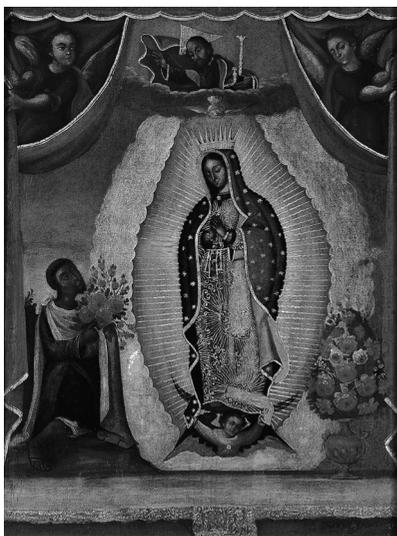


# Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva

Sergi Doménech García

Fecha recepción: noviembre de 2010  
Fecha aceptación: marzo de 2011



*Tiempos de América*, nº 18 (2011), pp. 77-93

El valor de la imagen en el desarrollo de la actividad catequética resulta innegable y son muchos los historiadores del arte que han centrado su atención en algún aspecto relacionado con este asunto. A pesar de la enorme variedad de discursos, existió una fuerte unidad de intención desde los grandes programas visuales a las pequeñas obras de devoción. Estas últimas fueron fundamentales en la consecución de un propósito esencial de la cultura barroca postridentina: la instrucción espiritual de los laicos en un intento de sacralizar la vida cotidiana. En los siglos XVII y XVIII la Iglesia católica desarrolló un arte con una alta finalidad persuasiva que ponía su atención en una obsesiva reafirmación de sus principales dogmas y doctrinas. Este plantearse la vida diaria como si el cristianismo viviese en peligro constante se manifestaba de forma singular en los espacios periféricos, especialmente en los virreinos americanos.

Fue en Trento donde se marcaron las directrices que orientaron la producción artística de los países católicos, sin desoír como decíamos, la tradición anterior del lenguaje visual del cristianismo. Pero de aquel famoso *Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas imágenes*, salió una idea bien clara: asumir la necesidad de dirigir la práctica artística para controlar la ideología de los fieles, afirmando la voluntad de hacer una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora, capaz de llegar a todo el mundo, pero que al mismo tiempo se introducía, sin titubeos, en la intimidad religiosa de cada individuo.

El presente artículo es un estudio del grado de programación que existió alrededor de las devociones populares y de la función persuasiva que llegó a alcanzar un género concreto de imágenes de devoción, el de las réplicas exactas o verdaderos retratos, procurando definir especialmente aquellos que se sirvieron de técnicas y artificios tales como el trampantojo. Sería pretencioso intentar abarcar, en estas líneas, la totalidad de manifestaciones –temas y tipos iconográficos– presentes en este género pictórico y tampoco pretendo hacer una lis-

ta aproximada de los mismos. El principal propósito es el de plantear las bases del discurso visual de las *vera efigie* y el rol que éstas desempeñaron en la conducción de la espiritualidad en la cultura religiosa novohispana. Por ello me voy a referir substancialmente a cultos marianos, sobre todo a la Virgen de Guadalupe.

El culto a las imágenes de devoción se desarrolló de distintas formas dando lugar a diversas tipologías, según su alcance. La gran mayoría de cultos existentes en Nueva España en los siglos XVII y XVIII, sobre todo los marianos, tuvieron una repercusión local. Sobre estos destacaban los promocionados por distintos poderes virreinales, como la Virgen de los Remedios, cuya ermita estaba bajo el auspicio del cabildo de la catedral de México desde 1574, siendo una clara muestra del interés por controlar y establecer un dominio de la religiosidad popular en la capital. Otras devociones de carácter más general se esparcían de forma homogénea debido a que su programación respondía a un interés político-religioso de mayor alcance. Es el caso de la promoción ejercida por las distintas órdenes a favor de advocaciones marianas, como la del Carmen o la del Rosario, así como la promoción de la imagen y culto a sus principales santos. Aunque el caso más paradigmático para el ámbito hispano lo constituye la defensa de la doctrina inmaculista por parte de los franciscanos y la monarquía.

La devoción popular a todo tipo de imágenes sagradas de Cristo, la Virgen y sus santos, es uno más de los resortes destinados a mover los ánimos de los fieles, como las fiestas, los solemnes actos litúrgicos o la constante conmemoración de efemérides. Este tipo de manifestaciones y experiencias son también muestra de una necesidad de protección ante el peligro que supone la laxitud en las prácticas cristianas y, con ello, la posibilidad de perder el control sobre la población. Las procesiones y fiestas señaladas, la continuada relación de milagros reactivados por la abarrotada presencia de exvotos, y los actos de piedad continuados, son vitales para apuntalar la *tradición*<sup>1</sup> y van edificando una memoria colectiva<sup>2</sup> que sirve de muro de contención, en medio de una actividad apolo-gética constante y frenética. Cuando se trata además de cultos locales, o más generales pero cercanos como el de la Virgen de Guadalupe en los que existe una promoción dirigida, se descubre su capacidad para fortalecer el sentimiento de comunidad.<sup>3</sup> Este último aspecto es de gran valor puesto que revela como los traslados o ‘verdaderos retratos’ cumplían con la función de proporcionar a un grupo de creyentes un hito al que aferrarse y reconocerse como colectivo.

El número de prácticas piadosas fue elevado. No hubo Orden religiosa, ni templo que no promoviera un culto a una imagen determinada, con sus novenarios y celebraciones litúrgicas. El fiel podía elegir entre una dilatada lista de santos e imágenes de Cristo y la Virgen que estaban ‘especializados’ en distintos y variados tipos de favores. En el caso de las prácticas de devoción de carácter popular su promoción se debió, en mayor medida, a una ordenación controlada por sus promotores y no tanto a una situación fruto del azar o del libre comportamiento de los fieles.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Francisco de Florencia, en pleno auge del criollismo de mediados del siglo XVII, dotaba a la tradición de un valor único cuando trataba de dar veracidad a las devociones religiosas novohispanas. Muchas de ellas carecían de documentos que atestiguaran la veracidad de sus cultos y milagros. Para él era suficiente con la tradición atestiguada por la presencia de la propia imagen. LUISA ELENA ALCALÁ: “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América*, nº 1 (1997), pp. 43-56.

<sup>2</sup> Fernando R. de la Flor define y se ocupa sobre los entresijos y formulación de la memoria colectiva en FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR: *Teatro de la memoria. Siete ensayos de mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996.

<sup>3</sup> En ocasiones, ese discurso pretendidamente homogéneo se convertía en un problema, tanto por falta de decoro en ciertas manifestaciones artísticas populares como por los excesos y herejías cometidos por ignorancia y lo complicado de algunos principios dogmáticos, siendo esto motivo de preocupación de la jerarquía eclesiástica y su control ocupación del Santo Oficio.

<sup>4</sup> La promoción de las devociones jugaba una función clave dentro del propósito general de preservar el orden establecido. La estabilidad social del virreinato se asentaba sobre la familia y en ella se centró la actividad de la instrucción evangélica con la intención de corregir toda actitud que pudiese servir como germen de posibles revueltas. La familia, entonces, como ese núcleo principal de la sociedad, tenía en la mujer un papel destacado. Pilar González defiende, basán-

No se puede entender el fenómeno social de estos verdaderos retratos sin tener en cuenta la publicación tanto de tratados sobre algunas de las principales devociones como de pequeños devocionarios, y lo mismo sucede si queremos estudiar el discurso visual de sus programas y construcciones retóricas de finalidad persuasiva. Un caso paradigmático son las obras del jesuita Francisco de Florencia sobre la Virgen de Guadalupe,<sup>5</sup> san Miguel del Milagro,<sup>6</sup> y su *Zodiaco mariano*,<sup>7</sup> obra póstuma dedicada a los distintos cultos e imágenes de la Virgen en Nueva España.<sup>8</sup> Junto a este tipo de obras, especialmente durante el siglo XVIII, se dieron a la imprenta un elevado número de pequeños folletos cuya redacción estuvo generalmente a cargo de los sacerdotes de las distintas órdenes que los daban a la luz de forma anónima. Su publicación, comúnmente en pocas páginas, solía responder al interés particular de un devoto, quien las sufragaba.<sup>9</sup>

Realmente significativa fue la producción de réplicas exactas de imágenes de devoción por medio de pinturas o grabados. Aunque no es un hecho exclusivo del mundo hispánico, sí dio lugar a expresiones artísticas únicas en el virreinato de Nueva España. Lo interesante de estas fieles réplicas es que se aprovechan de la especial veneración y reconocimiento de los devotos hacia una imagen concreta para darle un mayor empaque emotivo al mensaje doctrinal. Estas creaciones plantean también cuestiones principales sobre la teoría artística del momento, al convertir el objeto artístico, por medio de sus propias réplicas y trasuntos, en el propio tema, tanto por abordar el asunto de la habilidad técnica en su ejecución, como por atender al propio estatuto de la imagen.

En el fondo, para el cristianismo, toda imagen religiosa es un reemplazo imperfecto de un *original*, que es a quien se dirige en realidad la veneración. Son sustitutos afectivos que constatan la presencia de una ausencia y consuelan a los fieles que, por medio de las imágenes sagradas, se sienten asistidos. Pero lo cierto es que en estas otras obras que copian una escultura o pintura de reconocida veneración se puede ver una vocación más clara de suplantación al hacerlo tanto de la persona sagrada, a quien veneran, como de la obra artística que pretenden emular.

Se hacían copias de las imágenes en las que el fiel se sentía especialmente reconfortado y que suelen tener en el origen de su creación algo de milagroso. Esto las convierte en portadoras de algo genuino e intransferible en su materia, sin necesidad de que esa veneración signifique caer en la idolatría. En cierta forma, aunque el cristianismo había establecido su teoría de la imagen a partir de un planteamiento neoplatónico en el que la materia es algo imperfecto y perecedero, en este tipo de imágenes la sustancia física se convierte, al mismo tiempo que en algo accidental, en vehículo hacia lo sobrenatural gracias a lo prodigioso de su hechura. Imperfecto era el soporte de la mexica-

---

dose en lo expresado por Francisco de Florencia en sus textos sobre advocaciones marianas tales como la Virgen de Guadalupe o la Virgen del Loreto, que se había utilizado a ésta como modelo de la mujer como buena madre indicándoles cuál era su modelo y, por tanto, cuáles sus dedicaciones a favor de la salvaguarda espiritual de los suyos. PILAR GONZÁLEZ AIZPURO: "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús", en CLARA GARCÍA AYLUARDO, MANUEL RAMOS MEDINA (COORD.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, México, 1997, pp. 253-265.

<sup>5</sup> FRANCISCO FLORENCIA: *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido (...)*, México, 1688. La obra fundamental para el culto guadalupano es la de MIGUEL SÁNCHEZ: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, 1648.

<sup>6</sup> FRANCISCO FLORENCIA (1692): *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázarro de S. Francisco, (...)*, Sevilla, 1692.

<sup>7</sup> FRANCISCO FLORENCIA, JUAN ANTONIO DE OVIEDO, (1755): *El zodiaco mariano* [ed. de ANTONIO RUBIAL GARCÍA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995].

<sup>8</sup> Aunque citemos el caso paradigmático de Francisco de Florencia, existieron otro tanto número de obras que compilaban y describían las distintas devociones novohispanas.

<sup>9</sup> Sobre devocionarios véase LEONOR CORREA ETCHEGARAY: "El sentido de los devocionarios en la vida novohispana", en LEONOR CORREA ETCHEGARAY (*et alii*): *La construcción retórica de la realidad: la Compañía de Jesús*, Universidad Iberoamericana, México, 2006, pp. 57-85.



Fig. 1. Estampa de Nuestra Señora de los Ángeles, anónimo novohispano, s. XVIII.

na imagen de Nuestra Señora de los Ángeles venerada en la ciudad de México. La piedad religiosa sitúa el origen de la veneración de esta imagen, conservada milagrosamente en una pared de adobe, en el siglo XVI, con etapas de abandono del culto, e incluso de reconstrucción del edificio.<sup>10</sup> Lo portentoso de su conservación se convierte en paradigma de su valor como imagen de la Virgen, por lo que las estampas de esta advocación solían acompañarse por un texto en el que esto quedaba indicado [Fig. 1].

Esta teoría de la imagen se asienta en la tradición de las sagradas reliquias, como la Verónica o la Sábana Santa de Turín, que por su distinta relación con el cuerpo de Cristo reproducen la que debió ser, según el fervor católico, su efigie auténtica. Pero también la extensa tradición de verdaderos retratos, como el *Mandylion* del rey Abgar de Edesa o el icono de la Virgen que la piedad religiosa reconoce como pintado por san Lucas. A estas les siguieron otros iconos sagrados de tradición *acheropitas*, no realizados por mano humana. La existencia de estas leyendas sirvió para justificar la producción de imágenes sagradas y también dio comienzo a un género, el de la realización de copias que siguiesen estrictamente su original. Como se puede comprobar, la lógica de este ejercicio de calco piadoso se debía al hecho de que se consideraba a la obra original como verdadera imagen del retratado, por la cercanía a éste en su confección.

Es el caso de la Virgen del Pilar de Zaragoza, imagen escultórica que según la tradición fue entregada por la propia Virgen al apóstol Santiago, cuyo culto estuvo vinculado de forma especial a los monarcas españoles. De ellas se realizaron numerosas réplicas en bulto, pinturas y grabados para promover su difusión convirtiéndose en útil con el que consolidar su unidad territorial. La difusión de este culto medieval continuó en siglos posteriores, convertida en una devoción especial para el mundo hispánico. Sus réplicas llegaron hasta los virreinos americanos. Como ejemplo tenemos la solicitud que el rey Felipe III le hizo al escultor Pedro de Mena de que realizase una copia

<sup>10</sup> HÉCTOR SCHENONE: *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires, 2008, pp. 292-293.



Fig. 2. Retrato de Doña María Ignacia de Azlor y Echeverz, grabado de finales del s. XVIII.

de esta talla de la Virgen y se la entregase a su mujer, Margarita de Habsburgo, presentada como una ferviente devota de María. Sin embargo, por encargo de fray José Villamar Maldonado, quien fuese comisario general de Indias, confesor de la reina y originario de Quito, no se hizo sólo una, sino dos, terminando esta segunda en el convento de San Francisco de dicha ciudad virreinal, donde se instaló en la capilla de la comunión. Este gesto fue el germen del origen del culto a la Virgen del Pilar en Quito que vio como su obispo, Alonso de la Peña y Montenegro, aprobaría el 7 de mayo de 1677 los estatutos de una cofradía en honor a esta advocación mariana en dicho convento.<sup>11</sup> Pero además de estas réplicas exactas, el grabado jugó un papel clave en la difusión de las devociones marianas. En la segunda mitad del siglo XVIII, se fundó en la ciudad de México el convento de Nuestra Señora del Pilar, bajo la orden de la Compañía de María, dedicado a la enseñanza de niñas.<sup>12</sup> En el retrato de su fundadora, María Ignacia de Azlor y Echeverz, se reconoce el patrocinio de esta advocación por medio del grabado situado al fondo, acorde con la tradición de los retratos religiosos de la época [Fig. 2]. La difusión por los virreinos americanos de las imágenes marianas, y en especial la Virgen del Pilar, tenía que ver con la reconocida protección de ésta sobre los reinos hispánicos y el descubrimiento de América. Como había pasado en la conquista peninsular, no faltaron leyendas y creencias que hacían a la Virgen partícipe del proceso de evangelización y dominación de los territorios americanos desde los primeros momentos de la conquista. En el culto a la Virgen del Pilar, cuya imagen había sido “regalada” al apóstol Santiago como garantía de las tareas de evangelización en la península, se vio la posibilidad de que su patrocinio se expandiese también al Nuevo Mundo.<sup>13</sup> La fiesta de la Virgen del Pilar pasó a celebrarse el 12 de octubre, día en que se

<sup>11</sup> JOSÉ MARÍA VARGAS: *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Trama-Fundación Fray José María Vargas, Quito, 2005, p. 34.

<sup>12</sup> *Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente la Enseñanza, en esta ciudad de México, y compendio de la Vida y virtudes de N.M.R.M. María Ignacia Azlor y Echeverz su fundadora y patrona. Dedicada á la serenísima Reyna de los Angeles María Santísima del Pilar*, imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1793.

<sup>13</sup> “[...] se notó que fueron especialísimos influjos del particular Patrocinio de María Santísima con la Católica

conmemora la llegada de Colón a América, aunque para el año 1492 todavía no se celebraba en dicha fecha.<sup>14</sup>

Gracias al grabado se propagó por Nueva España otro culto peninsular, el de la Virgen de la Cueva Santa (Altura, País Valenciano). La leyenda se refiere a que un pastor abandonó en el interior de una gruta un relieve en yeso de la Virgen, cuya confección se atribuye a fray Bonifacio Ferrer, cartujo de Vall de Crist y hermano de san Vicente Ferrer. Años más tarde, la Virgen se le apareció a otro pastor revelándole el lugar donde se encontraba la imagen. La réplica existente en el colegio de la Santa Cruz de Querétaro alcanzó gran fama permitiendo su difusión por el resto de territorios americanos por la supuesta circulación de un grabado mexicano. La promoción de estas imágenes venía acompañada por la concesión de indulgencias por parte de los poderes eclesiásticos.<sup>15</sup>

Estos aspectos claves para la profusión de verdaderos retratos de obras de devoción se encuentran presentes en gran parte de las devociones marianas más importantes de Nueva España, pero es en el culto guadalupano donde se dan concierto de forma más potente. El discurso en torno a la pintura original de la Virgen del Tepeyac la presenta como una imagen *acheropitas*, dibujada en la tilma del indio Juan Diego por medio de las rosas que él recogió por mandato de la Virgen, como prueba de la mariofanía.<sup>16</sup> Su tipología iconográfica responde al de la *mulier amicta sole*, con lo que el desarrollo de su imagen funcionó igualmente para el fomento de la doctrina de la Inmaculada Concepción de María.<sup>17</sup> Además, a partir de mediados del siglo XVII se convirtió en figura clave de los alegatos criollos, protagonizando el intento de crear un sentimiento unitario dentro de la Iglesia novohispana. En conclusión, estos aspectos son decisivos para entender el especial ejercicio de la retórica visual alrededor del culto guadalupano y la abundancia de copias de la imagen por todo el virreinato. La réplica más antigua que se conserva de la Virgen de Guadalupe es la de Baltasar de

---

Monarquía el que saliese D. Cristóbal Colón al descubrimiento de este Nuevo Mundo víspera de N. Señora de las Nieves, y que pisase la primera Isla que está entre la Florida, y Cuba, llamada Guanami, víspera de N. Señora del Pilar, y que el invicto Cortés, que le siguió en la derrota, le siguiese también en los auspicios, saliendo de España víspera de N. Señora, y llegando víspera de la Santísima Virgen, a la Vera Cruz, y en su víspera cantó *Te Deum laudamus* en México por la victoria alcanzada, y fenecida, el día antes 13 de agosto, y colmando los triunfos con decirse el día siguiente que fue de la Asunción, la primera Misa en esta Santa Iglesia”. JUAN MILLÁN DE POBLETE: *Patrocinio de Maria Santissima discurrido, propio, y especial para la Catholica Monarchia Española, en dia de la fiesta deste Titulo. En la S. Iglesia Cathedral Metropolitana de Mexico*, [Dedicatoria del propio autor del sermón a Don Gaspar de Sandoval, Cerda Silva y Mendoza, conde de Gálvez, virrey de Nueva España], Viuda de Bernardo Calderón, México, 1693.

<sup>14</sup> SUSAN STRATTON-PRUIT: “Our Lady of the Pillar of Zaragoza”, en *The Virgin, Saints, and Angels: South American paintings 1600-1835 from the Thoma Collection*, Stanford University, 2006, p. 150.

<sup>15</sup> Una copia de la Virgen de la Cueva Santa, conservada en el Museo del Banco Central de Ecuador, está acompañada por la siguiente inscripción: “Na. Sra. De la Cueva Santa que se venera en el Colegio de Santa Cruz de Querétaro. Rezando una Salve se gana 80 días de indulgencias por el Arzobispo de México y 40 por el Nuevo Reino de León y por un Ave María 40 por los obispos de Michoacán, Quito y Chiapas”. Otras copias son las del Convento del Prado de Lima (ésta con idéntica inscripción), la del Carmen de Trujillo y la del templo jesuita de San Pedro de Lima. SCHENONE, *Santa María*, pp. 365-366.

<sup>16</sup> Véase JAIME CUADRIELLO: “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, México, 2001, pp. 61-205.

<sup>17</sup> El tipo iconográfico de María como la *mulier amicta sole* toma los perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis. La clave se encuentra en el momento en el que María empezó a ser vista como imagen de la Iglesia. De tal forma, las figuras bíblicas que habían sido vistas como símbolo de la Iglesia se equipararon con la Virgen, como la sulamita del *Cantar de los Cantares* o la Mujer del capítulo 12 del *Apocalipsis*. Véase RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*”, *Ars Longa*, n° 6, (1995), pp. 187-197; RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*”, *Ars Longa*, n° 7-8 (1996-1997), pp. 177-184; SERGI DOMÉNECH GARCÍA: “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, VICENT ZURIAGA SENENT (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, pp. 563-580.

Echave Orio, de principios del siglo XVII. Junto a ella, y debido a la gran fama alcanzada por la promoción de esta imagen, se fueron sucediendo un gran número de réplicas en grabados y pinturas, sobre las que destacan las copias ‘tocadas del original’, esto es, que afirmaban seguir fielmente el ayate guadalupano, incluso en detalles como el número de estrellas o rayos de la Virgen.

No todo el mundo podía poseer una réplica exacta de un original ejecutada con destreza de reemplazo. El disfrute de una de estas *vera effigie* de reconocido prestigio concedía a su propietario una distinción especial y, en concreto, en lo que respecta a las iglesias de las distintas Órdenes, aumentaba su fama entre el resto y con ello el mayor arribo de feligreses. Son estas prácticas el centro sobre el que gravita gran parte de la religiosidad popular de los siglos del barroco novohispano. La notoriedad de estas réplicas era indispensable para conseguir atraer un mayor número de fieles, de tal forma que la buena ejecución por parte de un maestro hábil resultaba indispensable. Uno de estos casos es el lienzo firmado por José de Alzibar y fechado en 1790, que se conserva en el templo de San Felipe Neri de Querétaro. Como en este caso, la fidelidad entre esta verdadera copia y el original del Tepeyac se suele indicar por medio de una inscripción: “Esta Santa Imagen está fielmente copiada y arreglada a las medidas, número de rayos y estrellas de su Sagrado Original”. Con ello se dio lugar a la aparición de réplicas que por diversos motivos, como algún episodio piadoso en el origen de su culto, el reconocimiento de su buena factura técnica o la mostrada destreza del artífice de la réplica, llegaron a alcanzar una fama destacada entre sus distintos lugares de emplazamiento.

Entre las imágenes sagradas y sus réplicas –como es el caso que estamos viendo de la Virgen de Guadalupe– existe una relación de necesidad mutua. Por un lado, está claro que los traslados requieren de la existencia de los prototipos para permitir, a partir de su identificación, una mayor implicación personal de los fieles. Pero, a su vez, son las múltiples copias en estampas, lienzos y grabados las que permiten una promoción adecuada de las imágenes originales, participando del reconocimiento que estas llegaron a alcanzar. Lo mismo sucede a la hora de solicitar, por medio de una determinada advocación, que interceda en alguna causa personal. Lo habitual es que el fiel recurriese a una imagen en busca de amparo, aunque esto no fue algo privativo de los originales en veneración sino que se veía aumentado por la existencia de estampas, medallas y otro tipo de objetos. Las fuentes literarias muestran la importancia que se le dio a algunos de ellos por medio de los cuales también se mostraba solícita la gracia divina en la concesión de favores. Sirve como ejemplo el favor atribuido por medio de una imagen en estampa de Nuestra Señora de la Fuente: hasta el convento de Regina Coeli, en la ciudad de México, había llegado una copia de dicha advocación originaria de Gomara, en el obispado de Burgo de Osma, obsequiada por un caballero oriundo de dicha población. La réplica se instaló en un altar frente a la sacristía. Con la intención de promover su devoción, se sacó copia en estampa de la imagen. Por medio de una de estas que le dieron a una de las religiosas del convento aquejada de ceguera, la Virgen obró el milagro de devolverle la vista.<sup>18</sup> Este ejemplo demuestra que tanto las pinturas como los grabados de verdaderos retratos no serían solo un apoyo en la oración sino un auténtico sustituto de la imagen original capaz de obrar los mismos prodigios que ésta.

Las imágenes religiosas invadieron el espacio cotidiano, tanto por su presencia en los altares, por las réplicas callejeras situadas en las fachadas y esquinas de los edificios, así como por medio de las estampas que el devoto poseía en su intimidad. La multitud de copias de una misma imagen de devoción permitía salvar la imposibilidad de encontrarse ante el original. Así por ejemplo, mientras que la imagen original de la Guadalupana no podía visitarse frecuentemente, sus copias permitían estar más cerca de ella.

La imaginaria en los retablos y paredes de las iglesias cumplen generalmente con una función didáctica y tienen un uso colectivo, mientras que las estampas de devoción, portátiles y económicas

---

<sup>18</sup> FLORENCIA y DE OVIEDO, *Zodiaco mariano*, pp. 142-143.

en comparación con las grandes obras, están relegadas a un uso íntimo en el que su propietario se siente igualmente confortado y asistido.<sup>19</sup> A pesar de estas distinciones, el grabado no ocupaba un lugar secundario como imagen de devoción sino que eran igualmente necesarios para difundir y fortalecer el culto. La devoción a Nuestra Señora del Refugio instaurada en Puebla a principios del siglo XVIII, es un buen ejemplo de la importancia de la estampa devocional en la aparición y aumento de la devoción en Nueva España. Fue el jesuita Juan José de Gioia quien llegó a la ciudad, en 1719, portando consigo una estampa italiana de esa advocación para que le acompañase en su tarea de evangelización por todo el territorio. Poco a poco fue adquiriendo tal reconocimiento que se llegaron a imprimir “más de cuatrocientas mil estampas, que en breve se expendieron”, erigiéndose una capilla en Puebla a la Virgen del Refugio en 1746. De esta imagen mariana se dice que, debido a la enorme cantidad de gente que la veneraba, se llegó a invadir las calles y plazuelas con “más de 60 nichos o tabernáculos” con su imagen.<sup>20</sup> En este caso se trataba de la adopción de una imagen “misionera” de la Virgen cuya promoción estaba a cargo de la Compañía de Jesús.

Fruto de la promoción de una vida plenamente espiritual se desarrollaron espacios privados en los que fueron recibidas este tipo de imágenes. Era aconsejable procurarse en las casas un lugar que, con la ayuda de una imagen devota, sirviese para el ejercicio íntimo de la oración. Bastaba con una estampa sencilla, lo que estaba al alcance de un mayor grupo de gente. Algo más exclusivo son los oratorios domésticos en los que se podía officiar misa, siempre que se contase con la preceptiva autorización. Se trataba de habitaciones dentro de las residencias de obispos y particulares, principalmente dueños de haciendas, alcaldes de cortes, presbíteros o miembros de la baja nobleza. Qué duda cabe que el disponer de un oratorio privado fue un signo de prestigio y distinción social. Un grado mayor era el de las capillas domésticas, construcciones arquitectónicas separadas de la casa, con puerta al exterior y campanario. Mientras que el uso de los oratorios era privado a la familia, a la capilla podían asistir los vecinos del lugar.<sup>21</sup> En ambos casos, la imagen en pintura o escultura estaba acompañada por aderezos tales como velas, flores, manteles y otro tipo de útiles para el ornato.<sup>22</sup> Este fue el destino habitual de buen número de los verdaderos retratos. Sirva como ejemplo el modo en que, en una habitación de la casa de Agustín López Arteaga, en el pueblo de San Juan Ystayopan, se dispuso un retablo con una imagen de la Virgen de la Soledad, réplica de la imagen que bajo dicha advocación recibía veneración en Puebla, y la creencia que su propietario tuvo de que la copia de su oratorio había exudado, colocando un cartel en la puerta de su casa que así lo testificaba, siéndole requerida posteriormente su eliminación.<sup>23</sup>

Un hecho interesante es como, promovido por la fama y reconocimiento que algunas de estas imágenes llegaron a alcanzar, tiene lugar un fenómeno artístico destacado, el de ejecutar réplicas de estas imágenes que además de imitar fielmente su verdadera hechura simulaban su emplazamiento original, con el propósito de generar una sensación espacial real. La forma en la que son representadas estas imágenes es tal y como si estuvieran dispuestas en su altar, con los atavíos –velas y flores– que las adornarían habitualmente. Esto lo podemos apreciar en algunos de los ‘verdaderos retratos’ cuya producción fue muy prolífica en el ámbito hispánico. En Nueva España se compusieron obras como las que Cristóbal de Villalpando hizo de la *Virgen de la Soledad*, del Museo de San Pedro de Puebla, o

---

<sup>19</sup> JAVIER PORTÚS PÉREZ: “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro”, en MIGUEL MORÁN TURINA, JAVIER PORTÚS PÉREZ: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Istmo, Madrid, 1997, p. 258.

<sup>20</sup> FLORENCIA y DE OVIEDO, *Zodiaco mariano*, pp. 234-236.

<sup>21</sup> GABRIELA SÁNCHEZ REYES: “Oratorios domésticos: piedad y oración privada”, en PILAR GONZALBO AIZPURO (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 2005, pp. 531-551.

<sup>22</sup> En las paredes solían colocarse estampas, láminas y enconchados con escenas de la vida de Jesús y María, nacimientos o cuadros de paisaje. GUSTAVO CURIEL: “Ajueres domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en ANTONIO RUBIAL GARCÍA (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 2005, pp. 93-94.

<sup>23</sup> AGN, Bienes nacionales, vol. 593, exp. 25, s.f. (citado por SÁNCHEZ REYES, “Oratorios domésticos”, p. 545).



Fig. 3. *Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego*, Miguel Cabrera (atribución), óleo sobre lámina, primera mitad del s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

la *Virgen del Rosario*, conservada en la Casa Profesa de México. Juan Patricio Morlete Ruiz y Francisco Martínez hicieron lo propio con la imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, emulando la Virgen en bulto venerada en el convento de Capuchinas de la ciudad de México.<sup>24</sup> Además de las obras realizadas por hábiles pintores, un semillero de confecciones anónimas trataron de imitar, con muy distinta suerte, las principales advocaciones novohispanas. Pero lo cierto es que a pesar de la variedad en el tratamiento, o de la distinta calidad de las ejecuciones, estas obras dan cuenta de cómo los pintores participaban de una “plataforma devocional, cultural y plástica común”.<sup>25</sup>

La reproducción de la imagen en su altar, cuando se trata de un grabado e incluso una medalla o camafeo, testifica que se trata de la copia de un original que recibe culto, lo que ya en sí mismo dota a la réplica de valor y posibilita sus facultades taumaturgicas. Pero se debe reconocer un valor especial, aunque no necesariamente distante, en las ejecuciones pictóricas. En una lámina atribuida a Miguel Cabrera (Museo Nacional de Arte, México) [Fig. 3] podemos ver la recreación del tabernáculo con la imagen de la Virgen de Guadalupe, acompañada por fray Juan de Zumárraga, Juan Diego y san Juan Bautista en uno de los nichos.<sup>26</sup> El retrato guadalupano es presentado por unos

<sup>24</sup> Juan Patricio Morlete Ruiz, s. XVIII, colección particular; Francisco Martínez, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. Véase IVÁN MARTÍNEZ: “Nuestra Señora de la Misericordia de Capuchinas”, en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [cat. exp.], Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, México, 2004, pp. 157-159.

<sup>25</sup> ROGELIO RUIZ GOMAR: “Identidades compartidas y variedades locales”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* [cat. exp.], Fomento Cultural Banamex, México, 2010, p. 83.

<sup>26</sup> Las imágenes milagrosas o *acheropitas* se entendieron como el principal documento histórico que daba fe de su prodigio, más allá incluso de la existencia de documentos y testimonios constatables. Reforzando dicho carácter, en esta obra se han reunido a su alrededor Juan Diego y el obispo Zumárraga, testimonios del milagro de la imprimación de la imagen de la Virgen. La presencia de san Juan Bautista no es real, sino retórica, cuya intención es poner, a los otros dos Juanes, al nivel del “primer visionario mariano”. Véase JAIME CUADRIELLO: “Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego” [ficha cat.], en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-III, UNAM, 1999, pp. 70-72.

ángeles que, en lo alto, se encargan de apartar el manto que lo cubre. Los cortinajes contribuyen al efecto ilusorio de desvelar o descubrir una ‘verdadera efigie’ pero también formaban parte del espacio original donde, generalmente, las imágenes se encontraban dispuestas tras cortinajes que las ocultaban y se descubrían en determinados momentos y circunstancias. Esto nos da una nota a tener en cuenta, la importancia de la función litúrgica alrededor de estas imágenes.

El origen de este tipo de obras era ocupar un lugar en oratorios y capillas domésticas de particulares o de conventos. En ellas se buscó alcanzar una mayor veracidad por medio del empleo de la técnica del trampantojo. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, trampantojo es una traducción literal del francés que significa “trampa al ojo” (*trompe-l’oeil*); ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es. Su principal finalidad es producir un engaño visual en el espectador mostrándole ante sus ojos una tercera dimensión inexistente. La actual historiografía del arte acostumbra a referirse a esta especie de subgénero de las *vera efigie* con el nombre de trampantojo “a lo divino”.<sup>27</sup> Trampantojo por hacer uso de esa capacidad ilusoria de la pintura y, “a lo divino”, por la temática, siempre referida a imágenes de conocido culto, tanto de Cristo como de la Virgen María. Suelen señalarse como más habituales los traslados a la pintura de originales escultóricos,<sup>28</sup> si bien en realidad este fenómeno se justificaría por existir un mayor número de imaginería en bulto entre los originales. Atrae en ellos el desenvolvimiento del arte de la pintura en su capacidad de engaño, y su tratamiento formal se ha puesto en relación con una “poética de indefinición de los límites” entre escultura y pintura,<sup>29</sup> que tendría su razón de ser en el interés de la Iglesia por construir un arte religioso con una marcada finalidad persuasiva.

Una buena excepción que nos permite definir qué se perseguía con estos altares recreados en pinturas la tenemos en la propia imagen de la Virgen de Guadalupe, cuyo original es una pintura, y no una escultura. Los pintores novohispanos, en su empeño por demostrar la validez de la pintura como arte liberal, encontraron en ellos un campo donde manifestar su saber hacer.<sup>30</sup> Lejos de parecer una mera actividad de calco, estas obras encerraban todo un discurso teórico sobre el arte y ello les serviría para exigir una consideración social que se les había negado hasta entonces. Para ello se sirvieron del discurso retórico que existió detrás de las imágenes guadalupanas en las que, como imagen realizada por mano no humana, ésta aparece siendo pintada por Dios Padre. Bajo esta lectura neoplatónica –e inmaculista– de la creación *ab initio* de María de Guadalupe, se fraguó la defensa novohispana del arte de la pintura.<sup>31</sup> Los pintores no solo vieron elevada *a lo divino* su práctica artística, sino que emulando la hechura de la guadalupana se copiaba la viva obra de Dios.

Pero, con todo esto, ¿qué hay de la recreación ilusionista del lugar de culto de estas imágenes? Para Pérez Sánchez no hay duda de que “tiene una especial significación piadosa y busca un más sutil efecto, no de simple engaño, sino de efectiva sustitución”.<sup>32</sup> Apoyándose también en esta concepción distingue entre la estampa, en la que no existe la posibilidad de conducir a la suplantación

---

<sup>27</sup> ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Trampantojo ‘a lo divino’”, *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3 (1992), pp. 139-155; ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: “Trampantojos ‘a lo divino’: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en JOSÉ MANUEL ALMANSA, ANA ARANDA, *et. alii* (ed.): *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 24-33.

<sup>28</sup> PÉREZ SÁNCHEZ: “Trampantojos”, p. 139; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: “Trampantojos”, p. 25.

<sup>29</sup> VÍCTOR STOICHITA: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza, Madrid, 1996, p. 68.

<sup>30</sup> Sobre este tema véase PAULA MUES ORTS: “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor*, pp. 29-59; PAULA MUES ORTS: *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Museo de la Basílica de Guadalupe (serie Estudios en torno al arte, nº 1), México, 2006; PAULA MUES ORTS: *La libertad del Pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.

<sup>31</sup> Véase CUADRIELLO, “El obrador trinitario”.

<sup>32</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, “Trampantojos”, p. 139.

real del fiel, y la pintura donde sí se puede llevar al engaño ilusorio de encontrarse realmente ante la imagen motivo de devoción.<sup>33</sup> Con ello, los lienzos serían “verdaderos sustitutos engañosos, que suplen perfectamente la realidad corpórea de la imagen” consiguiendo sustituirlas de modo absoluto.<sup>34</sup> Quedaban dispuestas las condiciones formales necesarias como primer paso para un ejercicio de contemplación. Éste pasaba necesariamente por el establecimiento de una relación afectiva del espectador –el devoto fiel– con la imagen que, como dictaban los cánones de la retórica, permitía engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón.

Es cierto que en el análisis de la obra de arte hay dos conceptos a tener en cuenta: la *forma* y el *contenido*.<sup>35</sup> Para el historiador del arte, la distinción entre los dos resulta práctica y, en gran medida, esencial. Un análisis formal nos permite distinguir conceptos como la composición, el color y el estilo y, en este caso que nos ocupa, las fórmulas estéticas mediante las cuales se ha configurado la realidad espacial. Por contenido se distinguen aquellos asuntos referidos a su mensaje, los significados temáticos y simbólicos que conducen a entender la obra visual como un documento cultural en su contexto histórico. Pero lo cierto es que las dos, *forma* y *contenido*, constituyen una unidad que, si bien las separamos para un mejor estudio analítico, su deconstrucción forma parte de nuestro trabajo y no de la realidad en el proceso de creación artística.

Por ese motivo, la forma también debe ser entendida como un asunto repleto de carga simbólica, de significado, y un caso revelador es el de la representación del espacio por medio de convencionalismos visuales o de figuraciones ilusorias. La construcción –o en este caso concreto reconstrucción– del espacio por medio de la ilusión pictórica tiene una larga tradición en la historia de la pintura que arranca desde el mundo antiguo y mantuvo su evolución en razón de una determinada intuición del espacio y de una cambiante concepción del mismo.<sup>36</sup>

El avance en el conocimiento técnico de la perspectiva fue dando resultados en la resolución de dificultades de representación hasta llegar a la perspectiva renacentista e implicó la aparición de un nuevo problema de dimensión simbólica, el de la situación del espectador respecto a la obra. La visión subjetiva del individuo frente al objeto había sido racionalizada, con lo que permitió la construcción de un mundo empírico a la medida del espectador. La capacidad del arte de la pintura para recrear espacios alrededor de las imágenes de devoción permitía implicar al espectador en el proceso *visivo*. El espacio real tomaba cuerpo en la retina del fiel, pero se terminaba de completar más adentro: primero en su mente y luego en su corazón.

Por medio de la contemplación de estos altares recreados como imágenes de sustitución afectiva, ejecutados con el acierto de los artificios y engaños perceptivos, se hace partícipe al devoto de la propia composición de lugar, requiriendo de su imaginación y, por tanto, haciendo que converjan y se activen los sentidos de éste. El fiel se entrega totalmente a una actitud de recogimiento que lo acerca al sagrado original allí retratado. Por tanto, el interés formal por ubicar la obra y al fiel en un mismo espacio, el del culto original, además de ser muestra de la inquietud por resaltar la maestría del arte de la pintura, respondió a una actitud persuasiva que enlaza perfectamente con las estrate-

---

<sup>33</sup> El análisis formal del Dr. Pérez Sánchez no debe confundir y merece un apuntamiento: es cierto que al “engaño” se llega por medio del uso técnico del trampantojo, pero la práctica piadosa alrededor de las estampas de devoción nos revela cómo éstas también cumplían con una función de réplica y reemplazo.

<sup>34</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, “Trampantojos”, p. 140.

<sup>35</sup> Sobre este asunto véase RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: *Iconografía e iconología (tomo II). Cuestiones de método*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.

<sup>36</sup> No se puede limitar el estudio del modo de plasmar el espacio al saber técnico de la época, sino que hay que tener en cuenta cuestiones filosóficas y teológicas. En la forma de representar la realidad espacial se encerraba también un universo distinto de concebir la realidad. El descubrimiento técnico de la perspectiva sucedió después de una serie de avances, o como solución a problemas matemáticos-técnicos, pero implicaba igualmente una concepción simbólica que se centraba en la posición del espectador. La visión subjetiva del individuo frente al objeto había sido racionalizada, con lo que permitió la construcción de un mundo empírico a la medida de quien observa la obra. Véase ERWIN PANOFSKY: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999.

gias de conducción y espiritualidad de la época, en especial las desarrolladas por los jesuitas. Esta actitud frente a la contemplación de las imágenes sagradas es la misma que san Ignacio dejó plasmada en el modo en que se debía realizar la meditación en sus *Ejercicios espirituales*, incluso queda por ver –y todo lo declarado aquí pretende ser una aportación en este sentido– el grado de participación e influencia de los *Ejercicios* y enseñanzas ignacianas en el gran despliegue de los verdaderos retratos en los siglos XVII y XVIII.

El despliegue de esta actividad persuasiva no se limitaría al arte figurativo, sino que todo está tratado desde dentro de un conjunto dramatizado en el que participarían por igual la pintura y la liturgia. Esta última se convirtió en la principal aliada del mundo católico para construir, junto con las imágenes y la música, un universo sensorial capaz de aunar todos los esfuerzos catequéticos en una misma dirección. En los actos litúrgicos se actualizaban los misterios de fe y en muchas ocasiones las imágenes participaban como símbolos. El propio espacio ceremonial donde tenían lugar los actos litúrgicos había sido el resultado de una tradición que lo dramatizó con una clara intención doctrinal. Las imágenes sagradas no estaban solas sino que se encontraban dispuestas en medio de estos espacios arquitectónicos hábilmente concebidos. Con ello, los propios retablos en los que se presentaba una copia del ayate guadalupano o incluso aquellas obras que lo simulaban, no pueden dejar de lado el hecho de que reflejaban los entresijos de aquellas escenografías, formando parte de la continuidad de estas en los simulacros cotidianos.

En la configuración del espacio de devoción en el barroco hispánico se llegaron a alcanzar soluciones de gran valor artístico en su discurrir en busca de una teatralidad donde entraban en juego la iluminación, la decoración arquitectónica y toda serie de artificios al alcance de los arquitectos. Todas estas soluciones buscaban crear un espacio idóneo para acoger a la imagen sagrada, verdadero centro de atención de capillas o camarines, a las que se dirigían todos los esfuerzos. El espacio de devoción toma una clara significación donde cada detalle, cada forma o complemento se articula en vista de un “movimiento espacial escalonado” que hace que la mirada se dirija finalmente a la imagen.<sup>37</sup> A todo ello había que sumarle los objetos suntuarios en materiales nobles (candelabros, mayas,<sup>38</sup> búcaros, cruces...) que, junto a las joyas que en ocasiones se disponían de forma añadida sobre las imágenes, constituían un ajuar cambiante, generalmente fruto de donaciones, e igualmente partícipe de un deseado planteamiento escenográfico.

Los lugares de devoción mariana están formados por un doble espacio, una “arquitectura dentro de otra arquitectura”, donde existe una interrelación. Se trata del espacio destinado al fiel, el “auditorio”, y el del propio tabernáculo o “escenario”.<sup>39</sup> Estos dos estaban claramente definidos puesto que esta separación resulta vital en pos de la sacralización de la imagen que es motivo de devoción.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, existía el interés por obtener un espacio que, mediante fórmulas concretas, crease la ilusión de que esa línea de separación se rompía y permitía al fiel entrar en contacto con la imagen. Los artificios solían ser arquitectónicos y permanentes, pero se agilizaban cuando admitían ser activados por medio de gestos litúrgicos; mecanismos escénicos que escondían y mostraban la imagen.

---

<sup>37</sup> VIRGINIA TOVAR MARTÍN: “Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad ‘persuasiva’”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria, Madrid, 1999, pp. 150-151.

<sup>38</sup> Obra de orfebrería, generalmente hecha en plata, que aparenta ser un ramo de flores con su vaso o búcaro, cuyo uso se generalizó en el siglo XVIII.

<sup>39</sup> TOVAR MARTÍN, “Espacios de devoción”, p. 153.

<sup>40</sup> El jesuita Martín de Roa, autor de uno de los principales tratados posteriores a Trento que asientan la doctrina sobre el uso de la imagen sagrada, incide sobre la importancia de admirar una imagen en un espacio adecuado: “De la misma manera, cuando un cristiano entra en una iglesia, y habiendo hecho oración a Dios, vuelve los ojos a diferentes partes [...] allí se despierta, y enciende el amor e imitación de las personas y hechos que ve representados en las Imágenes. Y no le sucede así cuando las ve en la tienda del pintor, o escultor: donde con más curiosidad las mira que devoción”, MARTÍN DE ROA: *Antigüedad, Veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias. Historias i ejemplos a este propósito*, Sevilla, 1623, fols. 179r-180v (citado por JAVIER PORTÚS: “Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro”, en *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, p. 29).



Fig. 4. *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, convento de la Merced, Nueva Guatemala de la Asunción, s. XVIII.

De todos los artefactos litúrgicos el más característico es el velo, de destacada significación simbólica, que cubría constantemente la imagen, como en el caso de la Virgen de Guadalupe en su santuario del Tepeyac. En diversas ocasiones ceremoniales se descubría la imagen de la Virgen, toda una dramatización que acentuaba el misterio sobre la misma.<sup>41</sup> Cuando se realizan las *vera effigies*, el velo suele aparecer frecuentemente siendo apartado por ángeles, lo que convierte el acto de desvelar como algo cercano a lo sobrenatural. Este tipo de artificios visuales servían para complacer a los devotos, cuyas mentes habían sido predisuestas a lo milagroso, y creó un verdadero regimiento de feligreses deseoso de entrar en contacto con lo sobrenatural.

Hay que tener presente que estas copias *tocadas* del original guadalupano, que hoy conservamos dispuestas en los templos a la vista de todos los fieles, como la original del Tepeyac, debieron estar ubicadas en medio de un espacio dramatizado de utilidad litúrgica, de tal modo que cortinajes, lamparones y candeleros cumplían el cometido de hacer lo que el *trampantojo* se había encargado de manifestar en algunos casos en la pintura. Un ejemplo con el que apoyar esta tesis lo tendríamos en el antiguo convento mercedario de Nueva Guatemala de la Asunción [Fig. 4]. Situado en el transepto del lado del evangelio se encuentra un retablo deciochesco dedicado a la Virgen de Guadalupe donde existe una imagen de la misma, junto con otras, como las apariciones al indio Juan Diego y la imprimación milagrosa, que completan el habitual programa visual guadalupano. A los lados, pintado sobre la pared, unos ángeles recorren un cortinaje simulando descubrir el altar, lo que podría verse como un trasunto de la forma en la que originalmente sería presentada la imagen en los actos litúrgicos, o incluso podía formar parte de un juego teatral, tan del gusto barroco, en el que, como si una vez recorrido el telón real, para asombro de los devotos allí congregados, se quisiera mostrar un portento por el cual unos ángeles habían sido los verdaderos ejecutores del acto.

Como resultado de una eficaz adaptación, esta misma concepción del espacio se podía trasladar a un retablo, como puede apreciarse en el altar dedicado a la Virgen de Guadalupe en Santa

<sup>41</sup> Sobre este tema ver CUADRIELLO, "El obrador trinitario", pp. 90-93.



Fig. 5. *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, Santa Rosa Viterbo, Querétaro, s. XVIII.

Rosa Viterbo,<sup>42</sup> templo del convento de concepcionistas de la ciudad de Querétaro [Fig. 5]. El cortinaje descorrido aparece aquí estático, simulado por la escultura y descorrido también por un par de ángeles, como recuerdo del acto de desvelar la imagen que permanecía en la memoria del espectador.

En estas imágenes de sustitución afectiva no solo se le mostraba al devoto una fiel réplica del original y se le emplazaba en el altar guadalupano sino que, por medio de los portentos y artificios visuales se revivía la aparición mariana en el cerro del Tepeyac y se actualizaba el milagro de la formulación del ayate milagroso. Este fue el motivo por el cual las réplicas de la Guadalupana expuestas en altares, como este de santa Rosa Viterbo, podían presentarse bajo todo tipo de efectos visuales, en los que participaban pintura, escultura y arquitectura, recreando y sugiriendo esos dos espacios claves y simbólicos, el de la imagen sagrada y el del devoto. No siempre fue posible desplegar todos estos artefactos. Resultaba dificultoso, por ejemplo, en oratorios y capillas domésticas, lo que justifica el uso del trampantojo en los verdaderos retratos. Por medio de esta técnica, aquel alarde de efectos persuasivos presentes en los templos se trasladó a estos espacios privados acrecentando, con toda seguridad, la fama de los mismos.

En algunos casos, el espacio recreado es al mismo tiempo el tabernáculo votivo y el Tepeyac mariofánico, como en la obra perteneciente al Museo de la Basílica de Guadalupe que se muestra al inicio de este artículo. El cortinaje descorrido por los ángeles se convierte en un telón teatral al mostrarnos el milagro de las rosas que se actualiza a los ojos de los fieles sobre el altar donde se venera a la Virgen. Una doble dimensión, formada por Juan Diego que ofrece las rosas, de un lado, y del otro por las rosas en su búcaro del tabernáculo, donde los dos espacios están comunicados por la continuidad del paño o frontal. Esta obra de factura anónima, despliega un discurso retórico por el cual los distintos atributos y actores se convierten unos en trasunto de otros: las rosas actuales en una imitación de las que recogió el indio Juan Diego por mandato de la Virgen; la propia comunidad que las ofrece se reconoce como aquella sobre la que se extiende el amparo de la Guadalupana, cumpliendo con su promesa; y el altar, recreado por el efecto visual del trampantojo, en el espacio donde se revive el milagro guadalupano.

---

<sup>42</sup> Las devociones religiosas marianas se relacionan entre ellas. En la parte inferior de este altar dedicado a la Virgen de Guadalupe, en Santa Rosa Viterbo de Querétaro, existe una réplica en yeso de la Virgen de la Cueva Santa. Como se ha expresado anteriormente, en el Colegio de Santa Cruz de la misma ciudad de Querétaro se veneraba una copia de gran popularidad.

Queda así explicado el porqué de entender el discurso formal como un valor simbólico en estas obras. Por ello resulta forzoso emplear el término de trampantojo “a lo divino” y muy bien debiéramos llamarlas “imágenes de sustitución afectiva”, porque lo que juega en su representación, más que el efecto formal de engaño visual, es el reemplazo afectivo, siendo el corazón a quien se dirige toda la atención. Lo que se pretende no es el sustituto formal, sino el reemplazo emocional por el cual el fiel encuentra restituida la confianza establecida en una advocación concreta que es capaz de conmoverlo, pues la imagen venerada sirve como retrato que despierta la memoria del amor, *Retrato divino*, grabado en su corazón [Fig. 6]. Así se lo pide el Esposo a su amada en el *Cantar de los Cantares*: “Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo; porque fuerte es como la muerte el amor; duros como el Sol los celos; sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama” (Ct. 8,6). La relación entre Dios y los creyentes –así como la de María con sus fieles devotos– se establece sobre parámetros de relación amorosa significada en este pasaje bíblico en el que la amada es símbolo de la Iglesia. Con estas imágenes de sustitución afectiva se pretende acortar, o mejorar, el camino de la identificación amorosa, del vínculo afectivo que existe entre el fiel y una imagen concreta sobre la que tiene confianza. De tal forma que no se trata de un sustituto ilusorio, a modo de entretenimiento visual, sino afectivo.

El retrato como género pictórico, en el ámbito profano, tenía la capacidad de sustituir a la persona figurada y de marcar la presencia de su ausencia. El verdadero retrato religioso se convierte en el instrumento por medio del cual el devoto encuentra consuelo ante la ausencia del destinatario de su amor sacro. En el caso de la Virgen de Guadalupe, su imagen *impresa* en el ayate del indio Juan Diego reconforta al devoto al convertirse en símbolo de su promesa de amparo, poblando su ausencia por medio de un retrato para su memoria. Esto resume la función de la imagen de devoción en el barroco hispano y justifica su poética o discurso, lo que nos sirve para entender la destacada divulgación de verdaderos retratos en Nueva España.

En razón de una visión totalizadora de la vida espiritual se le había otorgado al fiel un instrumento de consuelo, por medio de la promoción de distintas devociones, de quien recibía constante asistencia. Para ello, el fiel había “grabado en su corazón” la imagen y no extraña que en estos parámetros lo vea la literatura religiosa de la época la cual, fundamentándose en el pasaje del *Cantar de los Cantares* antes referido, describe así la función de las imágenes de devoción, encargadas de activar su memoria, suscitar el entendimiento y mover la voluntad:

Despierta un Retrato la memoria del original; que a este fin en la Gentilidad desalumbrada (refiere Nobarino) usaban los amantes profanos traer consigo los retratos de los que rendían ciegamente los albedríos, para no poder jamás olvidarlos [...] que grabe la Esposa en su corazón el Retrato de su Esposo, y que le fije en el brazo. No pide dos retratos, que para despertador de la memoria basta uno: pero le quiere en el brazo a la vista de los ojos; porque si diere el corazón lugar al olvido, viendo los ojos en las manos el retrato, le pase el cuidado de las manos al corazón. Así piensa el Espíritu Santo con las almas, que enamora.<sup>43</sup>

El retrato-imagen pretende ser un recordatorio capaz de activar la memoria del fiel, con lo que estos ‘verdaderos retratos’ proyectan una imagen viva en el recuerdo que ha quedado marcada en la



Fig. 6. Portada del libro *Retrato divino* de Fray Antonio de Fuente la Peña, 1688.

<sup>43</sup> Fray ANTONIO DE FUENTE LA PEÑA: *Retrato Divino*, [aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Sebastián Velardo], Madrid, 1688, s/p.

parte sensible de su memoria. Un planteamiento filosófico que el cristianismo hizo suyo tomándolo del pensamiento del mundo griego, en especial del neoplatonismo, y que ilustra el siguiente texto de Platón:

Supón que haya en nuestra alma una cera impresionable, en algunos más abundante, en otros menos, más pura en los unos, más impura en los otros; y en algunos más dura y en otros más blanda y en otros más de manera intermedia [...] Es un don, decimos, de la madre de las Musas, Mnemosine: todo lo que deseamos conservar en la memoria de lo que hemos visto u oído o concebido se imprime en esta cera que presentamos a las sensaciones y a las concepciones. Y de lo que se imprime en nosotros conservamos la memoria y la ciencia mientras dura la imagen. Lo que se borra o no logra imprimirse, lo olvidamos y no tenemos ciencia de ello.<sup>44</sup>

Para Luisa Elena Alcalá,<sup>45</sup> resulta dificultoso comprobar la existencia de una “memoria visual” colectiva en el XVII y XVIII novohispano pero establece que ésta pudo haberse forjado gracias a la repetición de composiciones y a la asociación de éstas con las narraciones de devoción provenientes de sermones y textos como los del jesuita Francisco de Florencia. Con todo esto, la imagen de la Virgen de Guadalupe se convirtió en uno de los instrumentos más eficaces al servicio del poder civil y religioso. La identificación del fiel con una imagen concreta consiguió mover los ánimos con mayor garantía. Fue el cómplice ideal para los alegatos emanados desde los púlpitos de las iglesias, las cátedras episcopales y las sedes virreinales. Sirvió como útil en el dominio del territorio por parte de los españoles y serviría posteriormente como instrumento de unión patriótica para los mexicanos.

A modo de apéndice, se puede trazar una línea de continuidad entre la imagen de devoción en la cultura barroca y el posterior uso de la imagen, debido a la capacidad de control de las voluntades que se puede ejercer gracias a ella. Lo cierto es que a finales del siglo XVIII, aquella unidad buscada en la cultura barroca había iniciado un proceso de cambio debido a que los miembros de los estamentos elevados depuraron sus prácticas, mientras que el pueblo seguía enfrascado e inmóvil.<sup>46</sup> Pero la imagen de la Guadalupana siguió ocupando un lugar privilegiado en el imaginario colectivo mexicano incluso hasta nuestros días. No ha escapado a la atención de los historiadores su uso como arma capaz de mover los esfuerzos comunes, lo que tiene un destacado ejemplo en la posterior construcción de los hechos acaecidos la madrugada del 15 al 16 de septiembre de 1810, en la población de Dolores. Según aquello, Hidalgo apeló a una poderosa arma al enarbolar el estandarte guadalupano que, durante siglos de dominación española, había servido para sus propósitos imperiales, y consiguió sacudir la voluntad del pueblo mexicano. Jaime Cuadriello matiza el gesto de Hidalgo, renegando de aquellas interpretaciones que lo muestran utilizando la imagen de la Guadalupana con la única intención de mover las voluntades populares en un ejercicio de oportunismo. Su hipótesis es que Hidalgo lo hizo sabiendo el valor legal de la imagen, que había sido jurada como patrona de la Nueva España en 1746, con “reconocimiento real y pontificio”.<sup>47</sup>

Esta visión de Hidalgo<sup>48</sup> tenía su equivalente barroco en el tipo iconográfico de Miguel como príncipe de las milicias celestiales portando el estandarte de la Virgen de Guadalupe, presente en

---

<sup>44</sup> PLATÓN, *Teeteto*, 191-d-e.

<sup>45</sup> ALCALÁ, “¿Pues para qué son los papeles...?”, p. 56.

<sup>46</sup> JOSÉ TOMÁS FALCÓN GUTIÉRREZ: “La vida cultural novohispana, los grandes contrastes entre las manifestaciones culturales de las élites y de los grupos subalternos, 1750-1810”, en JOSÉ LUIS LARA VALDÉS (coord.): *Foro de Guanajuato: nuevas interpretaciones de la Independencia de México*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 2009.

<sup>47</sup> JAIME CUADRIELLO: “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana* [cat. exp.], Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2000, pp. 44-45.

<sup>48</sup> Sobre la figura de Hidalgo y su imagen véase FAUSTO RAMÍREZ: “Miguel Hidalgo: de sacerdote a patriarca”, en *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* [cat. exp.], Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, pp. 230-285.

los programas visuales del virreinato.<sup>49</sup> El estandarte también es en sí mismo un objeto religioso pues encabezaba a las cofradías y feligreses en diversos actos litúrgicos. Estas procesiones tenían lugar en momentos señalados del calendario festivo con lo que el estandarte no era, como hoy puede parecernos, un objeto visionado cotidianamente por la comunidad. El origen simbólico del mismo se encuentra en los blasones militares que encabezaban la tropa, identificándolos a todos en un mismo grupo, indicándole el motivo por el cual luchaban. Juntos con otros símbolos, tales como los escudos reales, los lábaros y pendones, fueron las enseñas capaces de mover e identificar a un pueblo.

Presentar a Hidalgo enarbolando el estandarte guadalupano cumplía con aquella función militar: permitía la identificación de todas las huestes bajo un mismo símbolo y les decía por qué habían de luchar. Pero la elección de la Guadalupana no fue casual, ya que ésta, vista como imagen de sustitución afectiva, activaba la propia acción del pueblo y exigía sus derechos protegidos por la jura de 1746; luchaban por aquello que tan devotamente amaban, por la madre que todos ellos tenían y en cuyos corazones había sido impreso su vivo retrato. El antecedente histórico de este gesto se encuentra en Hernán Cortés, el cual puso al frente de sus hombres, en la conquista de México, un estandarte con la imagen de la Inmaculada Concepción, indicando que había liberado aquellos territorios de la idolatría. En la posterior construcción ideológica de los hechos, se veía en Hidalgo al encargado de iniciar un proceso similar de liberación. Aquel estandarte guadalupano, presuntamente elegido por él, pretendía mover a la acción al pueblo que aún no era mexicano, en términos modernos de nación, el cual en su posterior definición elegiría este acto simbólico como emblema del inicio de su propia construcción nacional.

---

<sup>49</sup> A este tipo responde un lienzo conservado en el Museo de la Basílica de Guadalupe, de autor desconocido, así como el san Miguel del *Altar de los siete príncipes*, de Juan Baltasar Gómez, ubicado en la Iglesia de la Santa Escuela de Cristo en San Miguel Allende (estado de Guanajuato). Esta segunda obra muy cercana a la población de Dolores.

