente es considerada una región ultramarina de Francia.

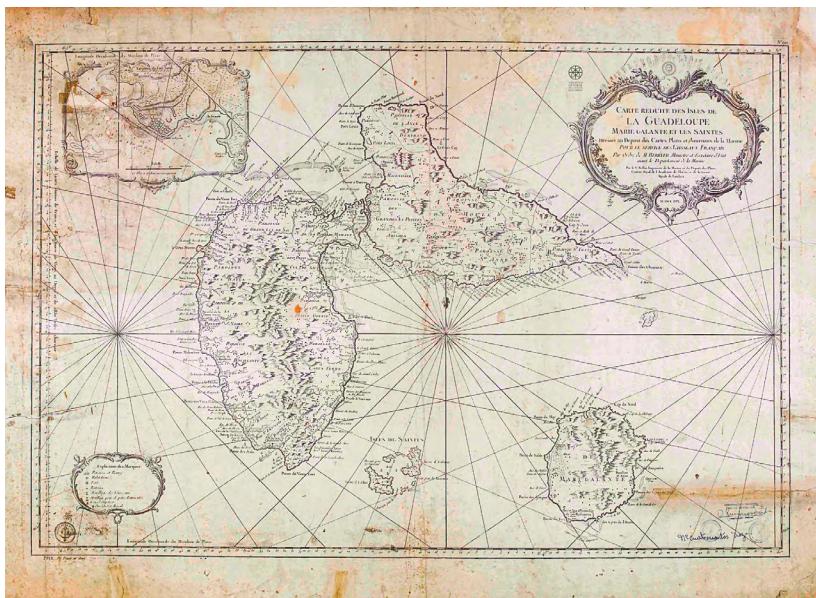


Fig. 3. *Cartografía de las Islas de Guadalupe, Marigalante y las Santas*, Depósito de mapas, planos y diarios de la Marina, 1759, grabado sobre papel, Archivo General de la Nación, Bogotá. Foto: AGN.

¹⁵ PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*. Bogotá: San Juan Eudes, 1962, t. II, p. 193.

¹⁶ SIMÓN, Pedro. *Noticias historiales...* Op.cit., t. I, pp. 52-53 y t. V, p. 128.

TOPONIMIAS Y PATRONATOS EN COLOMBIA

No sólo fueron los españoles quienes invocaron frecuentemente a la *Virgen de Guadalupe* sino también la propia población indígena que en diversas regiones americanas se apropió de su culto con fuerte convicción. Esto dio lugar a que se fundaran varias poblaciones con su nombre en los departamentos de Meta, Antioquia y Santander, así como dos templos en las más importantes ciudades, Tunja y Santafé. El primer pueblo fundado bajo el patronato guadalupense es el que se encuentra a orillas del río Meta. Este asentamiento existía con anterioridad a la llegada de los españoles y se llamaba Belaure, pero el primer día del año 1636 el capitán Pedro del Río tomaba posesión de él en nombre de su majestad, rebautizándolo como Madre de Dios de Guadalupe¹⁷.

Otra población que se acogió a la misma toponimia estaba en Antioquia¹⁸ y fue consecuencia del suceso que ya hemos comentado sobre un soldado que se despeñó por el acantilado del río Porce salvándose milagrosamente por la intercesión de la virgen. Pues bien, cerca de allí se estableció un asentamiento en 1636 llamado Ranchería que después fue cambiando su nombre a San Jacinto de los Osos, Chiquinquirá de los Osos y finalmente Santa Rosa de Osos. La iglesia parroquial del lugar estuvo advocada a la Virgen de Guadalupe de Extremadura y existía al menos desde 1648 en un lugar muy cercano a la actual Capilla de la Humildad, en el nacimiento mismo del río

¹⁷ AGN. Colonia, Miscelánea, SC.39, 76, D. 14, ff. 75r-76v. *Testimonio de la fundación de la ciudad de Madre de Dios de Guadalupe en la provincia del Meta.* 1636.

¹⁸ No confundir con el actual municipio de Guadalupe del mismo departamento que está a unos 56 kilómetros de distancia y se llamaba en origen Higuerón, siendo rebautizado en 1896 en honor de la virgen mexicana. CHICA ARANGO, Nelson; PARRA PATIÑO, Jhon y HENAO GIRALDO, Oscar. *Guadalupe tras sus huellas. "Luz entre montañas". Cincuenta años de identidad 1964-2014.* Guadalupe: s.n., 2014, pp. 58 y 312-315.

Guadalupe que también tomó su nombre. En la misma región también se llamó de Guadalupe una importante de las minas más importantes de la región, concretamente la que era explotada a mediados del siglo XVII por el capitán Pedro Martín de Mora¹⁹. La razón de esta rica toponimia en el Departamento de Antioquia debemos buscarla en el origen extremeño de muchos pobladores de sus pobladores: en los primeros momentos de la conquista se asentaron allí importantes capitanes, hacendados y mineros como Juan Taborda, Hernando de Zafra Centeno, Juan Jaramillo de Andrade o Gaspar de Rodas. Este último, natural de Trujillo, incluso llegó a ser gobernador de Antioquia, fundando en 1576 la ciudad de Cáceres en la subregión del Bajo Cauca²⁰.

Un tercer pueblo colombiano relacionado con la virgen extremeña fue el que se fundó en el departamento de Santander. En 1713 los vecinos de los “Aposentos del Valle de Nuestro Señor San Matías del Tirano”, que sumaban un total de doscientas almas, comenzaron las gestiones para erigirse en parroquia independiente²¹. Nicolás y Bernardo

¹⁹ GONZÁLEZ JARAMILLO, José Manuel. “Poblamiento y colonización del Valle de los Osos. Provincia de Antioquia, siglos XVII y XVIII”. *Historia y Sociedad* (Bogotá), 10 (2004), p. 174.

²⁰ CADENAS Y LÓPEZ, Ampelio Alonso de y BARREDO DE VALENZUELA Y ARROJO, Adolfo. *Nobiliario de Extremadura*. Madrid: Ediciones de la Revista Hidalguía, 2002, pp. 160-161; JARAMILLO CONTRERAS, Mario. “Gaspar de Rodas y Juan Jaramillo, capitanes extremeños en la conquista de América”. *Historia 16* (Madrid), 322 (2003), pp. 34-49; AGUILAR RODAS, Raúl. *Inicios de la construcción social de Antioquia. Gaspar de Rodas c1520-1607. “Gran gobernador de Antioquia”*. Medellín: Paniberica, 2007.

²¹ El origen de dicho asentamiento hay que buscarlo en 1691 cuando un pequeño grupo de campesinos de la jurisdicción de Vélez decidieron asentarse en el sitio de El Tirano encabezados por el propietario de las tierras, el capitán español José Camacho Sabidos. La viceparroquia dependió en lo espiritual del pueblo de Oiba y levantó una capilla dedicada a San Matías. GUERRERO RINCÓN, Amado Antonio y MARTÍNEZ GARNICA, Armando. *La provincia de los Comuneros. Orígenes de sus poblamientos urbanos*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 1996, p. 99. Agradecemos a Jorge Armando Galvis la información suministrada en relación a esta parroquia santandereana.

Camacho Sabidos donaron los terrenos y se trazaron ocho cuadras en retícula partiendo de una capilla preexistente. Los solares serían adjudicados a censo por quienes quisieran construir allí y sus réditos se aplicarían a la ornamentación de la citada capilla. Es entonces cuando se busca la aprobación del arzobispo de Santafé, siendo comisionado para comparecer ante él don Juan de Herrera y Tovar, quien obtiene su plácet el 30 de marzo de 1715. Lo más llamativo del documento de erección es que la nueva parroquia se advoca ahora a “Nuestra Señora de Guadalupe de Moguer”. Esta peculiar denominación puede explicarse desde dos supuestos: que se tomara una advocación y una localidad aparentemente inconexas pero que confluían por razones biográficas o sentimentales en el imaginario de la familia fundadora, o lo que es más probable, que existiera una Virgen de Guadalupe en el puerto de Moguer de la que no nos ha llegado noticia²².

Sin embargo, durante mucho tiempo la escasez de fondos hizo imposible adquirir una imagen de la titular. En 1760 el padre Basilio Vicente Oviedo describía la iglesia como “muy desdichada, si ornato, y sin decencia alguna”²³. En 1780, aunque sólo llevaba un año en el

22 La devoción a la Virgen de Guadalupe en la provincia de Huelva arraigó desde fecha temprana, y, por ejemplo, el pueblo de El Almendro la tenía por patrona desde el siglo XVI. En 1778 la primitiva pintura de esta advocación se sustituyó por una imagen de bulto tallada por Benito de Hita y Castillo. Cfr. ÁLVAREZ, Arturo. “Huellas marxistas en El Almendro”. *ABC Sevilla*, edición del día 12/9/1956, p. 5. Un caso paralelo es también el de la Virgen de Guadalupe de Úbeda, llamada la “chiquitilla del Gavellar” que es una temprana secuela de su homónima extremeña ya que a su parecido formal hay que sumar el hecho de que ambas esculturas fueran desenterradas por un vaquero en parajes cercanos a un río. Cfr. TARIFA FERNÁNDEZ, Adela. “Cultos a la Virgen de Guadalupe de Úbeda en el imaginario colectivo: historiografía, prensa y memoria personal”. En CAMPOS, Francisco Javier (coord.). *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escurialenses, 2013, pp. 281-300.

23 “El curato de Nra. S^a. de Guadalupe del sitio del Tyrano: su Yglesia muy desdichada, si ornato, y sin decencia alguna. Su temperam^o calido, pero sano, á tres jornadas de Veles acia el Norte por camino agrio por sus lodazales, una largar jornada distante de la villa de San Gil. Produce los frutos de tierra caliente, caña dulce, platanos, yucas,

cargo, el cura Miguel Tavera hace relación de las cuentas del curato entre 1775 y 1779, quejándose de que el caudal de la parroquia es muy corto y que depende de que los vecinos quieran dar alguna limosna para hacer las principales fiestas del año, incluida la de la patrona. Declara también estar ocupado en la edificación de la bóveda principal con fondos de su peculio y tener que afrontar la dotación del tabernáculo y de los demás ornamentos, ya que la iglesia estaba desnuda²⁴. La precariedad del lugar se manifiesta cuando escribe que “en mas de ochenta años que tiene de fundado este lugar ni hai Iglesia desente ni efigie ni ornamentos ni alajas necessarias”²⁵, y eso que corría el año 1779. Finalmente, sabemos que llegó a existir la escultura de la imagen titular, creada en fecha indeterminada, pero pereció en un incendio que arrasó la parroquia a principios del siglo XX. La demolición de la antigua fábrica virreinal comenzó en 1949, siendo levantada la actual a partir de 1953 siguiendo un diseño neocolonial

maíz. Según un padron, o lista de vecinos, que me dio el corregidor de Tunja haze mas de quince años, que contaba de trescientos vecinos, y algunos requinteros mulatos, se debe reputar ahora con quatrocientos, pues todos los esos lugares en estos treinta años inmediatos han ido en mucho aumento. Pagan a su parroco el dicho el dicho peso de vecindario por estipendio, de lo que se deduce, que lo menos, que produce este curato de renta anual á su cura (aun dado que solo fueran trescientos vecinos) son ochocientos p^s pues yo sirvo otro beneficio de igual vecindario, y pobre, y solo me contribuye cuatro r^e de vecindario, porque le perdono a cada uno los cinco r^e y con todo esto no me baxa de mil p^s anuales”. BNE. MSS/23092, f. 93r. *Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesifica noticia de sus gentes y gobierno escrito por Basilio Vicente de Oviedo y Pisa.* 1760.

24 AGN. Colonia, Curas y Obispos, SC.21, 45, D. 30, ff. 685r-689r. *Miguel Tavera, cura de Guadalupe en Santander, rinde cuentas del fisco de su curato.* 3-II-1780 a 24-II-1780. Nos consta por otra documentación que se estaba levantando una nueva iglesia durante los años 1777-1784, cfr. AGN. Miscelánea, SC.39, 13, D. 22, ff. 667r-669v. *José Agustín Zapata, cura del pueblo de Guadalupe, jurisdicción de Vélez, pide se nombre Juez de Fábrica de aquella iglesia a José Camacho y Peñuela.* 21-VI-1777 a 13-I-1784.

25 AGN. Colonia, Curas y Obispos, SC.21, 45, D. 30, f. 687r. *Miguel Tavera, cura de Guadalupe en Santander, rinde cuentas del fisco de su curato.* 3-II-1780 a 24-II-1780.

que empleaba algunos sillares de la construcción anterior²⁶. De la antigua patrona del pueblo sólo resta un colorido vitral ejecutado en la década de los cincuenta.



Fig. 4 (arriba). *Antigua Iglesia de la Virgen Guadalupe*, obrador neogranadino, entre 1777-1784, Guadalupe (Santander). Foto: Carlos Alberto Pinilla Franco, 1949. Fig. 5 (derecha). *Vitral de la Virgen de Guadalupe*, anónimo, mediados del s. XX, Iglesia de la Virgen de Guadalupe, Guadalupe (Santander). Foto: Jorge Armando Galvis.

Hasta aquí llegarían los pueblos fundados bajo el patronato de la Virgen extremeña. Existe un cuarto pueblo con el nombre de Guadalupe en el departamento del Huila, pero este fue fundado el 12 de diciembre de 1715 en honor a la virgen mexicana, gracias a la donación de los terrenos por parte de Francisca Salazar Valdés, hija del escribano Francisco de Salazar y Barrios y Petronila Valdés²⁷.

²⁶ PINILLA FRANCO, Carlos Alberto. *Guadalupe Santander en el siglo XX*. Bucaramanga: Litografía Editorial, 2004, pp. 14-16. Agradezco a Jorge Armando Galvis Velasco y Carlos Alberto Pinilla la orientación que me han ofrecido acerca de la historia de esta parroquia santandereana.

²⁷ Recurso en línea, disponible en: <http://www.guadalupe-huila.gov.co/municipio/nuestro-municipio>, (1/11/2018). No obstante la zona era un corredor de paso muy utilizado para la conducción de caucho traído de las selvas amazónicas y en 1682 ya existía un caserío en la confluencia de la quebrada de la Viciosa y el río Suaza. Quizá entonces pudo existir alguna capilla relacionada con la virgen extremeña.

Respecto a los templos dedicados a la Virgen de Guadalupe el más temprano fue el de Tunja, ciudad de destacado papel político, social y artístico durante el siglo XVI. En el acta fundacional, Gonzalo Suárez Rendón “*señaló el sitio para la iglesia*”²⁸ indicando que se nombraría por patrona a la advocación que se celebrara el día de su dedicación, recayendo el honor en la Virgen de Guadalupe por haber tenido lugar dicho acto el día 8 de septiembre de 1539. Es probable que no fuera una decisión al azar, influyendo en ello el importante contingente de extremeños radicados en Tunja. Dos años después de la dedicación, en 1541, el carpintero Gregorio López construyó la primera iglesia de Tunja concebida como una solución provisional en forma de bohío. Dentro de este incipiente templo existió una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe ya que el espacio es nombrado en dos mortuorias fechadas en 1547 y 1559²⁹. En 1552 el edificio y sus ornamentos fueron arrasados por un incendio, de modo que la ciudad debió afrontar al mismo tiempo la reparación del bohío y la construcción de la nueva iglesia de tapia y teja que se estaba levantando para sustituirlo. Finalmente, el 29 de enero de 1574 el Santísimo se trasladó a la nueva parroquial, lo que implicó también otro desplazamiento devocional: desde entonces el templo estuvo consagrado al apóstol Santiago³⁰. Así lo confirman documentos posteriores como la *Relación de Tunja* o la crónica de fray Pedro Simón³¹.

28 SIMÓN, fray Pedro. *Noticias Historiales...* Op.cit., t. II, p. 366.

29 Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB). AH, nº 3, 1540-1549, f. 129r. *Testamentaria de Domingo Fernández*. 1547; AHRB. AH, nº 4, 1559, f. 57r. *Testamentaria de Pedro Núñez Cabrera, vecino de Tunja*. 1559. Citados en PORRAS COLLANTES, Ernesto. “Historia del primer templo mayor de Tunja, nombrado de Nuestra Señora de Guadalupe”. Anuario colombiano de historia social y de la cultura, 31 (2004), p. 37.

30 Ibídem, pp. 40-43.

31 La *Relación de Tunja* menciona que “*La iglesia mayor que fundó esta ciudad y la fabricaron los vecinos y moradores de ella, se llamó en sus principios nuestra Señora de Guadalupe; después se ha llamado y llama de Santiago*”. Transcrito en CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009, p. 346. Véase también SIMÓN, fray Pedro. *Noticias Historiales...* Op.cit., t. 2, p. 366.

UNA VIRGEN NEGRA PARA LAS ESTRATEGIAS EVANGELIZADORAS DE LOS JESUITAS

La Virgen de Guadalupe, por el propio color de su piel, era una devoción que debía servir como acicate de la tarea evangelizadora entre ciertas minorías raciales. O al menos así debieron entenderlo los jesuitas³², quienes fundaron bajo su protección una congregación para los esclavos negros de Bogotá y sus alrededores. Según testimonio del Padre Gonzalo de Lyra en las *Letras Annuas*³³ dicha congregación tuvo sus comienzos hacia 1608-1609 y los encargados de su asistencia espiritual eran los colegiales de San Bartolomé³⁴. Desde muy temprano este cuerpo social contó con un altar propio dentro de la primitiva iglesia de la Compañía, es decir, en aquel edificio simple de planta de cajón que precedió a la actual fábrica italianizante. Así, en una visita practicada el día 18 de agosto de 1634 se halló en el templo un altar dedicado a la Virgen de Guadalupe, aunque curiosamente el autor del manuscrito no hace mención expresa de la escultura titular mientras que sí lo hace en otros altares e incluso consigna allí mismo el bulto de una Magdalena³⁵. De igual forma, tampoco hay constancia de ella en otro inventario de 1646. La primera referencia documental que con certeza nos habla de la escultura data de 1655, cuando consta que el fraile Hernando Cabero

³² Sobre la adaptación de otras iconografías cristianas al medio indígena llevadas a cabo por los jesuitas véase por ejemplo MÚJICA PINILLA, Ramón. “El ‘Niño Jesús Inca’ y los jesuitas en el Cusco virreinal”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Perú indígena y virreinal* (catálogo de exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 102-106.

³³ PACHECO, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia...* Op.cit., p. 110.

³⁴ VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santa Fe de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 36.

³⁵ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Manuscritos, índ. 73, lib. 57, f. 52v. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santa Fe*. 1619 a 1662.

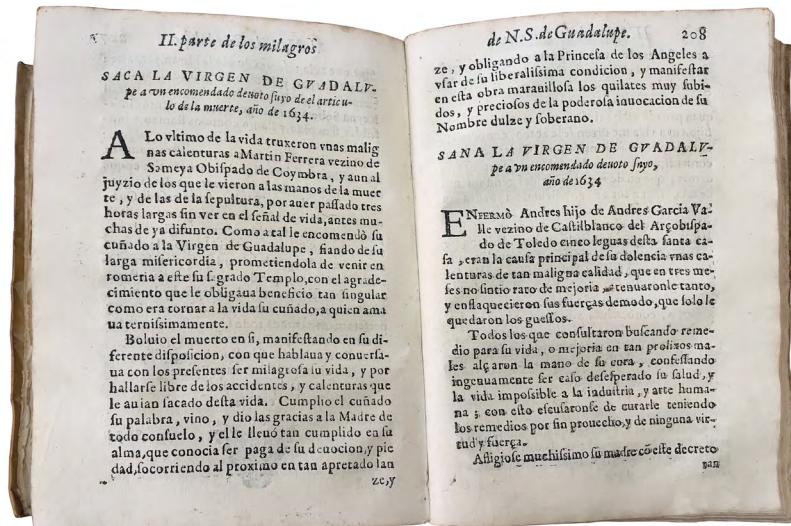


Fig. 6. *II Parte de los Milagros de N. S. de Guadalupe*, anónimo, s. XVII, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

trajo de la Península “otro cajón pequeño donde va un vestido hecho para nuestra señora de Guadalupe y es de lama blanca bordado de pasa[-manos] y lentejuelas”. No sólo el vestido vino de España sino también un libro recopilatorio de milagros titulado “II Parte de los milagros de N. S. de Guadalupe”. Este tipo de libros se imprimían cíclicamente partiendo de los manuscritos conservados en el Monasterio de Extremadura y servían para propagar la fama de la Virgen ya que en ellos se podían corroborar las numerosas gracias recibidas que recibían sus devotos³⁶.

³⁶ El libro no tiene frontispicio, que bien pudo estar en el volumen I de la edición, por lo que no sabemos la identidad del compilador ni el año de la edición. Varios autores son posibles: fray Juan de Malagón o fray Diego de Montalvo entre otros. Otro ejemplo más tardío es: SAN JOSÉ, Francisco de. *Milagros nuevos. Obras de la omnipotencia conseguidas en este siglo por intercesion de Maria Santissima Madre de Dios è ruegos de sus devotos en su milagrosissima imagen de Nuestra Señora S. Maria de Guadalupe*. Salamanca: por Antonio Joseph Villagordo, 2 v., 1730 y 1731. Agradecemos a María Eugenia Díaz Tena la orientación que nos ha brindado en este tema.

Como parte integrante de la biblioteca de los jesuitas el libro fue transferido a la Biblioteca Nacional de Colombia donde hoy se conserva³⁷.

Pero volviendo a la imagen titular de la congregación santafereña, tras la construcción del edificio definitivo de la Compañía por parte de Coluccini, dicha imagen ocupó una capilla propia en una de la primera capilla del lado de la Epístola donde compartía espacio con el retablo del Señor Caído³⁸. La descripción más detallada de la imagen nos la ofrece el inventario que siguió a la expulsión de los jesuitas (1767)³⁹: “un retablo de talla dorado de dos cuerpos con quattro columnas medianas en la parte principal, esta colocada una estatua de Nuestra Señora de Guadalupe, de media vara de alto con vestido brocato verde galoneado de plata, el Niño en los brazos con sombrerito de plumas y dicha imagen sobre su peaña de firme de plata y media luna que se reguló en ocho marcos, y por no poderce quitar sin detrimento de la imagen se procedio asu aplicacion, como tamvien las coronitas y cetros de plata de Nuestra Señora y el Niño que pezan un marco y una onza”.

La descripción encaja con las pinturas de la Virgen de Guadalupe que poseemos, siendo difícil discernir cuales de ellas se refieren a la virgen que estaba en el cerro de Guadalupe y cuales a la que ahora nos ocupa. Resulta llamativo que junto a elementos clásicos de la iconografía guadalupense, como la media luna de plata, se introduzcan en Nueva Granada elementos propios del lugar como los sombreritos

³⁷ Al momento de la expulsión se cita como “Milagros de nuestra Señora de Guadalupe. Segunda parte, un tomo en quarta, de pergamino de nº 4”. BNC. Manuscritos, índ. 1435, lib. 399, f. 90v. *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá*. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

³⁸ Actualmente en su lugar está la pintura de San Pedro Claver acompañada de los restos de un retablo: dos columnas salomónicas emparradas y dos ménsulas.

³⁹ AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, D. 2, f. 231r-v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783.

de plumas. Este inventario nos plantea otro dato interesante en la esfera de lo social. Como hemos dicho, la congregación de Guadalupe estaba compuesta por esclavos negros, lo que implicaba que fuera una de las más modestas del templo. Basta con comparar su ajuar⁴⁰ con el que pertenecía a la congregación de la Virgen de Loreto, en cuyas filas militaban los principales personajes de la ciudad, para advertir las diferencias.

En otro orden de cosas, y gracias a un prontuario en el que los jesuitas describieron el *ordo procendi* de sus principales fiestas litúrgicas, conocemos el esplendor con que se celebraba la fiesta de Guadalupe durante el siglo XVIII⁴¹:

La fiesta de Guadalupe que es el Dulcísimo nombre de María la celebran los señores mulatos dan para los costos de la composición de la iglesia 4 pesos y 8 velas para el altar mayor, ponense en las alcayatas en una vela y en la otra maceta no se quitan las barandillas, alfombrase el presbiterio ponense los dos hacheros dorados junto a la primera grada dentro el Presbiterio y junto a ellos los pies para los ciriales, añádese la mesa de altar, ponese la Virgen y a los lados S. Luis y S. Estanislao bajo los tres arcos de Loreto, sirven para esta fiesta las dalmáticas, y capa del Socorro por ser ornamento de la Iglesia Chiquita y pertenecer igualmente a Guadalupe.

La víspera se repica por un quarto de ora a medio día, y por la noche: el día a las seis se dan 3 repiques, a las 8 se toca al sermón asta la media, que se abre la puerta de en medio, a las 9 se repica para la

40 El altar contaba para su servicio con: “un crucifijo de a tercia en su cruz de madera. / Ytem quatro Niños de bulto en sus redomas [vasija de vidrio ancha que va estrechándose hacia la boca] de madera doradas. / Ytem dos atriles de madera ordinarios, otro viejo y un evangelio de San Juan de carey. / Ytem varios aceritos, jarras, candeleros de madera dorados, plateados y pintados, ramitos, mazeticas y arvolitos de flores de mano y otras distintas mazetas y mas con que se adorna este altar”. Ibídем, f. 232r.

41 BNC. Manuscritos, índ. 68, lib. 52, f. 20r-20v. *Usos y costumbres de esta sacristía de este Colegio Máximo. 1-I-1755.*

fiesta (no baja la Comunidad a la puerta). A la epístola se toca la campanilla de Comunidad para que baje al sermón.

Previene la credencia como para Loreto menos el portapaz, a su ora se avisara a los cantores. De la Cathedral viene un canónigo y dos clérigos a cantar la misa, ayudan a ella los sacristanes del socorro, Loreto y Dolores y el de Sⁿ Joseph.

Acabada la fiesta se da un repique. A las 2 se repica para cantar la salve, no baja la Comunidad, se olvido poner los escaños en el presbiterio y las sillas debajo de lámpara.

Sin embargo, la expulsión de los jesuitas llevaría aparejada la disolución de la congregación de Guadalupe, habiendo constancia de que ya no subsistía en 1784⁴². El remate de su decadencia llegaría en el siglo XIX cuando se implantó un nuevo culto en el templo, el de San Pedro Claver, que supuso la supresión de la antigua capilla de Guadalupe. Dentro del baile de altares que tuvo lugar por aquellos años también fue movido el *Retablo de las Reliquias* a su emplazamiento actual, siendo usados algunos de sus elementos originales para aderezar la pintura del nuevo santo, concretamente dos columnas salomónicas emparradas y dos ménsulas⁴³. Es probable que esto ocurriera en 1888 coincidiendo con la canonización de Claver.

Finalmente, queremos cerrar este comentario que venimos haciendo sobre la *Virgen de Guadalupe* de los jesuitas con una reflexión acerca de su negritud. Tras la llegada de los españoles a América, éstos desarrollaron una estrategia de evangelización que

⁴² AGN. Colonia, Obras Pías, SC.44, 1, D. 6, ff. 189r-206v. *Los curas rectores de esta santa iglesia catedral, y su sagrario sobre que se pongan en ejecucion varias obras pías, y voluntades en los exercicios sagrados, y culto divino, a que aspiraron sus fundadores.* 28-III-1783 a 19-III-1785.

⁴³ AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 238r. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos.* 16-IX-1776 a 1-X-1783.

no tuvo reparos en adaptar el color de las imágenes sagradas, fundamentalmente de la Virgen, si ello significaba la aceptación del nuevo orden por parte de la población indígena y negra. En México encontramos un buen ejemplo en la *Virgen de Guadalupe* mexicana pero también en otras obras temporalmente más avanzadas como la *Divina Pastora* de Miguel Cabrera (Museo Nacional, Ciudad de México). En esta última pintura el pintor novohispano nos sitúa una oveja negra entre el rebaño que cuida María, significando con ello la incorporación del indígena a la historia de la salvación cristiana⁴⁴.

Para el caso concreto de la Virgen de Guadalupe, fray Diego de Ocaña ya había aplicado esta misma estrategia en las representaciones que pintó durante su viaje por los Andes. Sus vírgenes nunca llegaron a ser un fiel reflejo del original de Extremadura ya que les bajó un punto de oscuridad, haciéndolas sólo “un poco marrón” o “un poquito oscuras” según sus propias palabras⁴⁵. Conseguía aprovechar así el componente de atracción étnica al que nos referimos, constatando su éxito cuando afirma: “que la querían mucho porque era de su color”⁴⁶. Esto da lugar a que encontramos Vírgenes de Guadalupe en diferentes tonalidades, según el gusto del consumidor: la de los jesuitas y la que estaba en el cerro de Guadalupe de Bogotá,

44 También se dieron prácticas diametralmente opuestas: la *Virgen de Loreto* de Ciudad de México fue blanqueada por los jesuitas “por tenerse en estos Reynos por vil el color denegrido, como propio de esclavos, y gente vil; y también por juzgar, que el color denegrido de la Santa Ymagén que está en Loreto provendría del humo de las candelas”. ALCALÁ, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. En CRUZ DE CARLOS, María; CIVIL, Pierre; PEREDA, Felipe y VICENT-CASSY, Cécile (Coord.). *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 176.

45 Cfr. FAVROT PETERSON, Jeanette. *Visualizing Guadalupe...* Op.cit., pp. 57 y 59.

46 OCAÑA, Diego de. *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI (1604-1608)*. Madrid: Bailén, edición de Arturo Álvarez, 1969, p. 177.

negras, la de Pacasmayo y las pintadas por fray Diego de Ocaña, de un medio tono indigenista, y finalmente las más decoloradas, blanquísimas, como las que se encuentran en Santa Clara de Tunja y en el Museo Arqueológico de Bogotá. En Nueva Granada, eso sí, no ha aparecido ninguna imagen guadalupense de coloración indígena, estando polarizado el asunto entre las más habituales, negras, y algunas blancas como las que ya acabamos de citar. Ahora bien, hay un dato curioso. Si bien la virgen banca de Tunja nos remite al simulacro original de Extremadura, la del Museo Arqueológico es un “verdadero” retrato de una escultura santafereña que plantea una interesante contradicción: ¿qué sentido tenía falsear un referente tan cercano? ¿Por qué tener en casa un retrato blanqueado de una virgen negra que se encontraba a poca distancia, en la misma (pequeña) ciudad? Obviamente, debió ser una petición expresa del comitente, pero aún nos queda dilucidar su sentido último. Lo que sí sabemos es que este blanqueamiento se produjo en algunas otras pinturas neogranadinas como las de la Virgen de Monserrat, patrona de otro de los grandes cerros de la ciudad de Bogotá⁴⁷.

Además, el ya de por sí aspecto mestizo de la advocación original, de piel oscura, se vino a complementar en Nueva Granada con algunos elementos de indumentaria bastante castizos como la mantilla criolla, caso de los cuadros del Museo Colonial o de la Iglesia del Rosario de Villa de Leyva, donde además presenta rico aderezo de esmeraldas colombianas. El culmen de este mestizaje se aprecia sobre todo en aquellos lienzos donde los personajes sagrados cubren sus cabezas con sombreros mulatos rematados en penachos de palmeras.

⁴⁷ Véase por ejemplo, HERNÁNDEZ ROA, Juan Francisco; MATIZ LÓPEZ, Paula Jimena y VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Horror vacui: una colección de pintura barroca*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2017, p. 38; SAHAMUEL ORTIZ, Edison (Dir.). *Arte Sacro. 450 años*. Bogotá: Arquidiócesis, 2012, p. 95.



Fig. 7. Virgen de Guadalupe, obrador neogranadino. s. XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.



Fig. 8. *Virgen de Guadalupe con San Juan Bautista y santo obispo*, anónimo, ss. XVI-XVII, pintura al temple sobre lienzo, Convento de Santa Clara la Real, Tunja.

Foto: Adrián Contreras.

EL SANTUARIO DE GUADALUPE, FARO ESPIRITUAL DESDE EL CERRO MÁS ALTO DE BOGOTÁ

En 1743 afirmaba Francisco de San José que la fama de la Virgen de Guadalupe se había extendido “por todo el Nuevo Mundo Americano, mostrandose en Retratos suyos, como à porfia maravillosa; à que han correspondido sus Naturales, fervorosos en la devocion, y magnificos en el agradecimiento, edificandola en ambas partes de la America Austral, y Occidental Templos muy sumptuosos”⁴⁸. Este fraile jerónimo se refería fundamentalmente a las imágenes de México, Pacasmayo, Sucre, Potosí y Cuzco. Sin embargo, no hace ninguna alusión de la réplica que se encontraba en Santafé de Bogotá, imagen que era considerada muy milagrosa y que además contaba con un santuario propio encaramado en el cerro más alto de la ciudad. Así describe Juan Flórez de Ocáriz las serranías orientales de Bogotá⁴⁹:

Coronan los dos cerros que señorean la Ciudad de Santa Fé, dos Ermitas con Imagenes de la Sacratissima Virgen Nuestra Señora, en el de mas al Norte la de Nuestra Señora de Monserrate, frequentada de la devocion por sus milagros; y en el otro la de Nuestra Señora de Guadalupe, no menos admirable y assistida, cuya Imagen se colocò con procesión solemne del Cabildo Eclesiastico, Audiencia Real, y Ciudad, desde la Catedral a 8 de Septiembre del año de mil y seis-cientos y cinquenta y seis; y ambas ermitas tuvieron por principio de averse puesto en sus sitios Cruzes contra los continuos rayos que caian en ellos, y estableciose Cofradías de la Santa Cruz.

⁴⁸ SAN JOSÉ, Francisco de. *Historia universal de la...* Op.cit., p. 139.

⁴⁹ FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Por Ioseph Fernandez de Buendia, 1674, p. 196. Este pasaje luego será repetido por Ibáñez. Cfr. IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913, t. I, p. 188.

Ocáriz, que fue testigo del acontecimiento, señala que la colocación de la imagen tuvo lugar el 8 de septiembre de 1656, coincidiendo con la tradicional fiesta de la advocación extremeña. Sin embargo, la primitiva ermita debió mejorarse pronto ya que hay constancia de que un nuevo edificio se acabó en la década de 1680⁵⁰. Desde allí, la Virgen de Guadalupe actuaba como protectora y faro espiritual de los santaferenos, quienes sólo debían alzar la mirada desde cualquier punto de la ciudad para avistar su ermita. De hecho, las siguientes noticias que tenemos sobre la escultura están siempre relacionadas con epidemias y terremotos. En 1688, por ejemplo, se produjo una epidemia de peste “de evacuaciones”⁵¹ en la ciudad siendo bajada la virgen desde su santuario con objeto de que proporcionara su amparo⁵². Respecto a los terremotos, son muchos los que afectaron a la ermita, siendo destruida y reconstruida en numerosas ocasiones. Salvado el temblor del año 1687, que apenas causó daños, habría que esperar más de medio siglo para la primera destrucción sistemática del edificio. Vargas Jurado nos informa de lo sucedido⁵³: “En 18 de octubre de este año 1743, a los tres cuartos para las once del día, hubo un gran terremoto, ruido y ladridos de perros; el cielo oscurecido, con llovizna; se dañaron los más templos (...) Sólo Guadalupe del todo cayó sin daño de la Señora, que la

⁵⁰ En 1762 Mutis encontró una piedra de la antigua ermita, destruida en 1743, donde ponía “ACABOCE ES / TA CAPILLA AÑ / EN DE 168”. La falta de algunos caracteres, incluido el último número del año, deja un margen de error de una década. IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá...* Op.cit., p. 367.

⁵¹ Entre los síntomas de la peste, más allá de los típicos bubones, se encontraban en ocasiones las “evacuaciones involuntarias, a veces tanto de orina como de heces”. CUNNINGHAM, Andrew. “La transformación de la peste: El laboratorio y la identidad de las enfermedades infecciosas”. *Dynamis: Acta hispanica ad medicinæ scientiarumque historiam illustrandam* (Granada), 11 (1991), p. 40.

⁵² VARGAS JURADO, José Antonio. “Tiempos Coloniales”. En AA.VV. *La Patria Boba*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902, p. 7.

⁵³ Ibídем, p. 24.

bajaron ilesa, que confieso no haber visto procesión igual, pues las luces desde Egipto llegaban a la Catedral”.

El hecho, aunque funesto, debió interpretarse en clave milagrosa ya que la escultura de la virgen había quedado incólume⁵⁴. La escultura permaneció desde entonces en la iglesia monacal de Santa Inés hasta que pudo reconstruirse la ermita volviendo a ser colocada en ella en 1755. El mismo cronista da cuenta de que el “Domingo 12 de Octubre de 1755 salió la Virgen de Guadalupe de Santa Inés, para subirla al cerro; subióse el día 19 dicho con cuatro sacerdotes; desde La Candelaria hizo un milagro antes, cayendo un rayo que le quemó un zapato al albañil y no lo lastimó”⁵⁵. Es probable que los nueve días que median entre ambas fechas la virgen estuviera en la catedral, celebrándose una novena en su honor. La prolongada estancia de la virgen en el cenobio –un total de doce años–, puede explicar por qué las monjas dominicas conservaron un retrato suyo, siendo probable que se encargara por razones afectivas al momento de su partida en 1755. De hecho este retrato es el único que representa a la virgen no en el contexto de un camarín sino colocada en sus andas procesionales, viéndose en el fondo del cuadro un paisaje donde se intuye lo que podría ser la nueva ermita de Guadalupe, en el ángulo superior derecho⁵⁶. La pintura fue vendida por las inesi-

⁵⁴ La Virgen de Guadalupe ya se había asociado anteriormente a la protección contra los terremotos y por ejemplo fray Diego de Ocaña llevó una imagen suya durante su periplo americano a la que le achacaba el haberse salvado de un terremoto en 1604 entre otros varios beneficios. OCAÑA, Diego de. *Un viaje fascinante...* Op.cit., pp. 285 y 290.

⁵⁵ VARGAS JURADO, José Antonio. “Tiempos Coloniales... Op.cit., p. 42.

⁵⁶ En un estudio anterior afirmamos que las pinturas de la colección Hernández Roa y la Arquidiócesis de Bogotá representaban a una escultura que se veneraba en la Iglesia de Santa Inés. Ahora con motivo de esta nueva investigación podemos concretar que dicha escultura estaba en efecto en la iglesia de las madres dominicas pero sólo temporalmente, entre 1743 y 1755, ya que en realidad se trataba de la que tenía ermita propia en lo alto del de Guadalupe. Cfr. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Verdaderos retratos’ de la Virgen... Op.cit., pp. 120-121.

tas a Juan Francisco Hernández Roa en cuya colección particular se encuentra hoy⁵⁷.

Habiéndose perdido la escultura del cerro, esta y otras obras semejantes son de gran valor documental. En ellas la virgen aparece siempre con el mismo ajuar: saya y manto brocados con galón en las orillas, puñetas de encaje, lazos postizos sobre la vestimenta, sombreros tocados con plumas o palmeras y broches en las solapas, cetro con remate de esferas huecas y media luna de plata con una cabeza de querubín al centro. A veces incluso se repiten joyas muy precisas de su ajuar como los grandes pendientes de brillantes o un colgante de oro en forma oval que pende a la altura de la cintura. Otra característica propia es el dosel bicolor que presenta una cortina rojiza y la otra verdosa. En este sentido, las pinturas que muestran una mayor afinidad entre sí son las del Seminario y la Arquidiócesis que incluso coinciden en representar la misma peana. Debieron ser ejecutadas en una temporalidad similar.

Respecto a los comitentes que encargaban este tipo de obras, sólo contamos con alguna información para el caso del ya citado lienzo de la Arquidiócesis de Bogotá. Atribuido a Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos⁵⁸, nos lega la imagen de su donante en la esquina inferior izquierda junto a la que aparece la siguiente leyenda: “*El Doctor Don Francisco Dávila Maldonado y Orozco, humilde esclavo de la Santísima Virgen de Guadalupe*”. Este personaje fue hijo del también llamado Francisco Dávila Maldonado, alcalde ordinario de Santafé en 1686, y se desempeñó como cura de la Iglesia de Santa Bárbara y miembro del cabildo eclesiástico de Santafé⁵⁹. El hecho de que falleciera el

⁵⁷ Cfr. HERNÁNDEZ ROA, Juan Francisco, MATIZ LÓPEZ, Paula Jimena y VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Horror Vacui...* Op.cit., p. 27.

⁵⁸ SAHAMUEL ORTIZ, Edison (dir.). *Arte Sacro. 450 años...* Op.cit., p. 48.

⁵⁹ VÁZQUEZ VARELA, Ainara y MARÍAN LEOZ, Juana María. “*Señores del muy ilustre Cabildo*”. *Diccionario biográfico del capítulo municipal de Santa Fe (1700-1810)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017, s.p. Ver entrada “Dávila Maldonado, Nicolás Antonio”.



Fig. 9. *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, ca. 1755, óleo sobre lienzo, Colección Hernández Roa, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.



Fig. 10. *Virgen de Guadalupe con San Nicolás Tolentino y San Francisco Javier*, círculo de Gregorio Vázquez, principios del s. XVIII, óleo, Seminario Mayor de San José, Bogotá.

Foto: Adrián Contreras

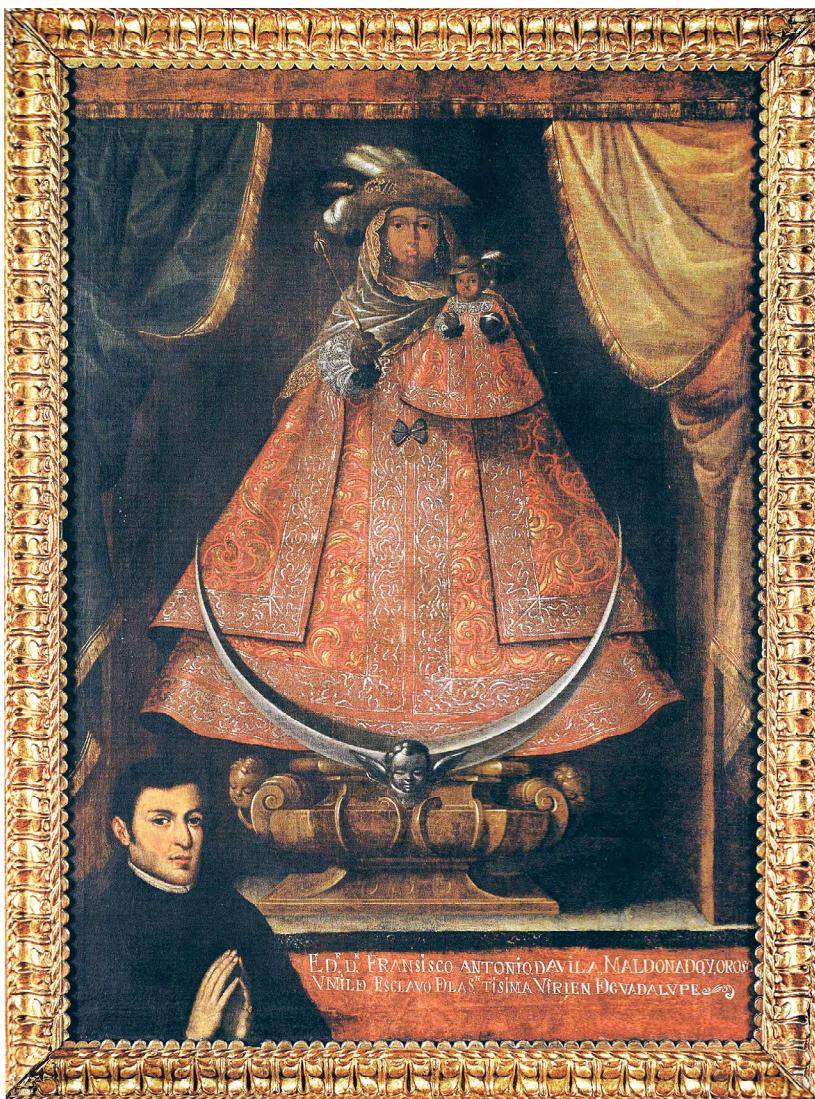


Fig. 11. *Virgen de Guadalupe con donante* (Francisco Dávila), atribuido a Gregorio Vázquez, antes de 1738, óleo sobre lienzo, Colección de la Arquidiócesis de Bogotá.

Foto: Arquidiócesis de Bogotá.

último día del año 1738, según consta en los libros sacramentales de su parroquia⁶⁰, nos indica que el cuadro fue pintado con anterioridad a esa fecha. Después de su fallecimiento la obra debió pasar a manos de fray Diego Fermín de Vergara quien se desempeñó como arzobispo de Santafé entre 1741 y 1744, ya que Vergara la legó al Palacio Arzobispal donde hoy se encuentra⁶¹.

Pero volvamos al punto cronológico donde hemos aparcado la historia de la virgen bogotana: 1755. Tras ser devuelta a la cima del cerro, el siguiente dato que tenemos sobre su ermita nos los proporciona Basilio Vicente de Oviedo en 1760 al afirmar que las ermitas de Guadalupe y Monserrate “tienen sus capellanes con rentas, y son frequentadas de la devoción especialmente la de Monserrate (...) pero la mas frequentada de todas es mi S^a de Egipto”⁶². Uno de los propósitos fundamentales de Oviedo al escribir su obra fue el de ponderar los diferentes curatos existentes en el virreinato, por lo que son constantes sus alusiones a las rentas de produce cada uno. Por ello resulta de gran interés que compare los tres santuarios marianos que

60 Archivo de la Arquidiócesis de Bogotá (AAB), volumen sin signatura, f. 25r. *Libro I de Defunciones de la Parroquia de Santa Bárbara*. 31-XII-1738.

61 Esta afirmación se basa en un informe fechado en julio de 1748 donde se informa de varias pinturas dejadas por fray Diego Fermín de Vergara en la antesala del palacio arzobispal. AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, SC.26, 10, D. 14, f. 313v. *El arzobispo Pedro Felipe de Azúa manda realizar un informe sobre ciertos bienes procedentes de los expolios de sus antecesores Antonio Claudio Álvarez de Quiñones, Juan de Galabis y Diego Fermín de Vergara pertenecientes al palacio arzobispal de Santafé*. 22-VII-1748 a 24-VII-1748. En cuanto a la referencia archivística en cuestión discrepamos de lo dicho por María Cristina Pérez, quien ha interpretado la pintura como un “retrato de la Virgen de Guadalupe de Nueva España” sin que en el manuscrito se precise tal identidad. PÉREZ PÉREZ, María Cristina. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, p. 160.

62 Biblioteca Nacional de España (BNE). MSS/23092, f. 49r. *Pensamiento y noticias escogidas para utilidad de curas. Libro X del Nuevo Reyno de Granada y sus riqueza y demás qualidades de todas sus poblaciones y curatos, con espesífica noticia de sus gentes y gobierno escrito por Basilio Vicente de Oviedo y Pisa*. 1760.

circundaban la ciudad dejando entrever que el de Guadalupe era el menos boyante de ellos, y, en efecto, por aquella época debió comenzar su declive devocional. También en 1760 tuvo lugar la solemne jura de Carlos III, cediéndose luego “a la ermita de Guadalupe los valiosos utensilios que sirvieron para adornar entonces los balcones del Palacio virreinal”⁶³, lo que vuelve a poner de manifiesto las dificultades por las que pasaba el santuario. Otro testimonio de la soledad y abandono en que se encontraba el lugar nos la ofrece el mismísimo José Celestino Mutis, quien pasó por allí en febrero de 1762 a propósito de sus observaciones botánicos. Confiado en que “encontraría habitaciones dónde poder pasar la noche” llegó a la cima cuando anochecía pero encontró la ermita desierta “y tuvo que comer como ermitaño y dormir en cama austera”⁶⁴.

El templo no debió progresar mucho en aquellos años y una década después, el 20 de noviembre de 1772, el capellán de turno obtenía licencia del arzobispado para recoger limosnas para reparar y costear la dotación de la ermita. De esta manera el 16 de junio de 1773 el recaudador encargado de la operación llegó a la lejana viceparroquia de Aipe (Huila) donde se encontró con la oposición de los dominicos. Lo interesante de esta negativa es que produjo una nueva solicitud, esta vez dirigida al virrey Manuel Guirior y fechada el 17 agosto 1773, donde se da testimonio del incidente y se menciona que Ciprián Eslava, el recaudador en cuestión, había llegado al lugar acompañado de “la Ymagen de mi S^a Guadalupe”⁶⁵. Lamentablemente no se dejó constancia de si se trataba de la imagen titular del santuario bogotano

⁶³ IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá...* Op.cit., p. 188.

⁶⁴ Ibídем, p. 367.

⁶⁵ AGN. Colonia, Historia Eclesiástica, SC.30, 6, D. 24, f. 376v. *Miguel Rugero, capellán de la ermita de Guadalupe en Santafé, obtiene licencia del arzobispo de Santafé Agustín Manuel Camacho y del virrey Manuel Guirior para pedir limosna que se ha de aplicar a la reparación de aquel templo.* 20-XI-1772 a 17-VIII-1773.

o de una copia de la misma, solución esta última que ya se había ensayado anteriormente en Nueva Granada⁶⁶.

Sea como fuere, el esfuerzo del recaudador no llegó a amortizarse ya que el día 12 de julio de 1785 volvía a caer la ermita por efecto de otro fuerte movimiento sísmico⁶⁷. Tres años después, con vistas a paliar los estragos causados por el terremoto, los miembros de la Real Audiencia y del arzobispado acordaban conceder diversas ayudas para la reconstrucción de edificios religiosos y particulares entre los que se encontraba la ermita de Guadalupe que recibía doscientos pesos de compensación⁶⁸. Esta vez fue el presbítero Juan Ignacio Lozada quién tomó a su cargo la reedificación de la capilla como un empeño personal. En 1796 solicitaba licencia para pedir limosnas, lo que se le concedió por el plazo de un año⁶⁹. En 1804 el mismo Lozada declara que el edificio está terminado y “completamente adornado con altares, ornamentos, y demás aderentes necesarios para la celebración del sto. sacrificio de la misa y debido culto a la sagrada imagen de nuestra s^a”⁷⁰. Declara también haber hablado con el prior de la Candelaria “en cuya iglesia há estado depositada con el debido culto la Imagen”, con el fin de que “el sábado

66 En Tunja en 1688 Juan Pérez pintó un retrato de la Virgen del Rosario que se llevó a lomo de mula por los pueblos circundantes para pedir limosnas con objeto de aplicarlas en el dorado de su tabernáculo. Cf. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2018, p. 411.

67 CABALLERO, José María. “En la Independencia”. En AA.VV. *La Patria Boba*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902, p. 77.

68 AGN. Colonia, Obras Pías, SC.44, 1, D. 17, f. 462r. *Acuerdo sobre el reparto de la renta del arzobispado para el reparo de varias iglesias, conventos y casas particulares dañados por el terremoto de 1785*. 20-VI-1788.

69 AGN. Miscelánea, SC.39, 86, D. 76, ff. 788r-189v. *El presbítero Ignacio Lozada solicita licencia para pedir públicamente limosna en Santafé, destinada a la erección de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe*. 12-VI-1796.

70 AGN. Miscelánea, SC.39, 128, D. 6, f. 204r. *Documentos en que se acredita la reedificación de la ermita de Guadalupe, la traslación a ella de su patrona y el nombramiento de capellán a favor del presbítero Pedro Ignacio Losada*. X-1804 a 1-VII-1808.

veinte de octubre de mil ochocientos y quattro, se digne sacar en pública procesion con su venerable comunidad hasta Egipio, y de hay hasta Guadalupe”⁷¹, donde sería colocada en su nuevo camarín.

Repetiendo la cíclica historia del santuario, la tercera destrucción del mismo por un temblor acaeció en 1827. Dados de nuevo a la reconstrucción a partir de 1830, se buscó en esta ocasión un emplazamiento diferente “en un estribo del cerro y a la mitad de la altura de él”⁷², siendo el encargado de las obras el arquitecto bogotano Nicolás León, sin embargo, el proyecto no prosperó y la obra se abandonó quedando como una poética ruina en aquel desangelado paraje. A mediados de siglo se recobró el interés por construir en la cima, siendo comisionado para el encargo el canónigo Fernando Antonio Mejía. El proceso y los detalles constructivos de este quinto edificio los conocemos con bastante precisión gracias a los sermones que Mejía compuso e imprimió durante su gestión. En 1857 la ciudad de Bogotá hace voto solemne de construir el nuevo santuario y en 1858 se coloca la primera piedra⁷³. Inicialmente el proyecto contemplaba además del edificio principal, una cruz monumental y una “pirámide que en su elevada cúspide mostrará una estatua de Nuestra Señora de Guadalupe”⁷⁴, tal como podemos ver en el grabado de Ayala y Medrano de 1860.

71 AGN. Miscelánea, SC.39, 128, D. 6, f. 204r. *Documentos en que se acredita la reedificación de la ermita de Guadalupe, la traslación a ella de su patrona y el nombramiento de capellán a favor del presbítero Pedro Ignacio Losada.* X-1804.

72 IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá...* Op.cit., p. 188.

73 Cfr. MEJÍA, Fernando Antonio. *Sermon compuesto i predicado por el presbítero Fernando A. Mejía en la fiesta al Sagrado Corazon de Jesus e inauguracion moral de la Santa Cruz de Guadalupe, que tuvo lugar en Bogotá, en la Iglesia de San Carlos, el 13 de noviembre de 1857.* Bogotá: Imprenta de la Nación, 1857; MEJÍA, Fernando. Antonio *Discurso pronunciado el 13 de diciembre de 1858, con motivo de la colocacion de la primera piedra para la cruz monumental i el templo de Nuestra Señora de Guadalupe.* Bogotá: Imprenta de F. Torres Amaya, 1859.

74 MEJÍA, Fernando Antonio. *Templo andino de Guadalupe.* Bogotá: Impreso por Focion Mantilla, 1867, p. 5.



Fig. 12. *Proyecto del Santuario de Guadalupe*, Daniel Ayala e Ignacio Medrano, 1860, grabado sobre papel, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
Foto: Adrián Contreras.

Sin embargo, pronto se suspendieron las obras debido a la guerra civil que tuvo lugar entre 1860-1862. Mejía pasó estos años de conflicto escondido en casa de unos amigos donde según relató tuvo lugar un prodigo: el 12 de marzo de 1863, día de San Gregorio y víspera de San Leandro, ambos poseedores de la famosa talla de Extremadura, le ofrecieron un higo recogido en la huerta de la casa y partiéndolo por la mitad con un cuchillo apareció en él la figura de la Virgen de Guadalupe de México “con todos los colores y geroglíficos que se ven en las copias de la tilma de Juan Diego” y “Cambiando luego la dirección de las tajadas, volviendo lo de arriba abajo, y se vió en cada una de ellas el otro simulacro: Nuestra Señora de Guadalupe

de España”⁷⁵. La simbiosis que lleva a cabo Mejía entre ambas vírgenes no se basa sólo en su coincidencia nominativa, sino que también enfatiza sus milagrosos orígenes⁷⁶:

Los simulacros o imájenes de la Vírgen Santísima en su advocacion de Guadalupe arrebatan i enajenan mi imajinación; la de España me trae a la memoria ese afortunado artista, San Lucas Evanjelista, que pintó la imájen oriijinal; i de cuyas manos salió tambien por primera vez escrita la vida del divino Redentor (...) La imájen de Méjico me recuerda a esa divina artista, la Virgen María, que descendiendo de su trono celestial (...) se presentó repetidas veces a dos indígenas pobres i sencillos, recien convertidos.

Por aquellos años el culto guadalupano estaba en plena efervescencia en Colombia, de modo que el resultado de estos planteamientos fue la original idea de producir una escultura que combinara ambas devociones. Por iniciativa del arzobispo Vicente Arbeláez Gómez el encargo recayó en el escultor español Felipe Moratilla Perrete, a quién éste había conocido en Roma⁷⁷. La obra que era de vestir costó 767 pesos fuertes puesta en Bogotá y constaba de “La imagen de

75 MEJÍA, Fernando Antonio. *Trabajos públicos ejecutados en obsequio de Dios y de la patria sobre el monte de Guadalupe de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de Francisco Tórres Amaya, 1875, pp. 28-29.

76 MEJÍA, Fernando Antonio. *Sermon en elogio de Nuestra Señora de Guadalupe, paráfrasis del capítulo XII del Apocalipsis. Compuesto i predicado en Bogotá el año de 1861*. Bogotá: Impreso por Focion Mantilla, 1865, pp. 3-4. En semejantes términos se expresa también en la p. 9.

77 Moratilla fue pensionado en Roma en 1848 y permaneció en aquella ciudad italiana por una larga temporada. Cfr. AZCUE BREÁ, Leticia. “La escultura española hacia el cambio de siglo y algunos de sus protagonistas en el Museo del Prado: Felipe Moratilla y Agapito Vallmitjana”. En AA.VV. *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigo del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 365-386. Específica Mejía que esta escultura costó “puesta en esta capital” 777 pesos fuertes, de los cuales 200 fueron dados por el arzobispo Vicente Arbeláez y otros 200 por su sobrina Josefa Gómez Hoyos de Campuzano.

Nuestra Señora, la del divino Niño y la del Querubín, con la peana” siendo lo más llamativo que poseía “piezas dobles, y por esto es susceptible de diferentes actitudes; ora, como la Concepcion, con las manos aheridas por la parte unterior y colocadas delante del pecho, que es la aparicion de Méjico, y ora con el Niño en la mano y el cetro en la otra (aparicion de España)”⁷⁸. Gracias a una carta del presbítero Bernardo Herrera sabemos que Moratilla la tenía ya concluida en Roma en 1870⁷⁹, siendo la primera vez que se describe en Bogotá el día 19 de febrero de 1873. En lo que respecta a su colocación en el templo, inicialmente se había previsto que la escultura estuviera como levitando sobre el altar mayor⁸⁰ pero finalmente se optó por colocarla en un simbólico trono de hierro en forma de árbol. En él se enredaban “un bejuco de madreselva vestido de hojas y de rosas; por manera que al parecer, la Vírgen Santísima (...) descansó en este árbol para ejecutar las solemnes y auténticas apariciones y revelaciones de Juan Diego y Juan Bernardino en Méjico y del Vaquero en España”⁸¹.

La ceremonia de bendición e inauguración del nuevo templo de Guadalupe tuvo lugar los días 6, 7 y 8 de septiembre de 1873. Pero, ¿qué ocurrió entonces con la ya centenaria escultura de la virgen extremeña, original titular del santuario? Afirma Mejía lo siguiente: “La

78 MEJÍA, Fernando Antonio. *Trabajos públicos ejecutados...* Op.cit., p. 69.

79 Ibídem, p. 68.

80 En palabras de Mejía, la virgen estaría colocada a gran altura sobre la mesa de altar, “al parecer suspendida en el aire, i entre muchos rayos o resplandores que descederán de la bóveda para figurarla vestida de sol i coronada de doce estrellas, que es como la representa el capítulo XII del Apocalipsis de San Juan, i fué la manera de apaecerse la Señora de España, i despues con mas exactitud en el monte de Guadalupe que domina la capital de Méjico; cuya aparicion es la más auténtica i portentosa de todas, como lo declaró el señor Benedicto XIV (...): Non fecit taliter omni nationi”. MEJÍA, Fernando Antonio. *Templo andino de Guadalupe*. Bogotá: Impreso por Focion Mantilla, 1867, p. 4.

81 MEJÍA, Fernando Antonio. *Trabajos públicos ejecutados...* Op.cit., p. 59.



Fig. 13. *Templo andino de Guadalupe*, anónimo, 1868, grabado sobre papel, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

imágen que se veneró en esa cima cuando se empezaba á edificar esta ciudad, y que desde entonces quedó oculta, ha sido hallada en estos días con sus correspondientes documentos que lo hacen creer; es de bulto, y será colocada en Guadalupe con la del segundo templo en su lugar correspondiente como monumentales⁸². Sin embargo, no se han vuelto a tener noticias de ella desde entonces. Siguiendo la ya tradicional secuencia constructivo-destructiva del lugar, el edificio de Mejía fue tumbado por un nuevo terremoto el día 31 de agosto de 1917, finalizándose las obras de la iglesia actual el 12 de octubre de

⁸² MEJÍA, Fernando Antonio. *Sermón del Sagrado Corazon de Jesus compuesto y predicado por el presbítero Fernando Antonio Mejía en la Iglesia de San Carlos de Bogotá el 2 de septiembre de 1870*. Bogotá: Imprenta de F. Tórres Amaya, 1870, p. 15.

1945 bajo la administración de Monseñor Jorge Murcia Riaño⁸³. Hoy el santuario está dedicado a la advocación mexicana y la mayoría de los bogotanos desconocen su verdadero origen.

OTRAS ESCULTURAS NEOGRANADINAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Además de las esculturas de la Virgen de Guadalupe ya referidas, existieron otras muchas sobre las que apenas tenemos datos, aunque su imagen debió ser bastante común en las iglesias neogranadinas a juzgar por cierto comentario de Acuña⁸⁴. En la capital, aparte de las esculturas de los jesuitas y del Cerro de Guadalupe, tenemos constancia documental de al menos dos más en los templos de San Agustín y San Juan de Dios. En San Agustín un inventario de 1797 consigna⁸⁵:

un nicho dorado, dentro de él un bulto de cuerpo entero de Nuestra Señora de Guadalupe con su Niño Dios de yeso, sobre su peaña dada de oro, al pie de la Virgen están dos niños sobre sus peanitas doradas, esta Señora tiene manto, túnica de damasco colorado y flores de plata y una toca de seda y pito, el vestido está forrado en tafetán blanco, el que está bien maltratado.

⁸³ SAHAMUEL ORTIZ, Edison (Dir.). *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013, p. 156.

⁸⁴ A propósito del estilo Barroco en Colombia afirma que: “Existe, sin embargo, antes de este período que pudieramos llamar del Convulsionismo Místico, otro anterior de un siglo al menos, del cual datan algunas vírgenes rechonchas, de sonrisa arcaica, cuyo cuerpo lo forma un gran manto sin pliegues de forma cónica, teniendo por base un grupo de cabezas de serafines”. ACUÑA, Luis Alberto. “Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santafé de Bogotá”. En AA.VV. *Iniciación a una guía del arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, p. 203.

⁸⁵ Transcrito en VALLÍN, Rodolfo y GÁLVEZ, María Victoria. *Arte y fe. Colección artística agustina Colombia*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995, p. 204.

La Virgen se encontraba en el “cuarto del cenáculo”, una especie de almacén anejo a la sacristía donde se guardaban diversos trastes que eran usados puntualmente en ciertas fiestas, lo que nos indica que no estaba expuesta al culto durante todo el año. A juzgar por la técnica de elaboración, yeso, debió ser una escultura hecha en Santafé, probablemente según una estampa de la virgen española dado que presentaba al pie los dos típicos ángeles que la flanquean en estas composiciones impresas⁸⁶. En San Juan de Dios, el apunte es algo más tardío, de 1891, momento en que ya se había extinguido por completo su culto y se había olvidado su identidad⁸⁷:

Señalamos únicamente una estatua de la Virgen, semejante a la que existe en la iglesia de San Agustín, de que ya hablamos: es notable por su antigüedad y sus defectos; su altura es del tercio del natural; su cuerpo es un cono, sin cintura, e idéntica forma tiene la figura del Niño; ambas carecen de brazos, y las manos de los cuerpos; las carnes tienen color de chocolate, están vestidos con colores de estilo bizantino; la Virgen tiene toca, y el mal gusto moderno le ha colocado una corona de hoja de lata.

Al sur, en Popayán, la imagen de la Virgen de Guadalupe se encontraba en el templo de los franciscanos. Son pocas las noticias que tenemos sobre ella. El 14 de enero de 1660 el capitán Fernando de Salazar Betancur declaraba: “que yo por mi devoción hice hacer en la ciudad de Quito un tabernáculo dorado para Nuestra Señora de la Concepción de Guadalupe del convento de mi padre San Francisco de esta ciudad”. El hecho de que hable de esta advocación mixta, combinación de Inmaculada y Guadalupe, puede plantear la duda de si se trataba del simulacro mexicano, pero descartamos esta opción

86 Para un análisis de esta técnica en la escuela neogranadina véase CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes...* Op.cit., pp. 108-112.

87 IBÁÑEZ, Pedro María. *Crónicas de Bogotá...* Op.cit., p. 271.



Fig. 14. *Virgen de Guadalupe*, obrador sevillano, principios del s. XVII, escultura en madera tallada y policromada, Palacio Arzobispal, Ibagué.

Foto: Jesús Andrés Aponte.

estrecheces y se había pasado al altar mayor una lámpara “que le dieron a nuestra señora de Guadalupe”⁸⁹.

88 Archivo Central del Cauca (ACC). 9492 (Col. E I-8 op), ff. 1r-2r. *Testamento del capitán don Fernando de Salazar Betancur, vecino encomendero de Popayán natural de Tunja. 14-I-1660 a 11-IV-1707.* No debieron cumplirse estas últimas voluntades ya que el primero de abril de 1707 fray Juan del Rosario, procurador guardián del convento franciscano de Popayán, todavía estaba reclamando esta cantidad.

89 ACC. Fondo Notarial, t. 17, año 1689, f. 25r. *Mandato del P. fray Félix, Comisario General del Perú, para que se le de escritura de patronato al alférez don Francisco Torijano Marín vecino de Popayán, familiar y alguacil del Santo Oficio, sobre la capilla del Cristo de la Veracruz. 29-XI-1689.*

por la temporalidad en la que nos movemos y por el hecho de que la imagen era de bulto redondo. Habiendo traído el retablo hasta Popayán sin tener sitio para colocarlo en la iglesia franciscana, se lo vendió a los mayordomos de la Virgen del Rosario por 600 patacones que debían darse de limosna a la Virgen de Guadalupe. Sin embargo gastó esa cantidad porque “algunas necesidades me han obligado a ello”, mandando por cláusula testamentaria que su albacea repusieran el valor⁸⁸. Otra noticia sobre la misma virgen data de 1680, temporalidad en la que el templo pasaba por ciertas

En el occidente colombiano también hubo varias esculturas de la virgen extremeña. Una la tenemos documentada en la segunda iglesia de Hato Viejo (hoy Bello, Antioquia), que fue construida entre 1790 y 1814⁹⁰. Finalmente, otra subsiste en Ibagué, siendo la única conservada. Está en el refectorio del Palacio Arzobispal y es una obra que muestra “evidentes esquemas montañesinos”⁹¹ pese al maltrato que ha sufrido. Manejamos algunas noticias sobre escultores sevillanos desplazados al santuario madre de Guadalupe para copiar la imagen original, por lo que es muy posible que estemos ante una de estas copias “tocada a la original”⁹². Una de ellas es la que el capitán Francisco Pérez Lezcano llevó a Pacasmayo⁹³.

LOS VERDADEROS RETRATOS

Las pinturas neogranadinas de la Virgen de Guadalupe, aún más habituales que las esculturas, se engloban dentro de la tendencia barroquísima de pintar retratos a las efigies de mayor devoción

90 Tenía “una imagen de Nra. Sra. de Guadalupe de bulto con su corona de plata”. AAM. Fondo Popayán, Vicaría Superintendente, caj. 30, carp. 14, Inventarios 1763-1824, s/p. *Inventario de los alaxas que el dia de la fecha se han encontrado pertenecientes a esta santa yglesia de Nra. señora del Rosario de Ato Viejo.* 27-I-1814.

91 APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada: siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, p. 255.

92 Sobre la intervención milagrosa de los retratos de la Virgen y de otras cosas que la han tocado véase SAN JOSÉ, Francisco de. *Historia universal de la...* Op.cit., pp. 217-220.

93 “Vino luego à este Santuario à cumplir su voto (...) y alcanzando licencia del Convento, labró un Escultor famoso, que traxo consigo de Sevilla, una Imagen de nuestra Señora de Guadalupe, bien imitada de su Original (...) Quando el devoto Capitan viò acabada la Copia tan perfecta, fue excesivo su gozo, entrañandosele con ella en lo secreto de su alma una singular devoción, y cordialissimo afecto. Vistiola de ricas telas, que tenía prevenidas: yo me persuado la tocaron à su Original, para que llevasse los primores de la gracia, que no pudo darla el Arte”. A continuación se cuenta el paso de la escultura por Cádiz, Nombre de Dios, Panamá y Cherrepe. Ibídém, pp. 173-174.

popular⁹⁴. Esta costumbre hispánica produjo una gran cantidad de obras tanto en territorio peninsular como en América, presentando por lo general vírgenes ataviadas con ricos ternos bordados y enjoyadas en proporción a su fama. Estas obras al haber sido calificada de productos seriados han obtenido un menor aprecio historiográfico, lo que se basa en la gran proporción de ellas que fueron ejecutadas por artistas de segunda fila -cuando no, por meros artesanos-. No obstante esta circunstancia, que también encuentra honrosas excepciones⁹⁵, estas piezas son de un gran valor a la hora de medir el impacto espiritual -y por tanto también el económico- de la advocación. Así, podríamos enunciar el siguiente principio: el número de *verdaderos retratos* de una imagen es directamente proporcional al culto y difusión que obtuvo. En este contexto, sabemos que la Virgen de Guadalupe fue una de las advocaciones más copiadas, tanto en Europa como en América. Fray Francisco de San José nos da buena cuenta de ello⁹⁶:

Esta gracia, que la Santissima Virgen pone en los Retratos de su Imagen Santa Maria de Guadalupe, engendra tan grande fé, y devocion en los animos de los Fieles, que viendose necessitados, luego se acogen à ellos, como al seguro asylo, y refugio de sus males: y como la fé, y devocion hacen prodigios, son sin numero los que ha obrado, y obra el todo Poderoso, clamando por sus Retratos à la Soberana Reyna. De aqui nace la multitud de copias, que ay esparcidas por toda la Christiandad: los

94 Los verdaderos retratos de imágenes de devoción son una arista más del tema de la “vera effigies”, un buen estudio al respecto se puede encontrar en QUILES GARCÍA, Fernando. *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 59-76.

95 Para el caso de la Península, recuérdese por ejemplo el retrato de la Soledad de Madrid ejecutado por Alonso Cano, hoy en la Capilla de San Miguel de la Catedral de Granada.

96 SAN JOSÉ, Francisco de. *Historia universal de la...* Op.cit., pp. 203-204. Cita el cronista dos casos puntuales por la relevancia de sus comitentes: una petición llegada desde Roma por el Cardenal Albano en 1729, y otra del Conde de San Bernardo y Marqués de Mos en 1732.

intimos deseos con que se pretenden de los que han adquirido algunas noticias de la milagrossima Imagen (...) Assi, pues, ay otros muchissimos Retratos milagrosos de esta gran Señora, repartidos por distantes Regiones, sin que se tengan de ellos sino es algunas cortas noticias: siendo todos en bien del Genero Humano lucidissimos reflexos de este Sol: Astros luminosos brillantes de este Cielo: Rios caudalosos de este grande Mar: Fuentes vivas peremnes de este Abismo: de este Abismo sin suelo: de este Mar grande sin fondo (...)

No nos debe extrañar el testimonio de San José. Los templos y monasterios que poseían una imagen de cierta relevancia eran los primeros interesados en su difusión, pues esto solía suponer la llegada de copiosas limosnas para el santuario⁹⁷. Un llamativo caso ocurrido en Nueva Granada nos permite testar el interés estratégico que había detrás de estas prácticas. En 1758 el fraile franciscano Lope de San Antonio se había traído desde Madrid a Popayán una escultura vestidera de la *Virgen de Gracia* junto a su ajuar, y, lo que es más interesante, tres mil estampas impresas de ella, la plancha grabada y cincuenta pliegos de papel fino para futuras impresiones⁹⁸. Por si no fuera poco, el religioso también traía unas indulgencias despachadas por el nuncio vaticano en Madrid. Estos dos recursos, las estampas de devoción y la concesión de indulgencias fueron recursos publicitarios muy habituales durante la época virreinal.

En el caso de la virgen extremeña, es verdaderamente frecuente encontrar su efigie colgada de los muros de museos y recintos religiosos colombianos, donde han quedado testimoniando alguna devoción particular de quién sabe qué personaje virreinal. Ahora bien, existen distintos tipos de retratos, por un lado están los que remiten

⁹⁷ FAVROT PETERSON, Jeanette. “A través de la mirada de Ocaña. Nuestra Señora de Guadalupe en Sucre, Bolivia”. En STRATTON-PRUIT, Suzanne (Ed.). *El arte de la pintura en Bolivia colonial*. Philadelphia: Saint Joseph’s University Press, 2017, p. 302.

⁹⁸ ACC. 9255 (Col. E I-11 ms), f. 25v. *Cuenta y razón de los gastos que se puede ofrecer en adelante a fray Lope de San Antonio en la misión que tiene a su cargo*. 18-X-1755.



Fig. 15 (izquierda). *Virgen de Guadalupe*, atribuido a Pedro Ángel, 1597, grabado sobre papel, Monasterio de Guadalupe, Cáceres. Foto: Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Fig. 16 (derecha). *Virgen de Guadalupe*, Pedro Ángel, ca. 1600, grabado sobre papel, colección particular.

a la escultura original española y por otro los que reproducen a una escultura neogranadina. Las del primer tipo, fueron hechas a través de estampas que se difundieron desde el santuario de Extremadura a finales del siglo XVI o principios del XVII⁹⁹. Nos referimos fundamentalmente a las dos que están relacionadas con el grabador Pedro Ángel: una firmada del año 1600, y otra atribuida a él que apareció en el libro de fray Gabriel de Talavera de 1597¹⁰⁰. En estas composi-

⁹⁹ En esta temporalidad sólo conocemos cinco grabados de la Virgen de Guadalupe (más otro de la Virgen del coro) ya que a las que recoge Crémoux hay que sumar la que se atribuye a fray Gabriel de Talavera que es precisamente la que nos interesa. Cfr. CRÉMOUX, Françoise. “Las imágenes de devoción... Op.cit., pp. 67-70.

¹⁰⁰TALAVERA, fray Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: En casa de Thomas de Guzma, 1597.



Fig. 17 (izquierda). *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, Iglesia de la Recoleta, Bogotá. Foto: Adrián Contreras. Fig. 18 (derecha). *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, Museo Santa Clara, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

ciones Ángel subraya la idea de mariofanía mediante la presencia de un cortinaje o dosel abierto, algo que siempre aparece en las pinturas neogranadinas. De forma variable aparecen otros de los elementos de estas estampas: floreros a ambos costados, ángeles portantes –bien sosteniendo la corona o la media luna–, y una cartela identificativa al centro. Son ejemplos de ello las pinturas de la Recoleta y del Museo Santa Clara en Bogotá.

Más interesante resulta la pintura del Seminario Mayor de Bogotá, aunque está sumamente oscurecida por el tiempo. Se desmarca de las demás representaciones en que presenta un fondo paisajístico. La vista del santuario que se encuentra en segundo término no concuerda con el aspecto que tuvo el monasterio jerónimo de Extremadura en

aquella época, pero parece claro que se intenta aludir a él cuando se dibujan escarpadas montañas y el río donde fue encontrada la virgen. Estaríamos por tanto, ante una visión imaginada del paraje de las Villuercas.

De otro lado están las pinturas que no son retratos del original de Extremadura sino de las esculturas neogranadinas que ya hemos comentado, lo que las convierte en “copias de copias”. Son retratos en el pleno sentido del término pues plasman la imagen real de una escul-



Fig. 19. *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, Seminario Mayor de San José, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

de cuello alto que abre para mostrar la espina de su corazón.

También son parte de esa otra realidad trascendente los ángeles que derraman flores sobre la pintura de la *Virgen de Guadalupe* de Bojacá. Dicha pintura apareció en 1968 en la exposición organizada con motivo del Congreso Eucarístico de Bogotá, siendo descrita en aquel momento como una “Obrita muy simpática, claramente mes-

tura real, aunque a veces incorporan presencias ultraterrenas al añadir ciertos santos escogidos según la preferencia del mecenas. Por ejemplo, en el otro cuadro guadalupense que conserva el Seminario Mayor de Bogotá encontramos a dos santos de fuerte rai-

gambre americana: San Nicolás Tolentino, identificable por la perdiz y el hábito estrellado, y San Francisco Javier, con capelina y hábito jesuita

tiza, en la que la Virgen y el Niño morenos se tocan con sombreros tropicales del siglo XVIII”¹⁰¹. Se observan en ella diferentes orificios, constatándose que fue una obra enjoyada, es decir, con aplicación de joyas reales sobre la pintura¹⁰². Aunque esta práctica fue muy habitual en todas las representaciones milagrosas de la virgen, estuvo especialmente asociada a las de la Virgen de Guadalupe. Fray Diego de Ocaña, al que ya hemos nombrado, concebía de este modo sus pinturas de la Virgen de Guadalupe desde el principio, refiriendo que él mismo colocó las joyas de tres de las siete pinturas que hizo durante su viaje por los Andes¹⁰³. También la *Virgen de Guadalupe* de Santa Clara de Tunja presenta desprendimientos y pérdidas de soporte muy puntuales que nos hablan de prácticas semejantes.

Dentro de los edificios eclesiásticos los verdaderos retratos podían encontrarse ya en la capital del virreinato¹⁰⁴, ya en lejanas iglesias de doctrina¹⁰⁵. A veces incluso se encontraban múltiples versiones en una misma iglesia. En 1694 la Capilla de la Bordadita de Santafé tenía “un quadro de Nuestra Señora de Guadalupe, con su marco

¹⁰¹ GIL TOVAR, Francisco y ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *Arte religioso en la Nueva...* Op.cit., s.p., véase registro 64.

¹⁰² Concretamente han desaparecido el cetro, la cruz del orbe y diversos broches que estaban distribuidos sobre la vestimenta de ambos personajes.

¹⁰³ FAVROT PETERSON, Jeanette. *Visualizing Guadalupe...* Op.cit., p. 48.

¹⁰⁴ En la Iglesia de San Juan de Dios la pintura de la Virgen de Guadalupe se encontraba en la sacristía, sobre una ventana. AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 17v. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el Reverendo Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento por mandado Nuestro Reverendo Padre Maestro Vicario Provincial Fr. Juan Antonio de Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.*

¹⁰⁵ En la visita eclesiástica del templo de Samacá verificada el día 10 de agosto de 1636 se da cuenta de una “ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe en tabla y al óleo con un marco dorado”. AGN. Colonia, Visitas Boyacá, t. 12, r. 25, f. 291r. *Inventario de los bienes y ornamentos de la iglesia de Samacá. 10-VIII-1636. Transcrito en ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. Los pueblos de indios en Nueva Granada* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2008, p. 2948.



Fig. 20. *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVIII, óleo, Santuario de la Virgen de la Salud, Bojacá. Foto: Adrián Contreras.

dorado” sobre el sagrario del altar mayor, lo que no impedía que esta misma advocación tuviera un altar propio en el mismo recinto¹⁰⁶. De

¹⁰⁶ Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco (AHJJMP). B1-ES1-EN3-LB21,

igual manera, el 29 de mayo de 1742 existían hasta un total de tres pinturas de la Virgen de Guadalupe en el Santuario de la Peña¹⁰⁷.

También en las casas particulares aparecen referidos muchos retratos guadalupenses. Por ejemplo, durante el siglo XVII se consignan en el inventario de bienes de Juan García Pedrosa (1635)¹⁰⁸ y en el de María Arias de Ugarte (1664)¹⁰⁹. En la centuria siguiente consta que Francisco de Usechi (1709) poseía en Popayán “Dos cuadros, el uno de un crucifijo y el otro de Nuestra Señora de Guadalupe, de a dos varas de alto, cada uno a diez pesos, y el dorado de los marcos a siete patacones, montan treinta y cuatro patacones”¹¹⁰, y Catalina Peláez (1753) “otro quadro de nuestra señora de Guadalupe de vara y tres quartas en alto en diez y seis pesos”¹¹¹, siendo la segunda pieza de más valor reseñada. Más relevante es el caso de Juan Martín Zereso, quien se casó con Ignacia de Rojas y Pontón recibiendo como dote una buena cantidad de bienes entre los que se encontraba “una pintura de Nuestra Señora del Rosario, con marco de carey, en 22 pesos de plata, de la que se especificaba era de Vásquez; y una Nuestra Señora de Guadalupe, en 14 pesos de plata, con la anotación *pin-*

ff. 213-214. *Inventario de la capilla del Colegio del Rosario*. Sin fecha pero localizado entre dos documentos de 4-II-1694 y 20-VI-1794.

107 Libro de Inventario y Cofradía de Nuestra Señora de la Peña. Transcrito en STRUVE HAKER, Ricardo. *El Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Peña*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1955, pp. 105-106.

108 AGN. Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 45, f. 668v. *Inventario de bienes de Juan García Pedrosa*. 1635. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes grabadas para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 69.

109 AGN. Notarías Bogotá, n. 1^a, t. 65, f. 414v. *Inventario de los bienes del oratorio de doña María Arias de Ugarte*. 7-VII-1664.

110 AGN. Notarías Bogotá, n. 3^a, t. 137, f. 144r. *Inventario y tasación de bienes de Francisco de Usechi*. 4-IX-1709.

111 AGN. Notarías Bogotá, n. 2^a, t. 108, f. 67v. *Don Nicolás de Ochoa, maestro de pintura, avalúa los bienes de su arte dejados por Catalina Peláez*. 24-I-1753.

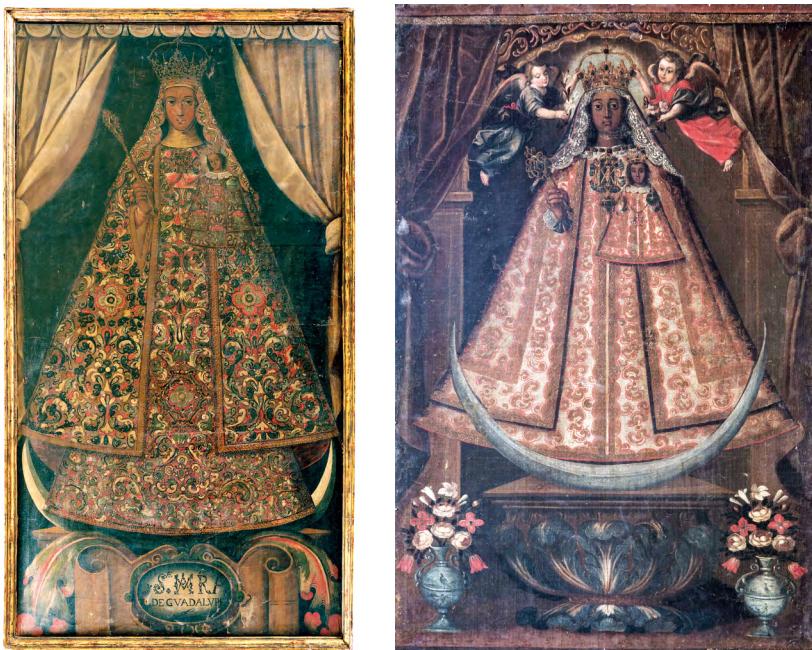


Fig. 21 (izquierda). *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, Museo Colonial, Bogotá. Foto: Adrián Contreras. Fig. 22 (derecha). *Virgen de Guadalupe*, obrador neogranadino, s. XVII, óleo sobre lienzo, Iglesia de la Virgen del Rosario, Villa de Leyva. Foto: Adrián Contreras.

tura *ídем*, lo que hace pensar que se trataba también de dicho artista¹¹². Aunque la escueta descripción no permite afirmarlo de forma rotunda, creemos que puede tratarse de la obra que acabó en el Seminario de Bogotá.

Finalizamos advirtiendo la longevidad del culto guadalupense en Colombia, aún cuando ya estaba siendo suplantada con gran fuerza por su homónima mexicana. En 1826 Victorino García pintó un exvoto

¹¹² VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes grabadas para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 47.

donde se representaba a la Virgen de Guadalupe y junto a su comitente especificando la siguiente inscripción: “Hallándose la señora María Ignacia Zalamea fatigada por un coto [bocio] muy grande, imploró á esta divina Señora y amaneció sana”¹¹³. Este mismo exvoto fue usado más tarde, en 1866, para sanar a otra persona enferma invocándola del siguiente modo: “Virgen Santísima, Madre de Dios, despliega aquí tu manto y levanta tu cetro poderoso”¹¹⁴. No obstante, se trata de una noticia muy puntual. Enseguida vendrían el silencio y el olvido.

¹¹³ MEJÍA, Fernando Antonio. *Trabajos públicos ejecutados...* Op.cit., p. 80.

¹¹⁴ Ibídem, p. 81.

ÍNDICE

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN Y PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS: <i>Introducción</i>	7
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS Y RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN: <i>La virgen de Guadalupe de Extremadura en América del Sur. Devoción e iconografía</i>	11
JORGE RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS <i>La entronización de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Perú</i> . .	59
ADRIANA MATILDE PACHECO BUSTILLOS <i>La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en el santuario de Guápulo, pueblo de indios en la Real Audiencia de Quito</i>	87
ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO <i>Fortunas y quebrantos del culto guadalupense en Nueva Granada</i> . . .	119

*La Virgen de Guadalupe de Extremadura
en América del Sur. Arte e Iconografía*
terminó de imprimirse
el 8 de julio de
2019

□ □ □



COLECCIÓN
ENTRE DOS MUNDOS: AMÉRICA Y EUROPA DESDE EXTREMADURA
IV



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa



FUNDACIÓN
ACADEMIA EUROPEA E
IBEROAMERICANA DE
YUSTE

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Economía e Infraestructuras