

MILAGROSAS IMÁGENES MARIANAS EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

Olga Isabel Acosta Luna. Fráncfort; Madrid:
Iberoamericana-Vervuert, 2011. 512 pp.

María Cristina Pérez Pérez

Universidad de los Andes, Colombia

La imagen visual, que durante décadas había sido objeto exclusivo de la historia del arte, en la actualidad se aproxima a otras áreas del conocimiento: la psicología, la antropología, la etnología, la política, la sociología, la economía y, principalmente, la historia. Al igual que los textos escritos, estas fuentes se han convertido en instrumentos fundamentales para los historiadores que pretenden reconstruir las experiencias culturales del pasado colonial. Se ha dicho, con razón, que las imágenes han sido utilizadas en determinadas épocas como objetos de culto, como medios de adoctrinamiento, como estímulos para la meditación, como armas en los debates, como instrumentos de conocimiento, como herramientas de enseñanza y como medios privilegiados de persuasión.

Para la Iglesia católica, por ejemplo, la imagen desempeñó un papel primordial en la producción, circulación y transmisión de la experiencia de lo sagrado, puesto que la representación visual religiosa expresaba en una sociedad distintas ideas de lo sobrenatural, difundía el conocimiento eclesial, daba a conocer las doctrinas de la Iglesia y proporcionaba diversos testimonios de la religiosidad popular, los milagros y la devoción individual (Burke; Gombrich). De ahí la importancia de la imagen como fuente histórica en el campo académico de las ciencias humanas y el esfuerzo de distintos estudiosos por reflexionar en torno a procesos que no se limitan a los connotados por el término, el cual se vincula más comúnmente a valores estéticos. Las investigaciones elaboradas en los últimos años invitan a reflexionar sobre cuestiones asociadas al soporte, los materiales, la creación, la difusión, la circulación y la relación con el espectador de aquellas imágenes visuales que proporcionan múltiples herramientas de conocimiento para comprender a los grupos humanos.

Es en este contexto, que se relaciona directamente con la denominada historia cultural, en el que la editorial Iberoamericana-Vervuert publica la obra de Olga Isabel Acosta Luna. Este libro, resultado de la tesis doctoral realizada por la autora en la Facultad de Filosofía de la Universidad Técnica de Dresde, tiene como propósito fundamental estudiar el significado y el funcionamiento de las imágenes religiosas en el Nuevo Reino Granada, al igual que analizar el entorno arquitectónico y plástico en el que estos objetos circularon debido a la veneración que recibieron durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.

El estudio de la imagen le plantea de entrada un problema a esta historiadora del arte, por el abanico tan amplio y diverso de imágenes que se le abre, pero también por cuestiones relacionadas con la propia conceptualización de este objeto de estudio. Más aún cuando se hace referencia a la “cultura visual colonial”, que abarca múltiples elementos asociados al ámbito devocional: reliquias, grabados, altares portátiles, pinturas, estampas, esculturas, retablos, papeles de medallas, cruces o cajones con santos.

En este caso particular, y como una manera de acotar el campo de análisis, Acosta Luna se ocupa únicamente de las representaciones denominadas por los cronistas como “milagrosas imágenes”, esto es, un tipo de imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, a las que se les atribuyó poderes taumatúrgicos. De modo especial, el estudio abarca diversas pinturas y esculturas marianas que alcanzaron el estatus de hacedoras de milagros, después de haber sido trasladadas en el equipaje de los primeros conquistadores, de arribar a los poblados con el auxilio de las distintas órdenes religiosas o de haber sido elaboradas en el propio territorio neogranadino. En tal sentido, las vírgenes de la Conquista, del Rosario, de Chiquinquirá, del Campo, del Topo, de los Reyes, de Monserrate y de Monguí son algunos de los ejemplos utilizados en este libro para hacer referencia a este tipo particular de objeto devocional.

Esta investigación se realizó a través de tres ejes de análisis: uno histórico, uno iconográfico y, por último, uno arquitectónico y plástico. En el primero, la autora se ocupa de reflexionar sobre la introducción y el establecimiento de las imágenes milagrosas en el Nuevo Reino de Granada. Para ello hace un recorrido histórico por los antecedentes españoles de

la producción, aparición y culto de este tipo de representación visual. En especial, se detiene en las leyendas narradas por varios autores sobre la Virgen de la Antigua y la de la Reconquista, las cuales relatan la manera en que estas imágenes marianas fueron escondidas, tapiadas o desterradas de las ciudades españolas que sitiaban los musulmanes.

Los estudios muestran que tras la Reconquista española, por ejemplo en las ciudades de Sevilla, Toledo y Granada, dichas vírgenes empezaron a reaparecer y este hecho, a considerarse milagroso. En un segundo momento, en relación con este eje se explica la entrada de objetos devocionales a las tierras recién conquistadas, el enfrentamiento con las creencias religiosas indígenas, los caminos de conversión seguidos tras los encuentros y los usos dados a tales bienes por la sociedad neogranadina. A partir de esa contextualización, la autora se introduce en el estudio de una de las imágenes milagrosas más analizadas por la historiografía local, que comenzó a manifestar su poder tras haber recobrado su forma pictórica en el siglo XVI: la Virgen de Chiquinquirá. Esto la lleva a preguntarse por el surgimiento de su leyenda, por lo que se entendía en la época como un hecho milagroso, por las formas de consagración de las imágenes y por el papel de clérigos y conquistadores en el patrocinio de su culto.

En cuanto al eje iconográfico, que ocupa gran parte de esta exploración, se observa un interés por describir e interpretar aspectos asociados a las figuras, los símbolos y las temáticas de las imágenes milagrosas. Por su clara formación en historia del arte, Acosta Luna realiza un amplio recorrido por los íconos religiosos de Oriente y Occidente, con el objeto de determinar los cimientos de la iconografía mariana en el Nuevo Mundo. Si bien este punto resulta interesante para conocer el tipo de imagen que circuló por el orbe católico, la autora no se aleja de lo ya planteado desde mediados del siglo XX por distintos historiadores como Francisco Gil Tovar, Santiago Sebastián, Gabriel Giraldo Jaramillo y Martha Fajardo de Rueda.

En el texto continúa presente la discusión sobre la influencia de la pintura devocional europea en las imágenes neogranadinas, lo que lleva a ubicar la producción local dentro de las principales corrientes “artísticas” occidentales, como la italiana, la flamenca o la morisca. Al mismo tiempo,

se retoma el estudio de grabados y estampas, que Sebastián había desarrollado con amplitud, a fin de subrayar la función pedagógica que los objetos religiosos locales cumplieron para los artífices neogranadinos del siglo XVII.

Al centrarse en estos aspectos, la investigación olvida que las gentes no tienen una actitud pasiva frente a las imágenes y que, por ende, pueden establecer diversas y complejas relaciones con estas. Además, también pasa por alto que la imagen sufre múltiples procesos de cambio en relación con el significado que se le da y en su propia representación pictórica, según contextos diferentes de localización, momentos históricos de funcionamiento y formas de apropiación por diversos actores colectivos e individuales.

De otro lado, la autora se adentra en un problema poco trabajado por la historiografía que se ocupa de este tema: la circulación de bienes religiosos desde los puertos españoles de Sevilla y Cádiz hacia los de las Indias occidentales. Teniendo en cuenta los límites de esta investigación, se describe únicamente el traslado de imágenes marianas en el equipaje de los primeros conquistadores, el envío de grabados desde los puertos españoles mencionados y el papel desempeñado por los artífices de imaginería en este tipo de negocio transatlántico. La finalidad de tal recuento es introducirse en el tema de las imágenes milagrosas españolas que arribaron a los territorios recién conquistados por la monarquía católica.

La Virgen extremeña de Guadalupe, la madrileña de la Soledad y la de la Antigua de Sevilla no solo llegaron en los navíos que traían a conquistadores, frailes, familias y aventureros, sino que además fueron reproducidas por pintores locales, ubicadas en altares y reconocidas por obrar milagros. En conclusión, se plantea que el tránsito transatlántico de estos objetos marianos posee dos características diferentes. Por un lado, la circulación en la Nueva Granada de diversas pinturas y esculturas realizadas en España (principalmente en Sevilla). Y por otro, la reproducción local de imágenes españolas y europeas a partir de los modelos pictóricos, escultóricos y gráficos que llegaron desde los primeros años de la Conquista.

Los aspectos esbozados aportan elementos interesantes a la discusión de un tema que en las últimas décadas ha ocupado la atención de

los estudiosos de la cultura visual en Hispanoamérica. Pero no se logra mostrar la complejidad del problema cuando se reduce a estas dos únicas características. Para comprender la circulación de los objetos religiosos que pasaron de un lado del Atlántico al otro es necesario, además, seguirle la pista a las múltiples etapas de ese tránsito, a los actores sociales que facilitaron su movimiento (la corona, los comerciantes, las órdenes religiosas, los artífices y los particulares) y a los lugares europeos en los que se produjeron las imágenes y desde los cuales se realizó su traslado (Flandes, Ámsterdam, Venecia o Roma).

Se trata de diversos agentes y espacios que, como protagonistas o simples participantes, integraron e intentaron capturar el comercio de estos bienes en el Nuevo Mundo. Sin duda, esto fue facilitado por la reducción de las distancias que el poderío comercial alcanzado por la monarquía católica permitió. En virtud de esa reducción, lo desconocido se volvió familiar, lo inaccesible un poco más disponible y lo lejano se aproximó cada vez más por las interconexiones que generó la carrera de Indias (Gruzinski 345). Por esta razón, no es extraño que los pintores neogranadinos apoyaran la elaboración de sus pinturas en los grabados de los hermanos Wierix o del taller de Pedro Pablo Rubens; que llegaran a los poblados de la provincia de Santafé cristos de marfil elaborados en Filipinas y transportados desde Nueva España; que cientos de estampas de la ciudad francesa de Lyon inundaran los templos del Virreinato del Perú; que pinturas del florentino Vicente Carducho viajaran en galeones a la ciudad de Portobelo, o que pequeñas reliquias de las catacumbas romanas hicieran parte del equipaje de los jesuitas que se dirigían a las provincias de Quito.

Finalmente, en lo referente a la edificación de espacios y a la reproducción de la imagen, este texto se ocupa de un tema fundamental para comprender la relación entre las representaciones y sus creyentes: los entornos arquitectónicos que se gestaron y estuvieron a su disposición. Dos aspectos son señalados en relación con la construcción de estos lugares. Por un lado, las iglesias se fundaron en honor a una advocación, procedente en la mayoría de los casos de un taller español, que posteriormente sería reconocida como milagrosa, y, por el otro, cuando una imagen se manifestó

como receptáculo de poderes taumatúrgicos, las autoridades vieron la necesidad de establecer santuarios para su veneración.

Al margen de estas consideraciones, se hace evidente que en torno a estos lugares se instauró un micromundo al servicio del culto de una imagen mariana, lo que permitió que las instituciones religiosas y la población se vieran beneficiadas económicamente por la construcción de recintos sacros. Pero esta forma de devoción no se quedaba en la organización exterior de templos, sino que trascendía a aspectos interiores como la construcción de retablos, la erección de camarines y la elaboración de indumentaria postiza (vestidos, telas, cabellos, joyas).

En cuanto a la reproducción de la imagen milagrosa, tema del último capítulo de este eje de análisis, la autora efectúa interesantes reflexiones sobre las copias de las representaciones marianas más veneradas, realizadas por pintores santafereños; sobre la inclusión de la imagen en el ámbito de la devoción privada de la sociedad neogranadina; sobre los elementos que al ser tocados por estas obras milagrosas adquirirían el carácter de reliquias, y sobre la elaboración de imágenes votivas como una forma de agradecimiento por algún favor concedido a una advocación mariana.

Desde estos tres frentes, que pueden multiplicarse en muchos más, la autora establece continuas relaciones históricas, culturales, religiosas y sociales con otros epicentros de elaboración de imágenes católicas. Aunque no ocupa la atención de esta investigación, se alude en algunas páginas a la producción de estos objetos en las provincias de Quito, el Virreinato del Perú y el de Nueva España. Evidentemente, y como ha sido analizado por otros historiadores del arte, en estos espacios se dieron una significativa fabricación y un importante mercado de bienes religiosos facilitados, en gran parte, por los talleres que las órdenes religiosas, las autoridades reales y los artífices españoles y criollos establecieron tempranamente.

También incidió en esto la considerable demanda de obrajes de imagerie religiosa hecha por clientes de los centros urbanos y de los espacios más alejados. Así, y no solo en virtud del traslado de imágenes devocionales europeas, el Nuevo Reino de Granada se fue poblando de símbolos, representaciones y edificaciones devocionales desde el siglo XVI: templos,



cruces en lo alto de la montaña, ermitas, imágenes en madera y yeso de santos y de vírgenes, pinturas murales y láminas impresas pegadas en las paredes, al punto que el decorado local y de los “aposentos privados” parece haber estado constituido principalmente por las imágenes cristianas en todas sus variantes.

Para que esta historiadora hubiera llegado a este tipo análisis no bastó con la recolección de fuentes visuales, trabajo que por lo demás requiere un conocimiento amplio de la iconografía mariana, sino que debió apoyarse en un juicioso estudio de fuentes escritas. Seguir el rastro del envío de imágenes religiosas, de la veneración que recibieron en distintos poblados y de la edificación de santuarios en su honor es posible cuando se da un acercamiento a aquellos documentos elaborados por diversos individuos en la época de estudio.

En primer lugar, fueron esenciales los documentos eclesiásticos custodiados en archivos y bibliotecas, como textos conciliares, escritos sinodales, inventarios, testamentos, documentos judiciales, censos, devocionarios, novenas e historias editadas de milagrosas imágenes. Pero, sin duda, las protagonistas de esta reflexión son las crónicas que sobre la conquista y la colonización del Nuevo Reino de Granada elaboraron religiosos y laicos españoles y neogranadinos. A pesar de la dificultad que entraña la necesidad de estudiar estas fuentes, teniendo en cuenta los lugares de producción de los escritos, las instituciones culturales que influyeron en su redacción, la función social que cumplía el relato y la recepción del testimonio propiamente dicho, no dejan de ser relevantes para el trabajo de aquellos historiadores que buscan conocer aspectos de una época a través de los ojos de uno de sus protagonistas. Entre esas fuentes están las obras de un Juan de Castellanos, Pedro de Aguado, Pedro Simón, Lucas Fernández de Piedrahita, Pedro Tobar y Buendía, Alonso Zamora y Rafael Serna, citados por Acosta a lo largo de este escrito.

En síntesis, el texto reseñado en estas páginas, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, representa un aporte valioso a las discusiones que en la actualidad se están dando en Colombia sobre la importancia de la imagen como fuente histórica. Si bien el tema de la representación religiosa ha estado presente en las reflexiones de historiadores

del arte y de distintos estudiosos de las ciencias humanas en el país, muy pocos han pretendido ir más allá de la simple descripción de los principales artífices y sus obras más destacadas o del análisis de las imágenes coloniales concebidas como bienes culturales y patrimoniales.

Aún faltan trabajos que ayuden a comprender tanto el papel desarrollado por los autores de imaginería religiosa y las estrechas relaciones que establecían con sus contemporáneos, como el uso, el significado y la apropiación de las imágenes devocionales en una determinada sociedad. En este sentido, Olga Isabel Acosta Luna abre nuevos caminos para posteriores investigaciones que no solo se ocupen de las imágenes marianas más reconocidas en el ámbito historiográfico, sino que además se adentren en la sociedad colonial para estudiar aquellas representaciones de santos, cristos y mártires que también alcanzaron el estatus de “milagrosas” en el Nuevo Reino de Granada y que son desconocidas completamente.

— A propósito de la reseña de María Cristina Pérez Pérez sobre *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*

Olga Isabel Acosta Luna
Museo Colonial, Bogotá, Colombia

Quiero primero agradecer la juiciosa lectura realizada por María Cristina Pérez, que arroja una serie de elementos que permiten establecer algunas inquietudes y críticas interesantes en torno a mi reciente publicación, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Deseo referirme a ellas brevemente.

La reseña presenta una primera discusión llamativa y en boga. Se trata de la utilización de la imagen como fuente histórica. En el caso de la obra comentada, si bien la imagen constituye la fuente más importante, es

sobre todo el principal problema que se pretende estudiar; de ahí que un tema como el amplio análisis iconográfico propuesto en la segunda parte del libro pueda resultar un tanto desconcertante.

Según Pérez, esa sección “no se aleja de lo ya planteado desde mediados del siglo XX por distintos historiadores como Francisco Gil Tovar, Santiago Sebastián, Gabriel Giraldo Jaramillo y Martha Fajardo de Rueda”. Disiento en este punto. En la actualidad, en círculos académicos locales ocupados de temas relacionados con la imagen colonial existe un cierto desdén hacia lo que se suele denominar “la historia del arte tradicional”, sin que sea claro a qué se refiere esto. Y más en un país como Colombia, que solo desde este año cuenta con un programa de pregrado en historia del arte.

En el grupo de los que practican la historia del arte podemos incluir a autores como Santiago Sebastián, quien desde la década de 1960 trazó ciertas directrices sobre lo que podía ser un método iconográfico e iconológico aplicado en el campo del arte colonial neogranadino. Sin embargo, él no solucionó el problema y no nos legó una iconografía (como sí lo viene haciendo desde hace varios años Héctor Schenone¹), la cual habría sido de gran utilidad.

De esta manera, la segunda parte de *Milagrosas imágenes marianas* —la iconográfica— trata de responder sobre todo a una carencia local, dada la inexistencia de estudios rigurosos que establezcan las bases para comprender qué representan las imágenes coloniales existentes en colecciones públicas y privadas. Lo mismo podríamos decir de problemas como los de la datación, la autoría, las técnicas y las procedencias, por citar solo algunas problemáticas básicas, quizá no tan atractivas, que pueden ser planteadas a la hora de abordar la imagen como objeto de estudio y no solo como fuente histórica. Soy una convencida de que para estructurar un sólido conocimiento de la imagen colonial en el Nuevo Reino de Granada (y en general) es necesario tratar también problemáticas básicas que nos

1 Héctor Schenone publicó en el 2008, un año después de la finalización de mi tesis doctoral, un libro dedicado a la iconografía mariana colonial en América Latina.

sirvan de cimiento para entender con mayor firmeza problemas diversos en torno a su concepción, elaboración, consumo y recepción.

Pérez anota además, sobre la segunda parte del libro, que

olvida [...] que las gentes no tienen una actitud pasiva frente a las imágenes y que, por ende, pueden establecer diversas y complejas relaciones con estas. Además, también pasa por alto que la imagen sufre múltiples procesos de cambio en relación con el significado que se le da y en su propia representación pictórica, según contextos diferentes de localización, momentos históricos de funcionamiento y formas de apropiación por diversos actores colectivos e individuales.

A mi favor, debo decir que la recepción de las imágenes no era la preocupación principal en esta segunda parte, cosa que sí ocurre en la tercera. Sin embargo, acá se analiza el fenómeno iconográfico de la imagen milagrosa mariana en cuanto fenómeno local que si bien sigue modelos importados, los adapta iconográficamente en cada lugar, como es el caso de las vírgenes de Chiquinquirá, de la Candelaria, de las Nieves y particularmente de los retratos pintados a partir de esculturas veneradas en España y en el Nuevo Reino.

Sobre la comercialización de las imágenes, estoy de acuerdo con Pérez. Lo hecho en *Milagrosas imágenes marianas* es tan solo un bosquejo de la situación y no logra mostrar la complejidad del problema de la circulación de los objetos religiosos, pero, sobre todo, darles la dimensión de fenómeno comercial que tenían. De esto se han preocupado recientemente especialistas que abordan la cultura material (Rivas). Espero que trabajos futuros enfocados en este tipo de problemáticas permitan comprender mejor este y otros fenómenos, no solo en el caso de las milagrosas imágenes, sino de la imagen colonial en general.

Bibliografía

- Burke, Peter. *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.
- Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. 1999. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Gruzinski, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Rivas, Jorge. "El mobiliario enconchado en el Virreinato del Perú". *Memorias de las VI Jornadas de Arte, Historia y Cultura Colonial: Asia en América*. CD-ROM. Bogotá: Museo Colonial; Museo Iglesia Santa Clara, 2012.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Educa, 2008. Impreso.