

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE HISTORIA

IMÁGENES ENGALANADAS. INDUMENTARIA POSTIZA EN IMÁGENES
MARIANAS (SIGLOS XVII-XVIII)

Monografía de grado presentada por:

JIMENA GUERRERO RAMIREZ

Como requisito para optar por el título de

HISTORIADORA

Dirigida por

CARLOS ROJAS COCOMA

Bogotá

4 de agosto 2014

Agradecimientos

Este trabajo fue resultado de un año de investigación, pero no hubiera sido posible sin el apoyo y cariño de muchas personas. Ante todo a mis papas Bernardo y María Victoria por su amor u comprensión, a mi hermano Germán por su risa despreocupada, a mis tíos, primos, abuelos y especialmente a mi tía Cecilia por su amor, apoyo y constantes preguntas.

A Carlos Rojas por su increíble apoyo, confianza y paciencia que con docenas de cafés me ayudó a construir cada parte de este trabajo. A Juan Pablo Cruz y a todo el equipo del Museo Colonial y Museo Santa Clara donde se gestó este tema y buena parte del trabajo. A Olga Acosta por sus correos desde el otro lado del Atlántico, a Martha Hincapié, archivista del Archivo Provincial por su ayuda a lo hora de hallar los documentos y a Juana Marín por su ayuda a la hora de comprenderlos e hilarlos.

A mis compañeros y amigos por ser mis cómplices, especialmente a Elsa Garzón, Andrés Vivas, Kelly Pachón y German Sánchez.

Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 4 |
| 1. El ropero y joyero de la Virgen..... | 12 |
| 1.1 Cofradías..... | 13 |
| 1.1.1 El ropero de la Virgen..... | 24 |
| 1.2 El acto de donar..... | 30 |
| 1.2.1 La salvación del alma..... | 32 |
| 1.2.2 Las cofradías como generadoras de distinción..... | 36 |
| 2. La correcta imagen o qué le otorgaba el vestido..... | 43 |
| 2.1 Para qué la imagen..... | 44 |
| 2.1.1 Decencia..... | 53 |
| 2.2 A lo local: funcionamiento de la imagen..... | 62 |
| 2.2.1 “Imágenes de vestir”..... | 66 |
| 3. La puesta en escena. Los espacios donde era la imagen era vestida..... | 72 |
| 3.1 Consagración y animación..... | 73 |
| 3.1.1 Capilla..... | 76 |
| 3.1.2 Fiesta..... | 84 |
| Conclusiones..... | 93 |
| Bibliografía..... | 96 |

Introducción

Hacia mediados del siglo XVI, la imagen religiosa fue insertada en el territorio de Nueva Granada por parte de los conquistadores, que le otorgaban poderes de protección ante lo desconocido. Con ellas, llegaron concepciones y prácticas que afianzaban su poder y eficacia, una de ellas, como la define Manuel Trens, fue la indumentaria postiza, es decir el conglomerado de mantos, sayas, túnicas, anillos, zarcillos, pulseras, coronas e incluso cabelleras humanas, de múltiples colores y materiales, que eran empleados por los devotos para engalanar a su Virgen o Santo de preferencia¹.

Anterior al proceso de Conquista, hacía el siglo XIII, por iniciativa de la monarquía y el alto estamento del clero español empezaron a regalar suntuosas joyas, lámparas y vestidos a la Virgen de los Reyes², como gesto de agradecimiento por los favores recibidos en la toma de Sevilla. Con el tiempo, las cofradías y hermandades, principalmente en las ciudades, hicieron lo mismo con la imagen de su santo patrono, lo que representó que, para el momento de la colonización de América, fuera una práctica generalizada.

Para el caso de Nueva Granada, el proceso de evangelización³, que ha sido catalogado como una empresa desordenada e improvisada, hacia mediados del siglo XVII ya había calado, al menos en apariencia, en casi toda la población, luego de una mejor y mayor organización eclesiástica y civil del territorio, consolidación de las ordenes mendicantes y el clero secular. En este proceso, la imagen cumplió un papel didáctico para la enseñanza de los dogmas, historias bíblicas y de santos, pero al mismo tiempo fue colonizando el espacio, dotaron de identidad a un territorio y se constituyeron en los intermediarios más eficaces ante catástrofes naturales, epidemias y la muerte.

Durante el siglo XVII y XVIII, cientos de esculturas y pinturas, fueran consideradas “milagrosas” o no, fueron ataviadas con lujosos, excesivos y valiosos roperos y joyeros por

¹ Manuel Trens, *María. Iconografía de La Virgen En El Arte Español* (Madrid: editorial plus ultra, 1946). p. 540.

² Susan Verdi Webster, “Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin,” en *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. Erik Thunø y Gerhard Wolf (Roma, 2004), 249–271.

³ Considero la evangelización, que si bien incluía en un primer momento a la población indígena, hacia inicios del siglo XVII, también pretendió incluir la población española y criolla, o al menos esa era la intención de Lobo Guerrero, ver: Rodrigo Santofimio Ortiz, “Don Bartolomé Lobo Guerrero , Tercer Arzobispo Del Nuevo Reino de Granada (1599-1609), Y El Proceso de Cristianización En La Alta Colonia,” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 38 (2011): 17–49.

parte de sus devotos, que en la mayoría de los casos, organizados en cofradías fueron los responsables de engalanar a la imagen de su santo patrono en la fiesta realizada en su honor y en su altar.

Sin embargo, algunas imágenes, especialmente marianas, llegaron a poseer inmensos tesoros, como la Virgen de la Gracia⁴ o la Virgen de Monguí⁵, por la devoción que despertaban entre sus fieles. Esto hizo que la Iglesia, durante el siglo XV, se preocupara por ese exceso, que a partir del siglo XVI, posterior al Concilio de Trento aumentó de forma vertiginosa en todos los territorios del Imperio Español. Para resolver esto, sínodos y concilios fueron convocados para hacerle frente al lujo y profanidad.

A pesar de las constantes críticas provenientes de sacerdotes católicos, como protestantes, la Iglesia nunca intentó prohibir o extirpar esta práctica, tan solo buscó controlarla, porque era consciente de lo que significaba, generaba una relación más estrecha y se convirtió en una estrategia que "había permitido la aproximación de los devotos a ellas"⁶, además de ser una fuente económica para el sostenimiento del culto.

El vestido dentro de la lógica misma de la función de la imagen para la Iglesia, era una forma de realzar los valores persuasivos y doctrinales, no atentaba si era decente y hermoso, categorías que estaban empapadas de una teoría moralizante y espiritual.

⁴ Venerada en la iglesia de San Agustín, el inventario de 1797 reporta que tenía “uno de terciopelo mui negro mui viejo de túnica, mangas y manto y un pedazo de felpa muy viejo. Otro vestido de túnica y manto y chupita y moteras de Damasco morado, guarnecido de puntitas de plata forrado de tafetán azul. Otro de brocato verde, túnica y manto, chupa del niño guarnecido de oro y forrado en tafetán azul. Otro de brocato verde, túnica y manto, chupa y calsones del niño, todo guarnecido de plata, y forrado en tafetán amarillo. Otro de brocato carmesí, túnica y manto y chupa de niño todo guarnecido de punta de oro, forrado en tafetán carmesí. Otro de tisú de otro viejo y manchado, túnica y manto de nomas, forrado en tafetán carmesí. Otro de brocato azul guarnecido de plata, túnica manto, cupa y calzones del Niño forrado en tafetán blanco. Otro de brocato azul viejo, guarnecido de pinta de oro, túnica, manto, chupa y montera de niño, forrado en tafetán carmesí. Otro de genero de ceda azul guarnecido de glaze, túnica, manto y chupa del niño forrado en tafetán azul. Otro de brocato blanco, oro y cedas, viejo y manchado, túnica, manto y vestido del niño forrado en tafetán carmesí. Otro glase de plata bueno, guarnecido de punta de oro, túnica, manto y vestido del Niño, forrado en tafetán carmesí. Otro de lana azul y plata, guarnecido de punta de oro, túnica, manto y vestido del niño, forrado en tafetán carmesí. Otro de tisu de plata mui viejo, túnica y manto” Tomado de la transcripción del inventario de la Iglesia de San Agustín de 1797 en: Rodolfo Vallin, *Arte Y Fe. Colección Artística Agustina Colombia* (Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de la Gracia, 1995), p. 196

⁵ La Virgen tenía una corona de oro de ciento ochenta castellanos, adornada con varias esmeraldas y amatistas. Virgen de Monguí: *Inventario de las alhajas de iglesia, sacristia y convento [roto] purisima Concep de Nxa S de este pueblo de Mongui 1755*. Archivo General de la Nación (en adelante AGN) sección colonia, fondo Fábrica de iglesias, legajo 1, fls. 656-663.

⁶ Janeth Rodríguez Nóbrega, “Ajuares Festivos: Lujo Y Profanidad En Las Imágenes Procesionales Barrocas,” n *La Fiesta. Memoria Del IV Encuentro Internacional Sobre Barroco*, 2007, disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/18383>. p. 69

Consolidaba una relación con la imagen, que aseguraba, al menos en la teoría una correcta aprehensión de creencias y prácticas católicas.

Para la presente investigación se tomó como referencia la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Tunja, que tenía su capilla en la Iglesia de Santo Domingo. La Virgen venerada durante los siglos XVII y XVIII, hoy desaparecida, en 1682 fue adaptada para poder ser vestida más fácilmente. En este espacio la posibilidad de vestirla se tradujo en una participación más activa de los cofrades, que luego de la mutilación la Virgen se le llenó de una cantidad importante de vestidos y alhajas.

Esto resultó en una relación mucho más estrecha, que acercó a los devotos a la Virgen por medio de regalos para la búsqueda de la salvación del alma o peticiones particulares. Allí la cofradía se convirtió en la organización que concretó y organizó ese intercambio de favores que tenía lugar cuando la Virgen del Rosario, con sus vestidos, joyas, velas, era puesta en su camarín, con las puertas abiertas para ser admirada por sus devotos. En ese momento, la Virgen se presentaba como una reina viva, en donde su presencia potencializaba sus poderes y cargaba de sentido a la relación que establecía con sus cofrades.

Este trabajo pretende entender las relaciones que se gestaron entre la Virgen y sus devotos, como una dependencia recíproca, en donde vestirla o ponerle una joya concretaba una conexión hacia lo sagrado, pero al mismo tiempo confirmaba su temporalidad. Un vínculo que fue visto de muchas maneras por parte de la Iglesia, pero que permitió una participación mayor y real de los fieles en la devoción.

El trabajo se centra a finales del siglo XVII y el siglo XVIII enfatizando su carácter de larga duración, en donde las transformaciones no operaron en el mismo acto, sino en otros ámbitos, más institucionales, como la disminución de las fiestas en el periodo Borbón e incluso en las modas de la época. Todas las imágenes que se relacionaron en el trabajo tenían la posibilidad de ser vistas por todo mundo, ya sea en las fiestas o en el altar, porque allí estaba la presencia que sacralizaba el espacio y le otorgaba importancia⁷.

⁷ En ámbitos privados, como en oratorios o en los conventos de clausura, también se vistieron imágenes. ver: María del Pilar López Pérez, "El Oratorio: Espacio Doméstico En La Casa Urbana En Santa Fe Durante Los Siglos XVII Y XVIII," *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte* 8, no. 10 (2003): 157–226. En los espacios conventuales el trabajo de Sanfuentes sobre los niños de fanal para el siglo XIX considera que vestirlos fue un síntoma de la relación maternal: Olaya Sanfuentes, "Propuesta Para Una Interpretación de La Colección de Niños de Fanal En El Museo de La Merced de Santiago de Chile," en *Arte Quiteño Más Allá de Quito. Memorias Del Seminario Internacional*, ed. Alfonso Ortiz Crespo (Quito: Fonsal, 2007), 167–181. Se

Fuentes

Para este trabajo se emplearon fuentes documentales halladas en el Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB) y el Archivo de la Provincia Colombiana de los Predicadores (APCOP). Lamentablemente no se tuvo acceso al archivo parroquial de Santo Domingo en Tunja, donde probablemente se alberga más información sobre la cofradía.

Casi todos los registros sobre la indumentaria postiza de las imágenes fueron encontrados en inventarios, en su mayoría de la segunda mitad del siglo XVIII. Es importante recalcar el valor económico de los vestidos o joyas, por eso era fundamental tener cuentas claras sobre lo que se tenía y en que condición estaba, por esta misma razón, también se tuvieron en cuenta procesos de robo, peticiones de vestido y libros de cuentas de cofradías, que fueron de mayor utilidad, porque recalcan en el valor simbólico de los vestidos o joyas. Igualmente se usaron algunas crónicas como Zamora o Pedro Mercado que aportaran descripciones sobre fiestas, capillas, entre otras

Para comprender como se estructuró la noción de imagen que tenía la Iglesia se utilizaron tratados de pintura y escultura, no para comprender la composición correcta de la pintura, sino para elaborar los conceptos con las cuales se valoraron. Además se estudió la legislación promulgada, tanto en América como en Europa, para establecer la posición de las autoridades eclesiásticas sobre la indumentaria postiza.

Además de los documentos y tratados, las pinturas, esculturas, “retratos verdaderos” y grabados que presentan a la imagen su indumentaria postiza y que muestra el trabajo en las telas y en los adornos, se emplearon para poder hacer una aproximación a como lucían estas en sus altares.

Estado de arte

Sobre la indumentaria postiza, los pocos estudios se han desarrollado se han centrado en España y América Latina, particularmente para imágenes marianas. En la mayoría proceden de la historia de arte y otros desde la restauración y conservación. Muchas de ellas se han centrado en la recolección de datos de inventarios para ver a grandes rasgos las

consideraba que las monjas eran las prometidas de Cristo, así que vestir niños jesuses no solo materializaba una relación maternal, sino que vale la pena considéralo como la forma de cuidar a su futuro esposo.

diferencias en la moda tanto en joyas como en vestidos, como también objetos de uso devocional y de “religiosidad popular”⁸.

En Colombia el tema fue tratado por Luis Alberto Acuña, sin mucha profundidad, en sus estudios sobre la escultura colonial, concluyendo que esto aportaba mayor realismo a las esculturas⁹. Siguiendo esta línea, Gil Tovar ha observado en esta práctica como una forma de acercar a los devotos a la imagen y lucirla al mismo tiempo “popular”¹⁰.

Pero quien ha señalado un camino ha sido Olga Acosta con su libro *Milagrosas Imágenes Marianas en el Nuevo Reino de Granada*. En su conjunto, el libro ofrece un excelente panorama sobre las “milagrosas imágenes”, denominadas así por los poderes taumátúrgicos que se suponen poseen. Allí plantea los principales elementos en la dinámica de las imágenes, entre ellos, la indumentaria postiza¹¹. Acosta observa que esta era puesta para conservar la “hermosura” de las imágenes, además, reforzaría la efectividad de sus poderes. Da las primeras puntadas de cómo abordar este tema.

Los ensayos más sobresalientes de sobre este tema los hizo Richard Trexler. El centra sus esfuerzos en las imágenes marianas y en las esculturas de Jesús llevando la cruz venerados en los territorios de España y sus colonias ultramarinas. Para Trexler, al vestir a una imagen potencializa su poder, no únicamente desde una connotación teológica, sino como un hecho social que implicaba la participación activa todos los espectadores, que tiene la función armónica dentro de la sociedad¹².

⁸ Ignacio Miguélez Valcarlos, “El Joyero de La Virgen Del Sagrario En Los Siglos Del Barroco,” *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 1 (2006): 228–357, y “El Tesoro de San Fermín : Donación de Alhajas Al Santo a Lo Largo Del Siglo XVIII,” *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 2 (2007): 297–320. Letizia Arbeteta Mira, “El Alhajamiento de Las Imágenes Marianas Españolas: Los Joyeros de Guadalupe de Cáceres Y El Pilar de Zaragoza,” *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares* LI, no. 2 (1996): 97–126. Alicia Andueza Pérez, “Lujo Y Devoción : Donaciones a Los Ajuares Textiles de Algunas Vírgenes Navarras,” *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 2 (2007): 11–28.

⁹ Luis Alberto Acuña, *Ensayo Sobre El Florecimiento de La Escultura Religiosa En Santafé de Bogotá En El Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Cromos, 1932), Luis Alberto Acuña, *Historia Extensa de Colombia Volumen XX. Las Artes En Colombia. Tomo 3 La Escultura* (Bogotá: Ediciones Lerner, 1967).

¹⁰ Francisco Gil Tovar, “La Imaginería de Los Siglos XVII-XVIII,” en *Historia Del Arte Colombiano, Tomo V*, ed. Eugenio Barney Cabrera (Barcelona: Salvat, 1986).

¹¹ Olga Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Vervuert, 2011). Capítulo XIV. También en estudio sobre la Virgen del Campo: “Nuestra Señora Del Campo. Historia de Un Objeto En Santafé de Bogotá. Siglos XVI Al XX,” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 29 (2002): 73–108.

¹² Richard Trexler, “Being and Non-Being Parameters of the Miraculous in the Rraditional Religious Image,” en *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. Erik Thunø y Gerhard Wolf (Roma, n.d.), 16–27, “Dressing and Underdressing Images,” en *Religion in Social Context in Europe and America, 1200-1700* (Temple: Arizona center for Medieval and Renaissance studies, 2002), 374–408.

La existencia de esta práctica, se debía a la adaptabilidad de la religión católica, por eso el trabajo de William Christian Jr.¹³ también fue de suma utilidad para darle forma a este escrito. En su propuesta, Christian enfatiza en la existencia de una “religiosidad local”, que permitía que prácticas, como la de vestir imágenes, que pretendía ser controlada desde los estamentos más altos del clero, surgían y se conservaban. En pocas palabras, por la capacidad de adaptación del catolicismo, las practicas que eran condenadas por la Iglesia, como vestir imágenes, era consentido e incluso promocionado por los sacerdotes y le daba coherencia a una vivencia de la religión.

La gran mayoría de pinturas y esculturas referenciadas en este trabajo estuvieron a cargo de la Orden de los Predicadores, esto les otorgó una dinámica y una política diferente a las ubicadas en iglesias de otras órdenes o del clero secular. La historiografía sobre dominicos en Colombia, igual que la escrita para los franciscanos y jesuitas, se ha caracterizado por ser realizada por miembros de la comunidad, como Juan David Cortes denomina la “historia institucional”, tiene como objetivo exaltar las gestas realizadas durante el proceso de evangelización y en el caso dominico y jesuita, su papel en la educación¹⁴.

Para el caso dominico, Enrique Báez¹⁵, Francisco Mora Díaz¹⁶, Andrés Mesana¹⁷, Alberto Ariza¹⁸ y Antonio José Rivadeneira¹⁹ cada uno ha dedicado parte de su trabajo a la historia de Santo Domingo en Tunja, enfatizando en su importancia como centro de formación de misioneros y en la capilla del Rosario.

Los últimos trabajos sobre historia de los dominicos en Tunja han empezado a tener otro tipo de aproximaciones, mucho más críticas, pero, en algunos casos hechas por personajes

¹³ William Christian, *Religiosidad Local En La España de Felipe II* (Madrid: Nerea, 1991).

¹⁴ Balances historiográficos: Juan David Cortés Guerrero, “Balance Bibliográfico Sobre La Historia de La Iglesia Católica En Colombia 1945-1995,” *Historia Crítica* no. 12 (1995): 17–27. William Elvis Plata, “Entre Ciencias Sociales Y Teología: Historiografía Sobre La Iglesia Católica En Colombia Y América Latina .,” *Franciscanum* LII, no. 153 (2010): 159–206.

¹⁵ Enrique Baez, “Historia Documental Y Anecdótica de La Capilla Del Rosario,” *Cromos* XLVIII, no. 1183 (1939): 3–5 y 53.

¹⁶ Francisco Díaz Mora, *Historia de Los Santuarios Marianos En Colombia. Tomo I, Boyacá* (Bogotá: Talleres Gráficos Mundo al Día, 1945).

¹⁷ Andres Mesanza, *Celebres Imágenes Y Santuarios de Nuestra Señora En Colombia* (Chiquinquirá: imprenta de “veritas,” 1950).

¹⁸ Alberto Ariza, “Santo Domingo de Tunja (Precisiones Y Rectificaciones),” *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* no. 15 (1978): 6–62, “La Capilla de Nuestra Señora Del Rosario de Tunja,” *Repertorio Boyacense* no. 290–291 (1977) , *Los Dominicos En Colombia. Tomo I* (Bogotá: Provincia San Luis Beltrán, 1992).

¹⁹ Antonio José Rivadeniera Vargas, *Los Dominicos En Tunja (1551-2001)* (Tunja: Universidad Santo Tomás seccional Tunja, 2003).

vinculados directamente a la orden. El trabajo de Carlos Alzate O.P.²⁰. estudia el convento y su incidencia en el proceso de independencia cercano a lo propuesto por la Nueva Historia de Colombia. Pero, sin duda alguna, William Plata cuestionándose sobre “hecho religioso” ha realizado importantes aportes, especialmente para el convento de Nuestra Señora del Rosario en Santafé. Plata ha considerado la importancia de los conventos, no únicamente como edificios, sino como espacios en los cuales el juego de poderes y la adaptación al entorno representaron la forma más eficaz de enfatizar con la élite del lugar y como difusores de ideas²¹.

Este trabajo no le interesa establecer en las transformaciones formales del vestido, sino qué tipo de relaciones se producía en este acto, entre la imagen y su devoto. Para esto, la propuesta de David Freedberg en su libro *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de las respuestas*²², es fundamental. A partir de una amplia gama de imágenes, principalmente religiosas, Freedberg analiza las diferentes las relaciones y respuestas, a través del tiempo, entre las imágenes y sus espectadores, interesándose en lo que el mismo denomina “no elevadas”.

La propuesta de Hans Belting también debe ser mencionada. En su voluminoso libro *Imagen y Culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte*²³, Belting explora las imágenes religiosas en sus esferas de culto, intentando articular las políticas, los espacios en las que fueron presentadas y manipuladas.

Como este trabajo se pregunta por la relación que se gestó entre la imagen y sus devotos por medio del regalo de la indumentaria postiza, el análisis propuesto por Marcel Mauss²⁴ sobre el don permite comprender las dinámicas sociales que están implícitas en todo acto de

²⁰ Carlos Mario Alzate Montes, *Diario de Un Convento. Santo Domingo de Tunja Durante La Independencia* (Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2012).

²¹ William Elvis Plata, “Un Análisis a La Historia de Los Dominicos En Colombia: Articulación Social Y Ciclos de Vida,” *Revista Albertus Magnus* 11, no. 4 (2010): 49–64, *Vida Y Muerte De Un Convento. Dominicos Y Sociedad En Santafe De Bogotá (Colombia) Siglos XVI- XIX* (Salamanca: San Sebastián editorial, 2012), *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX* (Bucaramanga: Universidad Santo Tomás, 2010).

²² David Freedberg, *El Poder Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Representación* (Madrid: catedra, 1992).

²³ Hans Belting, *Imagen Y Culto. Una Historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte* (Madrid: Akal, 2009).

²⁴ Marcel Mauss, *Ensayo Sobre El Don. Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas* (Buenos Aires: Katz, 2007).

dar, le otorga al regalo un peso simbólico que se relaciona con los intereses propios de cada uno de los participantes.

El trabajo se divide en tres capítulos y de esa manera los niveles de análisis. El primero centra su estudio en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja y la forma en que dotaban a la Virgen de su ajuar, busca comprender que detrás del regalo se construyó una relación con la imagen en busca de consuelo, al mismo tiempo que se exteriorizaba una posición social o económica, aquí se toma el planteamiento de Mauss sobre el carácter del don, siguiendo la sugerencia de Trexler sobre observar esta práctica como un hecho social que involucra múltiples actores sociales e intereses.

El segundo capítulo pretende comprender el discurso que se produjo alrededor de la imagen y qué papel tendría dentro de la doctrina católica vestirla o adórnala, para esto se emplearon tratados de pintura y escultura y la legislación disponible. Pero, si bien existía de esta regulación, en el ámbito local fue su espacio de fuga.

Por último, el tercero se centra en los dos escenarios en los que era habitual engalanar a la imagen, en la fiesta y en su nicho, allí irradió el poder que sus devotos esperaban, en la medida que podía ser vista. La propuesta de Freedberg permite observar la práctica de la indumentaria postiza dentro de los “actos de consagración”, que a los ojos de los creyentes constituían la forma de manifestar su relación con la imagen, pero que al mismo tiempo, la efectividad de esta se manifestara a favor de ellos.

1. El ropero y joyero de la Virgen

En 1686, el fraile dominico Pedro Tobar y Buendía publicó la hagiografía de la milagrosa imagen de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. En ella comentaba que “no han dexado, de poner la muchas, y ricas joyas de oxo, y piedras, que le ha ofrecido la devoción y en el lucimiento, con que resplandecen las que estan puestas en la Imagen se reconoce, que asientan en el lienzo de milagro”.²⁵ En 1756, continuaba la donación de joyas por los devotos, lo que hizo que se reportara que el lienzo de la Virgen de Chiquinquirá tenía tal recargamiento y desorden de las joyas (incluso algunas se caían), que se recomendó hacerle un vestido para evitar un mayor deterioro²⁶.

La Virgen de Chiquinquirá fue una de las cientos de imágenes religiosas que en el periodo colonial, en toda la América española, fueron adornadas con vestidos y alhajas regalados por sus creyentes para agradecer o garantizar alguna petición. Gracias a esto, las imágenes, consideradas como “milagrosas” o las del santo patrono de una cofradía, se convirtieron en grandes poseedoras de ropas, aretes, anillos, gargantillas, e incluso de sombreros y pelucas²⁷.

Este capítulo se va a centrar en cómo se produjo la relación entre la cofradía, en particular, la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja y su imagen, durante la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII, por medio de los obsequios que sus devotos le regalaron, específicamente los vestidos y las joyas con las cuales adornaron a la imagen. El regalo de toda la indumentaria postiza a la imagen, (como también la construcción de la capilla, y la compra de cera, ornamentos eclesiásticos, entre otros bienes que adquirió la

²⁵ Pedro Tobar y Buendía, *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y Prodigiosa Renovación Por sí misma y Milagros de la Imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Edición facsimilar de 1694 (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1964) p. 144.

²⁶ Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: Afirmación Dogmática Y Frente de Identidad* (México D.F.: Museo de la basílica de Guadalupe, 2008) pp. 46-47. La fijación de joyas ha provocado los faltantes que el lienzo tiene. María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá Arte Y Milagro* (Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá, 1986) p. 26

²⁷ Hubo algunas imágenes que lograron tener un gran ajuar, como el caso de la Virgen de Mongui: *Inventario de las alhajas de iglesia, sacristia y convento [roto] purísima Concepción de Nxa S de este pueblo de Mongui 1755*. AGN, sección colonia, fondo Fábrica de iglesias, legajo 1, fls. 656-663. La Virgen de Chiquinquirá también tuvo bastantes joyas, ver: Tobar y Buendía *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y prodigiosa ...* Libro II, capítulo X. Marta Fajardo transcribió un inventario de 1757 hallado en el Archivo Histórico Regional de Boyacá del fondo miscelánea: Marta Fajardo de Rueda, *Orbes Y Plateros En La Nueva Granada* (León: Universidad de León, 2008) pp. 230-234.

cofradía para el sostenimiento del culto), creó un sistema de relaciones entre el devoto, como integrante de la cofradía, y la Virgen, que se traducía en una apropiación por parte de la cofradía en busca de gestionar indulgencias para una corta estancia en el purgatorio, relacionada con la aspiración de tener una “buena muerte”. Estas donaciones contribuyeron a externalizar la devoción hacia una imagen de la Virgen, al tiempo que intentaban mostrar el estatus social de sus donantes.

1.1 Cofradías

Las cofradías fueron organizaciones de origen europeo que llegaron a América durante todo el siglo XVI. Originalmente habían sido establecidas en la península ibérica hacia el siglo XII²⁸ como asociaciones laicas de mutua ayuda para pedir auxilio y protección a un santo patrono. Con el tiempo, las cofradías, particularmente en las ciudades, fueron especializándose según las ocupaciones: sastres, plateros, comerciantes, lo que luego se denominaría “gremio”.

Al Nuevo Mundo llegó esta institución con el carácter de hermandad, es decir, de una asociación laica de fieles que se reunían en torno a un santo patrono, a quien se encomendaban para que les diera más piedad y devoción. Desde las *Nuevas Leyes de Indias* (1542) y, posteriormente, con la *Recopilación de Leyes de Indias* (1680) se ordenaba el establecimiento de cofradías, se exigía un permiso para constituir las y un control por las autoridades eclesiásticas del lugar. A finales del siglo XVII, y en especial en el siglo XVIII, las cofradías americanas evolucionaron a gremio²⁹, como en el territorio peninsular.

Las cofradías fueron organizaciones que sirvieron como instrumento y vehículo para la consolidación del cristianismo en América y representaron un orden social vigente, al tiempo que se convirtieron en un recinto de “devoción tangible, corporativo, organizado y comunitario”³⁰ que permite comprender las dinámicas y prácticas cristianas en América. Fueron los espacios de sociabilidad, que hicieron parte de la vida social de las comunidades

²⁸ Sobre la historia de las cofradías: María Lucía Sotomayor, *Cofradías, Caciques Y Mayordomos. Reconstrucción Social Y Reorganización Política En Los Pueblos de Indios, Siglo XVIII* (Bogotá: ICANH, 2004). Pp. 60-65. Gary Wendell Graff, “Cofradías in the New Kingdom of Granada: Lay Fraternities in a Spanish American Frontier Society, 1600-1755” (The University of Wisconsin, 1983). El primer capítulo.

²⁹ En la Nueva Granada eso parece haber sido muy posterior. En 1777 se expidió la *Instrucción General para los gremios en Santafé*, la cual pretendía organizar las instancias del aprendizaje y del trabajo de los artesanos. Aída Martínez Carreño, *La Prisión Del Vestido. Aspectos Sociales Del Traje En América* (Bogotá: Ariel, 1995). P. 76

³⁰ Alicia. Bazarte Martínez, “El Espacio Vivo de La Muerte,” en *Formaciones Religiosas En La América Colonial*, ed. Marialba Pastor and Alicia Mayer (México D.F.: UNAM, 2000), 159.

y se constituyeron en escenarios de definición o redefinición de identidades grupales, alianzas y solidaridad entre sus miembros³¹, al par, que ayudaron a darles participación y visibilidad³².

El fin de las cofradías era dar asistencia espiritual y material a sus miembros al momento de la muerte. Por esa razón en el interior de las cofradías coexistían dos discursos, uno material, a construcción del patrimonio y su administración, y otro espiritual, discursos y prácticas religiosas, que no se excluían. Las cofradías se convirtieron en los espacios que garantizaban la compañía a la hora de la muerte a sus asociados y que por medio de un cierto número de misas, rezos de rosarios y limosnas ayudaban a obtener una anhelada buena muerte³³.

En su mayoría, las cofradías eran fundadas por iniciativa de laicos que se congregaban en torno a un santo o a una advocación mariana a la cual le tuvieran una devoción particular, la cual les diera piedad. Sin embargo, en otros casos, eran promocionadas por clérigos seculares o por parte de las órdenes mendicantes. Las promovidas por estas últimas no requerían el consentimiento del obispo en el caso en que fueran instituidas en las propias iglesias de la orden, bastaba con la aprobación original que se otorgaba para fundarla. Los estatutos, generalmente, eran aprobados por la Santa Sede, se supervisaba el buen uso de los recursos que se destinaban para la construcción del altar, el aumento del culto y la promoción de la devoción³⁴. La cofradía en la cual se va a centrar este trabajo, fue una de

³¹ Patricia Fogelman, "Una Cofradía Mariana Urbana Y Otra Rural En Buenos Aires a Fines Del Período Colonial," *Andes* no. 11 (2000). Pp. 2-3.

³² Los estudios sobre cofradías indígenas para la Nueva Granada han demostrado que estos espacios fueron los escenarios de recomposición social y reorganización política que permitieron la defensa de tradiciones culturales, propiedades y de las autoridades reales, ver: Sotomayor, *Cofradías, Caciques Y Mayordomos. Reconstrucción Social Y Reorganización Política En Los Pueblos de Indios, Siglo XVIII*. Y Carmen Adriana Ferreria Esparza, "Nuestra Señora de Las Angustias Del Pueblo de Indios de Labateca. La Doble Cara de La Cofradía Colonial," *Anuario de Historia Regional Y de Frontera* 6, no. 1 (2001): 455–483. En otros casos fueron las corporaciones donde las élites neogranadinas entraron en contacto, lo que les brindó prestigio social, además de otorgarles identidad y cohesionarlas, ver: María Constanza Villalobos Acosta, *Artificios En Un Palacio Celestial. Retablos Y Cuerpos Sociales En La Iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, Siglos XVII Y XVIII* (Bogotá: ICANH, 2012). Describe el proceso de la cofradía de Nuestra Señora de Loreto Pp. 38-41 y William Elvis Plata, "Aproximación a La Crisis de La Orden Dominicana En Colombia En Los Siglos XVIII - XIX. Un Análisis Historiográfico," *Archivo Dominicano: Anuario* no. 29 (2008): 351–396. P. 50. Para las cofradías promovidas en los conventos dominicos.

³³ Gisela Martínez López Cano, Pilar Von Wobeser y Juan Guillermo. Muñoz, "Presentación" en: *Cofradías, Capellanías Y Obras Pías En La América Colonial* (México D.F.: UNAM, 1998). P 13. La "buena muerte" era fallecer en circunstancias adecuadas para llevar el alma a la salvación eterna.

³⁴ Hedwig Hartmann y María Cecilia Velásquez, *Cofradías, Rotativas Y Fiestas Religiosas En Popayan* (Bogotá: Archivo General De La Nación, 2004).P. 66.



Imagen 1 Anónimo, *Virgen del Rosario* (hoy reconocida como la Virgen de la Conquista) ¿siglo XVI?, Iglesia de Santo Domingo, Bogotá. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, número 2426c

las múltiples fundadas por los dominicos bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario³⁵.

En la Nueva Granada, la primera cofradía bajo esta advocación fue la de Santafé en 1558. Una de sus primeras actividades fue la construcción de la capilla del Rosario, cuyos mayores donantes fueron los encomenderos y conquistadores Juan de Penagos y Arias Maldonado³⁶. La imagen fue traída de Sevilla en 1555 y se le conoce como Nuestra Señora del Rosario de la Conquista³⁷. De acuerdo a la descripción de Flórez de Ocáriz “es de buena estatura, hermosa con señorío, y de color trigueño; el Niño se hizo en Indias, porque el que traía se lo llevó una Virreina al Perú, con quien obró milagro de sanarle un hijo”³⁸.

La cofradía se encargó de propagar su culto y, en 1646, el arzobispo dominico fray Cristóbal de Torres la proclamó como patrona y protectora del Nuevo Reino de Granada. Esto se hizo debido a que Felipe

³⁵ Luis. Tellez O.P., “La Cofradía Del Rosario En Nueva Granada,” en *Actas IV Congreso Internacional Sobre Los Dominicos Y El Nuevo Mundo*, ed. José Barrado Barquilla (Salamanca: Editorial: San Esteban, 1995), 209–229.

³⁶ Según Zamora “La nave que corresponde al lado derecho, es tan grande que tiene doze capillas, con la de N. Señora del Rosario, que le haze frente; tiene un famoso retablo, y en su medio está un magestuoso Trono, todo de plata riquissimamente labrada, con que ha servido a la milagrosa imagen de N. Señora del Rosario” en: Alonso de Zamora tiene una en *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Tomo III. (Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945) Libro IV, capítulo XVIII, p. 143. El 12 de julio de 1785 hubo un temblor lo que provocó que se cayera la nave principal y la capilla del Rosario. Plata, *Vida Y Muerte De Un Convento. Dominicos Y Sociedad En Santafe De Bogotá (Colombia) Siglos XVI-XIX*. P. 230.

³⁷ Según los dominicos, la escultura de la Virgen de la Conquista es la que actualmente se venera en la Iglesia de Santo Domingo en Bogotá. En 1953 fue restaurada y se le puso un vestido de yeso para cubrir las imperfecciones que había dejado el paso del tiempo y los vestidos y alhajas que se le ponían. Sin embargo, Olga Acosta, en base a los retratos pintados en el siglo XVII, discrepa de esto y plantea la posibilidad que la imagen se encuentre dentro de la colección del Museo Colonial, Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. Pp. 227-230. La imagen a la cual se refiere Acosta es *Virgen María* de finales del siglo XVI, escuela andaluza comprada a Luis Guillermo Amaya en 1956. Museo de arte Colonial, *Esculturas de La Colonia. Colección de Obras* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000). P.14.

³⁸ Juan Flórez de Ocáriz. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Edición facsimilar de 1674. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990). P. 294.

IV, por medio de una Cédula Real del 10 de mayo de 1643, dispuso que en todos sus dominios se escogiera la imagen de la Virgen María a la cual se le tuviera mayor devoción y se celebrarse a perpetuidad una fiesta a su honor³⁹.

La cofradía congregaba a la “gente más principal de la República”⁴⁰. Se encontraba dividida en tres ramas: la masculina y la femenina, ambas integradas por personajes “nobles y distinguidos” de la ciudad; y una tercera rama indígena, que existía en el siglo XVII, de “doble coro” de hombres y mujeres. De acuerdo con Plata, desde el siglo XVII, la rama criolla de la cofradía estaba estrechamente ligada con las autoridades locales, varios de sus miembros hacían parte del Cabildo o de la Real Audiencia⁴¹. En grandes rasgos la cofradía de Santafé fue el modelo para las demás, en este caso se va a centrar en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja

A pesar de que no se conserva el acta de fundación, según fray Alonso Zamora, la cofradía fue instaurada por fray Pedro Bedón⁴² en 1594, por lo que no está tan lejos de la primera fundación dominica en el territorio de Nueva Granada.

Estuvo también en el Convento de la Ciudad de Tunja, en que pintó algo de su Refectorio⁴³ y fundó la Cofradía de N. Señora del Rosario, que hasta oy permanece con grande ostentación, y reverencia, rezando todos los días el Rosario á Coros en su Capilla, que empezó á fabricar, y en todo resplandece la devoción cordial, que tenía a la Virgen Santissima su V. Fundador⁴⁴.

³⁹ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, p. 227.

⁴⁰ Flórez de Ocáriz. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. p. 294.

⁴¹ Plata, *Vida Y Muerte De Un Convento. Dominicos Y Sociedad En Santafe De Bogotá (Colombia) Siglos XVI- XIX*, p. 123

⁴² Bedón (1559-1621) fue un pintor y escultor quiteño. Religioso de la Orden de los Predicadores, su primera obra fue la decoración del claustro de la recoleta en su ciudad natal, con temas de la vida del beato Suzón. En 1592 viene a la capital del Nuevo Reino de Granada y dos años más tarde se dirige a Tunja. Tanto en Santafé como en Tunja realizó abundante pintura mural, sin embargo, sus obras se encuentran desaparecidas por completo. A él se le atribuye la pintura de la Virgen de las Lajas. Luis Alberto Acuña, *Diccionario Biográfico de Artistas Que Trabajaron En El Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1964), pp. 16-18.

⁴³ Según Alberto Ariza O.P., “Santo Domingo de Tunja (Precisiones Y Rectificaciones)”, *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultrual* no. 15 (1978): 6–62., en base de Zamora, *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Tomo III. Libro IV, capítulo IX. Pp. 44-45 y Enrique Báez O.P., *La Orden Dominicana En Colombia* Tomo IV. Convento de Tunja (¿Bogotá?, n.d.).Inédito. Archivo de la Provincia Colombiana de la Orden los Predicadores (en adelante APCOP), las pinturas murales de Santo Domingo fueron pintadas por Bedón. Sin embargo, Vallín no esta de acuerdo con esta afirmación, considera que si bien esto pudo haber sucedido, estas al parecer desaparecieron. Vallín, Rodolfo. “Las Pinturas Murales Del Templo de Santo Domingo de Tunja,” *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultrual* no. 20 (1983): 55–64.

⁴⁴ Zamora, Alonso de. O.P. *Historia de la provincia de san Antonino* Tomo III, Libro IV, capítulo IX. Pp. 44-45.

La cofradía tunjana se instituyó en la capilla del Rosario, fundada por García Arias Maldonado para ser su sepulcro, el de su esposa, Catalina de Pineda, y el de sus descendientes⁴⁵. Nombrado como regidor perpetuo de la ciudad en 1541 y considerado como uno de los hombres beneméritos de Tunja⁴⁶, Arias Maldonado fue uno de los principales donantes de dinero y terreno para la construcción del convento e iglesia de Santo Domingo⁴⁷.

Fundada en 1538, Tunja gozó de prosperidad económica y política en sus primeros años de vida. La consolidación y crecimiento de la ciudad coincidió con el crecimiento de la población urbana, el afianzamiento de los encomenderos como estamento dominante, la intensificación del intercambio mercantil y la llegada de las comunidades religiosas a la ciudad. Sin embargo, al momento de la fundación de la cofradía del Rosario, Tunja se encontraba atravesando una crisis en las encomiendas, debido en parte a la dismoción de la población indígena, base de la economía de la región, a causa de las epidemias (1568-1569 y 1587), los cambios en la dieta y el exceso de trabajo en las minas⁴⁸. Además, hubo una quiebra del monopolio de la mano indígena que tenían los encomenderos gracias a la distribución de resguardos entre los indígenas, la uniformización del tributo, individualización, creciente corregimientos indígenas y establecimiento definitivo del salario⁴⁹.

⁴⁵ En su testamento, redactado en 1568, estipuló la construcción de una capilla bajo la advocación de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, "... La capilla que yo allí tengo señalada, que es de la de Nuestra Señora del Rosario, y digo que si Dios dispusiere de mí antes que la iglesia nueva del dicho Monasterio se cubra, que en tal caso mi cuerpo se deposite", además fundó una capellanía y la obligación de una misa diaria. Baez, *La Orden Dominicana En Colombia. Tomo IV. Convento de Tunja*. P. 268. Báez fue sin duda el gran recolector de información sobre la comunidad de los dominicos en Colombia, su obra *La orden dominicana en Colombia* son 21 volúmenes que se mantienen inéditos en el Archivo de la Provincia. Si bien es una obra rica en datos, no cita las fuentes, por lo tanto es difícil confrontar los datos. Alberto E Ariza y Andres Mesanza, *Bibliografía de La Provincia Dominica de Colombia* (Caracas: Universidad católica Andrés Bello, 1981).

⁴⁶ Arias Maldonado fue capitán de Carlos V en los Estados de Flandes, Italia y Alemania, gobernador y Capitán General de las provincias de Urabá. Fue encomendero de Tinjaca y comerciante. Ulises Rojas, *Corregidores Y Justicias Mayores de Tunja Y Su Provincia Desde La Fundación de La Ciudad Hasta 1817* (Tunja: Imprenta departamental de Boyacá, 1963). Pp. 61-63.

⁴⁷ En 1551, el cabildo de Tunja le otorga a los dominicos el terreno para construir su iglesia y convento en lo que actualmente es el claustro de San Agustín (sede cultural del Banco de la República), los dominicos buscaron cambiar de ubicación, para estar más cerca de la plaza mayor y 1559 Arias Maldonado donó los terrenos en el que actualmente se encuentra la iglesia.

⁴⁸ Germán Colmenares, *La Provincia de Tunja En El Nuevo Reino de Granada. Ensayo de Historia Social 1539-1800* (Bogotá: TM editores, 1997). P. 43.

⁴⁹ *Ibíd.* P. 116.

A inicios del siglo XVII la ciudad de Tunja, a pesar de la crisis, aún vivía con cierta prosperidad⁵⁰. En ese momento la cofradía de Nuestra Señora del Rosario ya ayudaba al sostenimiento económico del convento y empezaban a tener ciertos movimientos económicos que le permitían solventar las fiestas y todo lo necesario para el sostenimiento del culto.

Sin embargo, el mayor momento de declive y estancamiento económico, demográfico y urbano de la ciudad de Tunja y sus alrededores se dio para la segunda mitad del siglo XVII. Esto coincidió con el punto más bajo de la población indígena,⁵¹ que afectó directamente el poder de los descendientes de los encomenderos, que a pesar de esto, mantuvieron el control sobre el cabildo⁵². Aunque el fracaso económico de Tunja fue pronosticada desde la misma fundación de la ciudad, Tunja ya había consolidado su importancia económica y política dentro del territorio de la Nueva Granada.⁵³

Si bien hubo una decadencia económica de la región, como ya se mencionó, es necesario considerar que hubo una creciente afluencia de dinero para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario y la Iglesia de Santo Domingo debido a las donaciones hechas por los feligreses y la fundación de capellanías y obras pías⁵⁴. Pero no solo hubo dinero, sino que también dependió de la consolidación de un sector de la sociedad, pertenecientes a la cofradía, por lo que se pudo establecer cabildantes, herederos de las antiguas encomiendas, que vieron en la construcción y decoración de la capilla de la cofradía, su espacio de congregación y la forma de validar y mostrar su poder⁵⁵.

⁵⁰ Luis Eduardo Wiesner, *Tunja, Ciudad Y Poder En El Siglo XVII* (Tunja: Uptc, 2008) P. 62.

⁵¹ Colmenares, *La Provincia de Tunja En El Nuevo Reino de Granada. Ensayo de Historia Social 1539-1800*. P. 70.

⁵² La transformación y las crisis de las encomiendas varió dependiendo de los territorios, la organización interna de las comunidades indígenas y de la economía local. Para Colmenares, la encomienda dejó de ser una institución significativa en la Nueva Granada a comienzos del siglo XVII. Las encomiendas se convirtieron en resguardos indígenas, haciendas, estancias e incluso algunas encomiendas subsistieron hasta inicios del siglo XIX, pero estas ya no eran tan importantes. Para ver este complejo proceso de la transición de las encomiendas ver: Jorge Augusto Gamboa, "El Regimen de La Encomienda En Una Zona Minera de La Nueva Granada. Los Indios de La Provincia de Pamplona a Finales Del Siglo XVI (1549-1623)," *Fronteras de La Historia* 3, no. 3 (1998): 155–188. Colmenares, *La Provincia de Tunja En El Nuevo Reino de Granada. Ensayo de Historia Social 1539-1800*.

⁵³ Wiesner, *Tunja, Ciudad Y Poder En El Siglo XVII*. P. 20

⁵⁴ Plata, *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX*. P. 204.

⁵⁵ Hay una historiografía que ha visto en la consolidación de las devociones americanas, una relación con el criollismo, aquel que buscaba consolidar su lugar dentro de la sociedad y que se relaciona a un lugar de *patria* que produce una conexión con el lugar en el cual están los intereses personales. Sin duda alguna los estudios sobre la Virgen de Guadalupe han sido los pioneros, para nombrar algunos: David Brading, *Orbe Indiano. De*

Precisamente fue a mediados del siglo XVII, luego de una fase de estancamiento en el proceso constructivo de la iglesia y el convento de Santo Domingo⁵⁶, debido al temblor del 23 de abril de 1643 que deterioró la estructura de la iglesia y que obligó a que todos los dineros recogidos fueran destinados a las reparaciones, se iniciara lo que Plata define como la tercera fase constructiva. Esta fase fue entre 1655 y 1690 y se dio gracias al aumento de capellanías, censos y obras pías que se fundaban en el convento, además, según Zamora, de una generosa donación que apareció en la puerta del convento de seis mil pesos compuesta de algunas joyas, dinero y barretes de oro, que contribuyeron de forma importante al pago de las reformas del templo⁵⁷. En esta etapa se hicieron importantes cambios en la iglesia, el más importante, invertir la iglesia de occidente a oriente, es decir, el coro fue ubicado donde está actualmente está el retablo mayor, se termina el púlpito y el retablo mayor y se inicia el proceso de ornamentación y ampliación de la capilla del Rosario.

En 1659, el capellán de la cofradía fray Francisco de Guzmán inicia el proyecto de la capilla del Rosario, como actualmente se conoce⁵⁸, en la cual se va a tardar alrededor de treinta y cinco años y aunque se hicieron algunas modificaciones posteriores, implicó que la cofradía se endeudara, a la vez que los donativos de los cofrades se multiplicaran.

Para controlar los gastos que se hicieron durante 1679 a 1690, el prior Agustín García mandó a abrir el *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*⁵⁹. Este libro se encuentra dividido en tres partes, la primera dedicada a las donaciones que se reciben y la segunda lleva los gastos hechos, entre los años de 1679 a 1690. Allí se registraron las visitas, los inventarios, además ofrece valiosa información porque permite establecer las dinámicas económicas de la cofradía, la participación de los cofrades, como del capellán en las decisiones en la construcción de la capilla y en el adorno de la imagen. La tercera parte

La Monarquía Católica A La República Criolla 1492-1867 (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991).el capítulo XVI “El fénix mexicano”. Para el caso de Chiquinquirá el texto de Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: Afirmación Dogmática Y Frente de Identidad*. Y el trabajo de Ramón Mujica, *Rosa Limensis. Mística, Política E Iconografía En Torno a La Patrona de América* (Lima: Fondo de cultura económica instituto francés de estudios andinos, 2001) , principalmente los capítulos 3 y 4.

⁵⁶ Plata, *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX*. P. 204.

⁵⁷ Zamora. *Historia de la provincia de san Antonino*. Tomo IV. Libro 5, capítulo XII, Pp. 83-84.

⁵⁸ La ornamentación de la capilla del Rosario, como la de la Hermandad del Clero, ubicada en la Catedral, concuerda con lo planteado por Corradine, acerca del auge constructivo de la ciudad duró hasta mediados del siglo XVII y posteriormente se proyectó las decoraciones en el interior de las iglesias. Alberto Corradine, *La Arquitectura En Tunja* (Tunja: Imprenta nacional de Colombia, 1990). P. 20.

⁵⁹ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679-1690. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43.

está fechada entre 1821-1870, allí también se hicieron descripciones e inventarios de la iglesia.

De acuerdo a la información registrada en el libro de cuentas a finales del siglo XVII, la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja va a replicar el fenómeno de su cofradía hermana de Santafé, estar conectada con la gente más promisoría de la sociedad tunjana, funcionarios del cabildo y dueños de propiedades tanto urbanas como rurales. Esto concuerda con las constituciones de la cofradía que expresaban en el plano de lo ideal “Que las personas an de ser de lo mas granado y lucido de la Ciudad y de buena, y loable opinion y podra la virtud muy conocida de alguna persona suplir la calidad”⁶⁰. Es decir, congrega a las mejores personas, tanto de linaje, como económicamente. Sin embargo, para el caso de la cofradía de Tunja las fuentes no permiten establecer si existió tal diferenciación entre esas tres ramas⁶¹.

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario mantuvo un importante papel como organización financiera, que le permitió convertirse en una entidad crediticia por medio de los censos. Para finales del siglo XVIII la cofradía del Rosario era una de las cofradías más importantes y ricas en Tunja, con la hermandad del Clero⁶². Su poderío radicaba en la gran cantidad de propiedades rurales, como urbanas, que lograron monopolizar, gracias, especialmente a los censos y capellanías. Sin embargo, al parecer estas corporaciones se centraron en conseguir dinero, más no en producir las tierras⁶³.

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario mantuvo su actividad hasta 1870, cuando la ley Desamortización de Bienes en Manos Muertas entró en vigencia. Fue refundada por el

⁶⁰ *Constituciones que los cofrades veinte y quatro de Nra Se Rosario del orden de predicadores de esta ciudad de Tunja deven guardar pexpetua y inviolablemente.* (Sin fecha) APCOP, Caja cofradía de nuestra señora del Rosario, sin foliación. Por el tipo del letra, el documento parece ser del siglo XVIII, Humberto Molano O.P. lo transcribe en: “Monografía histórica del Convento de Santo Domingo de Tunja,” *Repertorio Boyacense* v, no. 56 (1920): 417- 419.

⁶¹ Aunque no se puede descartar la participación indígena dentro de cofradía en las celebraciones máximas, como las fiestas, o con algún tipo de donativo, es muy difícil establecerlo, porque no se hace la diferenciación étnica entre los donantes en el libro de cuentas.

⁶² La cofradía del Clero fue regida por concesión en 1606 por el papa Paulo V. Su imagen es una Virgen María niña. La capilla se encuentra al lado de la derecha de la catedral y fue uno de los lugares en que se enterraron una importante porción de la élite tunjana. Manuel Briceño y Ozias Rubio, *Tunja Desde Su Fundación Hasta La Época Del Presente. Obra Escrita Sobre Documentos Auténticos* (Bogotá: Imprenta eléctrica, 1909). p 308

⁶³ Juan Manuel Robayo Avendaño, *Iglesia, Tierra Y Crédito En La Colonia. Tunja Y Su Provincia En El Siglo XVIII* (Tunja: Uptc, 1995). Pp. 60- 61.

padre dominico Enrique Báez hacia los años 20 del siglo XX. Actualmente ya no es considerada cofradía, sino una reunión de devotos que rezan el rosario.



Imagen 2. Anónimo. *Virgen del Roque Amador*, segunda mitad del siglo XVI, Iglesia de Santo Domingo Tunja

La imagen

La imagen de la cofradía, que se encontraba en la capilla durante el periodo colonial, actualmente se encuentra desaparecida y no se encontró ningún retrato de ella⁶⁴. Hoy en día se observa en la capilla la Virgen del Roque Amador (imagen 2), que nunca estuvo destinada a este espacio⁶⁵. Esta imagen, en el momento en que Zamora y Flórez de Ocaríz escriben sus textos, a finales del siglo XVII, se encontraba en el segundo cuerpo del retablo mayor. Zamora en su crónica escribe “que llaman de Roque Amador⁶⁶, apellido que tiene en la peaña, o porque el artífice que la hizo, dejó en ella su nombre, para tener fama entre los mejores escultores”⁶⁷. Esta Virgen era considerada una “imagen milagrosa” según Ocaríz destilaba un bálsamo para curar a los enfermos⁶⁸.

En 1789, después del terremoto de 1785 que destruyó el

⁶⁴ Se tiene conocimiento que se mandó a pintar en julio de 1688 una imagen de la Virgen del Rosario para recolectar limosna en los pueblos de indios. *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 70v.

⁶⁵ La historiografía hecha por dominicos en Colombia señaló que la imagen del Roque Amador era la que se encontraba en la capilla desde la decoración de esta, ver: Mesanza, *Celebres Imágenes Y Santuarios de Nuestra Señora En Colombia*. y Díaz Mora, *Historia de Los Santuarios Marianos En Colombia. Tomo I, Boyacá*. En la historiografía del siglo XX, Santiago Sebastian, *Album de Arte de Tunja* (Tunja: Imprenta departamental, 1963). Afirma que la imagen del Roque Amador siempre estuvo allí (lámina XXI). Sin embargo, la documentación si habla de dos capillas diferentes, una para la Virgen del Rosario y otra para la Virgen del Roque Amador. Ver: Ariza, *Los Dominicos En Colombia. Tomo I*. P 621 y Corradine, *La Arquitectura En Tunja*. p. 66.

⁶⁶ Según Acosta, el rótulo de la peana tiene más que ver con la advocación del Rocamador, que con el apellido del escultor. La Virgen del Rocamador es una Virgen negra con el Niño sentado en su rodilla izquierda. Su santuario está ubicado en “valle tenebroso” del río Alzou, en el departamento de Lot, en Francia. Durante los siglos XII al XIV se convirtió en uno de los santuarios más visitados por los peregrinos en Europa. Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, p. 233.

⁶⁷ Zamora. *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Tomo IV. Libro 5, capítulo XII, P. 84.

⁶⁸ Juan Flórez de Ocaríz. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, p. 196.

convento dominico en Santafé y averió fuertemente al de Tunja, se construyó, al lado de la capilla del Rosario, una capilla con un camarín, por petición de fray Juan José de Rojas para ubicar a la imagen del Roque Amador⁶⁹. Esta capilla fue demolida por Enrique Báez en 1915, para poder construir el nuevo edificio conventual⁷⁰. Antes de que la imagen del Roque Amador fuera ubicada en la capilla en 1934, había una imagen de la Virgen del Rosario entregándole un rosario a Santo Domingo (imagen 3).

A la virgen del Roque Amador también la vestían, eso explica los múltiples hoyos y raspaduras sobre la policromía⁷¹. A pesar de que las noticias son tardías, en el inventario de 1832 de la sacristía de Nuestra Señora del Rosario, la virgen del Roque Amador poseía tres vestidos viejos: uno blanco, uno colorado y otro verde, además de una corona llena de plata dorada, un par de sarcillos, dos sortijas, una gargantilla y dos rosarios⁷².

Volviendo a la de la Virgen del Rosario ubicada en la capilla en la época colonial, en primer lugar, destacamos que hay muy pocas noticias sobre ella. Casi todas proceden del libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario entre 1679 a 1690, de dos inventarios, uno realizado en 1734 y el otro en 1795, y de algunas visitas realizadas al convento dominico, particularmente a finales del siglo XVIII. La razón de escoger esta

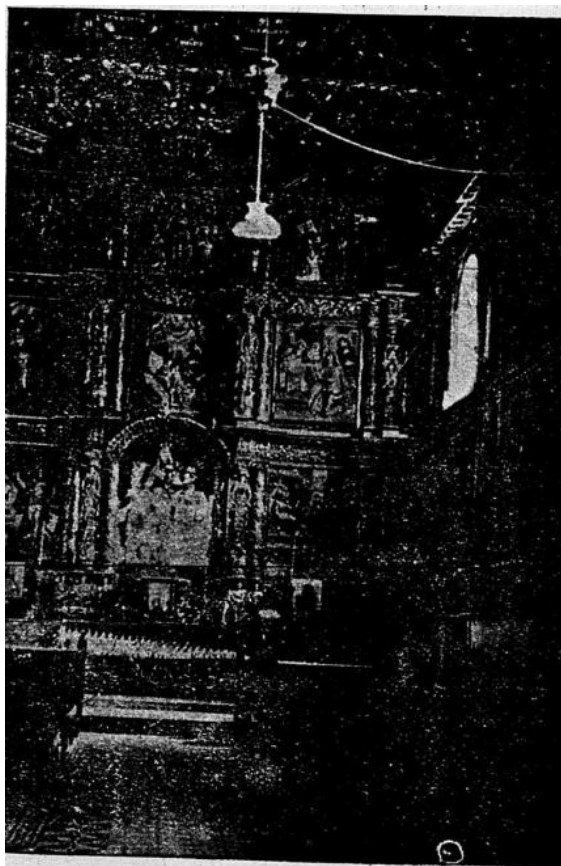


Imagen 3. Capilla del Rosario, 1920?. Tomada de: *Anales de Ingeniería*, (1920) 28, núm. 329-331, p. 131.

⁶⁹Ariza, *Los Dominicos En Colombia. Tomo I*. P. 592.

⁷⁰Ibid. P. 592.

⁷¹Díaz Mora, *Historia de Los Santuarios Marianos En Colombia. Tomo I, Boyacá*. P. 233.

⁷²*Inventario de las alhajas de la sacristia de Nra Señora del Rosario de este convento de Nro Sto Domingo de Tunja*, 1832. APCOP. Convento Tunja, Serie estados financieros, caja 1, carpeta 1, fls 42-45. Además tener la ropa y ornamentos de la Virgen del Roque Amador, en la sacristía de la capilla del Rosario se guardaba la ropa de la Virgen del Rosario de la capilla y la Virgen del Tránsito.

imagen fue la gran cantidad de alhajas y vestidos que tuvo durante su existencia, además del espacio en el que era ubicada.

De la Virgen del Rosario ubicada en esta capilla no se tiene información de que fuese considerada como una imagen milagrosa, o si obró algún milagro este no fue registrado, sin contar que no tiene un nombre particular, como el caso de la Virgen de la Conquista o la del Roque Amador. Al parecer, por estar en una capilla funeraria, la principal función de la Virgen sería, como la de cualquier otra, el cuidado de las almas del purgatorio.

De acuerdo con lo consignado por el capellán Agustín Gutiérrez en noviembre de 1681 “mande a despegar el niño a Na Sa para poderla bestir con bestido entero. Paguele al escultor por desbastar poniendo el oro y colores bolber a colorear y perficionar hacer manos de estaño que dieran de limosna el Pe Pdo Fray Ygnacio de Asero y Simon Rodríguez trese pesos y dos pesos”.⁷³ El vestido entero, al cual hace referencia Gutiérrez, se encontraba compuesto por manto y saya, como la limosna que se registra un mes antes de la mutilación: “bestido entero de manto y saya de lana guarnecido con franjas de plata que dio de limosna a Nr. Sa. Bartolome de Montalbo y tambien un bestidito de lo mismo de calsones y bonbacha del niño”⁷⁴.

A pesar de que Báez plantea que antes de despegarle el niño, la Virgen del Rosario no era vestida⁷⁵, probablemente, si lo estaba, pero tan solo un manto. Según el primer inventario registrado en el libro de cuentas de la cofradía, fechado en agosto de 1679, el padre Joan de Sopolano le entrega a Francisco de Escobar, como nuevo capellán, los bienes de la Virgen, aunque no se reportaron vestidos enteros, hubo 5 mantos para la virgen y el niño⁷⁶, además de las múltiples joyas que poseía la imagen: rosarios, aretes, anillos. Todo esto le pertenecía a la Virgen, pero era la cofradía quien lo administraba para poder adornar apropiadamente y decentemente a la imagen ubicada en su capilla. De acuerdo a los inventarios posteriores,

⁷³ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 40v.

⁷⁴ *Ibíd.* Fl. 10r.

⁷⁵ Baez, *La Orden Dominicana En Colombia. Tomo IV. Convento de Tunja*. P. 281 “La imagen de Sma Virgen, hasta este año, no la vestían y fue solo en este año cuando Rvo Padre Agustín Gutiérrez, le despegó el niño y más la hizo desvaratar y volver a dorar para poderle poner vestidos púsole además manos de estaño; estas las costeo el padre fr Ignacio Acero”. También en: Baez, “Historia Documental Y Anecdótica de La Capilla Del Rosario.” En este artículo Báez afirma que despegarle los brazos a la Virgen se hizo como gesto de agradecimiento por parte de Gutiérrez a Juana Mansilla y Simona Rodríguez. Esta afirmación no pudo ser comprobada. Si bien Juana Mansilla es una de las personas que más regalos hizo a la virgen, de acuerdo a lo registrado en el libro de cuentas, Simona Rodríguez nunca es mencionada

⁷⁶ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fls 4 r-5v.

durante todo el siglo XVIII la imagen de la Virgen del Rosario siguió siendo la misma y continuaban vistiéndola⁷⁷.

Vestir una imagen era algo muy común tanto en España como sus colonias en los siglos XVII y XVIII, con el objetivo que fuese más fácil hacerlo se hicieron intervenciones como mutilar o adaptar las imágenes a la indumentaria postiza, como el caso de la Virgen del Rosario de la capilla, o la Virgen de Guadalupe en Cáceres, que su vestido cubre la posición sedante en la que se encuentra. Esto no era extraño, sino todo el contrario, era muy frecuente⁷⁸. Cualquier imagen religiosa era susceptible a ser vestida, en su mayoría imágenes femeninas, desde imágenes totalmente policromadas y talladas, como el caso de la Virgen del Roque Amador, hasta las denominadas “imágenes de vestir”. Estas últimas, son imágenes cuyas caras y manos eran policromadas y con un armazón de madera como cuerpo, el cual era cubierto con las vestimentas. Estuvieron en boga durante el siglo XVI en Sevilla y fueron utilizadas principalmente en las procesiones por su ligero peso. De estas se hablará detalladamente más adelante.

1.1.1 El ropero de la Virgen

Para poder vestir a la imagen de la Virgen del Rosario, como para el sostenimiento económico de la cofradía, se recurría a las limosnas, donaciones, censos y capellanías, además de las rentas que tenían por el ganado y las propiedades rurales y urbanas que poseían. Todos estos bienes ingresaban en lo que Asunción Lavrin ha denominado

⁷⁷ En el inventario de los altares y capillas que se hizo en 1870 se reporta que la imagen que se encontraba en la capilla del rosario era una virgen del Rosario con un Santo Domingo al lado recibiendo un rosario, como la que aparece en la imagen 3. (En el libro de Enrique Báez *La orden dominica en Colombia*, en el tomo IV hay una fotografía de mejor calidad en la que se logra apreciar mejor la imagen, pero por cuestiones de derecho de autor, esta imagen no puede ser reproducida) Sin embargo, esta iconografía parece ser posterior al siglo XVIII. En ese mismo inventario se registra que en la sacristía de la capilla del Rosario había una imagen de bulto de la Virgen del Rosario con cuatro ángeles, dos inservibles. Aunque no se puede afirmar con certeza que la imagen ubicada en la sacristía sea a la que adaptaron para poder vestirla, concuerda con la descripción hecha por fray Agustín Gutiérrez de la imagen a finales del siglo XVII y el pago por parte de Martín de Aguirre de cuatro ángeles para el altar de la Virgen. Ver: *Ibíd.* Fls. 127-128.

⁷⁸ Héctor Schenone, “María En Hispanoamerica. Un Mapa Devocional,” en *Historia, Nación Y Región*, ed. Verónica Oikión Solano (Zamora: Colegio de Michoacan, 2007). P 229. Sebastián afirma en *Album de Arte de Tunja*. Lámina XXI: “en 1682 fue colocada en un trono de madera con cuatro ángeles. Siete años más tarde el P. Gutiérrez despegó al Niño de la Virgen para poder vestirla, cayendo en el vicio que tan funestas consecuencias ha tenido para la imaginería” Para Sebastián, teniendo en cuenta su lugar de producción como historiador de arte, cualquier acción que perjudique la imagen como “obra de arte”, imposibilita una adecuada lectura de ella. Esto hace cuestionar la idea de “arte” para el periodo colonial, si las esculturas fuesen consideradas “arte”, mutiladas podía atentar contra esta concepción. La imagen religiosa en el periodo colonial estaba destinada al culto y la devoción, es decir la imagen tenía una función pedagógica y todo lo que se le hiciera para que mejorar su función, como se hablará en el siguiente capítulo, era aceptado.

*economía espiritual*⁷⁹. Para ella, el dinero que era invertido en este tipo de organizaciones se “espiritualiza” y no representaba ningún tipo de contrariedad entre el mundo espiritual y el material⁸⁰. Por tanto, el objetivo de este dinero era asegurar el culto al santo patrono, al tiempo que servía para la economía de la salvación eterna.

Una de las formas más comunes de dotar a la Virgen de su ajuar fue por medio de las limosnas. Estas eran la cuota de dinero establecida que se recogía entre los cofrades para el pago de todas las obligaciones que tenía la cofradía. Las limosnas representaron la mejor forma de que el cofrade colaborara en el engrandecimiento del culto al santo patrón, además de ser la demostración más fidedigna de la caridad de la cofradía⁸¹. El encargado de la limosna era el capellán, quien, en el caso específico de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, las recogía todos los miércoles, los jueves santos, los días de aguinaldo. Estas se consignaban con la fecha y el monto recogido, que oscilaba entre cuatro y cinco pesos mensuales. Con el dinero recogido, se pagaban al convento, entre otras cosas, los sermones en el día de la Virgen del Rosario, Asunción y Soledad, el rezo del Rosario diario y las fiestas que estaba encargada de celebrar la cofradía: la de la Virgen del Rosario, la Virgen de la Candelaria, la Asunción de la Virgen y las “pláticas” de los nueve aguinaldos⁸². También con este dinero se compraba cera, elemento vital para iluminar la capilla durante las celebraciones litúrgicas, la comida que se repartía en las fiestas y los vestidos y joyas de la Virgen.

El dinero de las limosnas que era destinado a la adquisición de vestidos y joyas para la virgen, era invertido en la compra de la tela y el pago de la hechura del vestido, aunque, en

⁷⁹ Asunción Lavrin, “Cofradías Novohispanas: Economías Material Y Espiritual,” en *Cofradías, Capellanías Y Obras Pías En La América Colonial*, ed. Juan Guillermo. Martínez López Cano, Pilar; Von Wobeser, Gisela; Muñoz (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), 49–64. Esta noción también es utilizada por Burns en su estudio sobre los conventos de clausura cuzqueños. Kathryn Burns, *Hábitos Coloniales. Los Conventos Y La Economía Espiritual Del Cuzco* (Lima: Centro de estudios andinos y Instituto francés de estudios andinos, 2008). “Hago esto para denotar la indisolubilidad de lo material y lo sagrado, basándose en un sentido muy antiguo de <<economía>> como la administración de una casa del (griego oikos) e indicando los objetivos espirituales que guiaban dicha actividad. En este tipo los “bienes” espirituales circulaban y podían ser comprados con dinero son que se percibiera ninguna contaminación o contradicción” p 18. Este concepto se va a desarrollar con profundidad más adelante.

⁸⁰ Lavrin, “Cofradías Novohispanas: Economías Material Y Espiritual.” 64.

⁸¹ Alicia. Bazarte Martínez, “Las Limosnas de Las Cofradías: Su Administración Y Destino,” en *Cofradías, Capellanías Y Obras Pías En La América Colonial*, ed. Pilar Martínez López Cano, Gisela Von Wobeser, and Juan Guillermo Muñoz (México D.F.: Unam, 1998), p. 65.

⁸² Humberto Molano O.P., “Monografía Histórica Del Convento de Santo Domingo de Tunja,” *Repertorio Boyacense* v, no. 55 (1919). P 346. Molano considera que las “pláticas” de los nueve aguinaldos se dieron desde 1729, sin embargo, en el libro de cuentas de la cofradía se registra para 1690 las personas encargadas de cada una.

algunos casos el trabajo del sastre era dado como limosna⁸³. Estos gastos eran hechos y registrados por el capellán de la cofradía. En otros casos, el vestido para la Virgen y/o el Niño, dado en calidad de limosna, podía ser dado en especie. Las limosnas fueron, quizás, la forma más común para dotar a la imagen de su ajuar.

En algunos casos, los vestidos o joyas no dependían de la limosna dada por los cofrades, sino que eran donaciones, como en el caso de Don Tomás Solórzano, que recolectó dinero entre varios cofrades para la confección de un “bestido de tela azul rica para Nra Sra y para el niño Jesus con guarnisiones finas y a forro de tafetan en carnado”⁸⁴. Un caso particular fue el de Gerónimo Pérez, alférez, que en diciembre de 1682 da un vestido de lana blanca para la virgen y el niño en forma de pago para su sepultura en la capilla⁸⁵.

Como organizaciones con fines espirituales, pero con una base esencialmente económica, las cofradías debían mantener las cuentas claras sobre los dineros que ingresaban como concepto de capellanías o limosnas y como éstas eran distribuidas. Esta es la razón por la cual la mayor cantidad de información que se tiene sobre los vestidos de las imágenes procede de los inventarios o denuncias de robos.

Los inventarios

Las noticias de la indumentaria postiza de la Virgen del Rosario se encontraron en varios inventarios que tenían como finalidad rendir cuentas en las visitas eclesiásticas. En el libro de cuentas (1679-1690), hay cuatro inventarios y otros dos fechados en 1734 y 1795. Los inventarios son uno de los pocos documentos que permiten dimensionar la cantidad de objetos que tenía una imagen. Allí todos los vestidos de la Virgen y el Niño eran registrados en los inventarios de la cofradía, en donde se especificaba la cantidad, el color y el material del cual estaban hechos y si tenían algo especial, como conchas o hilos de oro, además se anotaba la condición en que se encontraban: buena, mala, rota, nueva. En este escenario, era en las joyas en lo que más se detenían. Igual que los vestidos, se decía la cantidad de sortijas, coronas, pulseras que la imagen posee, pero, además, describiendo cada una de las joyas, especificando que número de esmeraldas, perlas, rubíes, el tamaño de estas y el color.

⁸³ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 42r

⁸⁴ *Ibíd.* Fl. 24v. Thomas Solorzano, además, dio de limosna 15 pesos para el dorado y cera.

⁸⁵ *Ibíd.* Fl. 12v

Así, en el primer inventario que contiene el libro de cuentas⁸⁶ se registraron los múltiples mantos y tocas de la Virgen, al igual, que una importante cantidad de doseles de todos los tamaños, 57 en total y varias joyas de la Virgen. En el segundo inventario⁸⁷, fechado en 1680, fueron anotados 62 doseles y no hubo un aumento considerable de los vestidos o joyas de la Virgen, a comparación del primer inventario. Estos dos inventarios fueron anteriores a despegarle los brazos a la imagen para poder vestirla con vestido entero, por eso no se reportan vestidos, sino mantos. Respecto a las joyas, estas si aparecen con mucha frecuencia, es decir, antes de ser adaptada para ser vestida completamente, ya era adornada con joyas.

El tercer inventario se hace en noviembre de 1683⁸⁸, en el momento en que fray Juan de Ávila se hace cargo de la cofradía. La imagen en ese momento se encontraba “en un trono de madera dorado y gravado con quatro angeles por banda, los dos inmediatos al sagrario”⁸⁹. Según el inventario, hay un aumento considerable del número de alhajas y vestidos. La Virgen poseía dos cetros, doce rosas (5 de plata dorada, 1 de filigrana y 6 de perlas falsas), tres gargantillas y 2 pulseras, entre otras cosas. Además, poseía tres cabelleras (no especifican si eran de pelo humano) y nueve vestidos “dos blancos, dos colorados, dos azules, uno musco y otro morado y el mongil con dos tocas y un pañito que sirve la semana santa que son nueve por todos.”⁹⁰ El Niño, por su parte, tenía “seis bestiditos. Tres saitos de los que antes le servían, quatro camisitas. La una con dos perlas engastadas en oro con botones en los puños, dos pares de zapaticos unos blancos y otros negros dos pares de medias de zeda unas rosadas y otras azules, dos sombreritos”⁹¹. Todos estos objetos se guardaban en una mesa que tenía tres cajones, sin cerradura.

El cuarto, y último, inventario registrado en el libro de cuentas era el más largo y descriptivo, fue realizado por fray Agustín Gutiérrez hacia 1690⁹². En él se advierte el aumento de vestidos y alhajas de las imágenes, vestiduras eclesiásticas, sin nombrar los doseles. Este inventario, al parecer pretendía mostrar las mejoras que se había emprendido

⁸⁶ *Ibíd.* Fls. 4r-5r.

⁸⁷ *Ibíd.* Fl 8v.

⁸⁸ *Ibíd.* Fls. 14v-16r.

⁸⁹ *Ibíd.* fl. 16r.

⁹⁰ *Ibíd.* 15v.

⁹¹ *Ibíd.* 15v.

⁹² “Aumentos en tiempo de Pe. Mo. Fr. Agustin Gutierrez” *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo.* 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fls. 80r- 82v.

Gutiérrez, que, probablemente, fue el capellán más importante y decisivo que tuvo la cofradía. A él no solo se le debe la adaptación de la imagen para ser vestida y la continuación en el proyecto de la ornamentación de la capilla, sino el saneamiento de las finanzas de la cofradía, adquirió nuevas propiedades, no solo gracias a las capellanías y donaciones recibidas, sino también con la compra de algunos inmuebles con el dinero recolectado en las limosnas. Por su buen desempeño como capellán, fue nombrado prior en octubre de 1680 a junio 1683⁹³.

Por su parte el inventario fechado en 1734 muestra que el niño tiene diez vestidos, además de dos pares de zapatos y medias. La Virgen tenía entre otras cosas, cuatro pares de sarcillos, 19 sortijas, ocho hebillas de oro, varios rosarios, dos coronas, un cetro de vidrio, y diez vestidos que se guardaban en el camarín

un vestido de tela azul, con franja de oro; otro de tisu verde, con cuchullejo de oro; otro de brocado con puntas de oro; otro amarillo de flores, con galón de oro; otro de medio tisu, nacar, con franjas de plata; otro azul bordado; otro de lana blanca, con galones de oro; otro morado, con puntas de oro y plata; otra saya negra de damasco, manto de tafetán y tocas de sangre; otro de tela blanca con galón de oro⁹⁴.

El último inventario que, para el periodo de estudio, informa sobre el ropero de la Virgen es el de 1795⁹⁵. Mandado a realizar por el provincial de fray Julián Barreto en ocasión de su visita al convento, buscaba dar cuenta de los bienes que la Virgen poseía en la sacristía de Nuestra Señora del Rosario, además de esclarecer las cuentas de la cofradía. En este inventario se hace la relación de la ropa, alhajas y ornamentos de la Virgen del Rosario, el Niño y la Virgen del Tránsito⁹⁶. La Virgen del Rosario tenía 18 vestidos, entre nuevos y viejos, mientras que el niño tenía 13 vestidos, más seis pares de zapatos y dos pelucas.

⁹³ Ariza, “Santo Domingo de Tunja (Precisiones Y Rectificaciones).” P. 42.

⁹⁴ *Memoria de las alhajas de M. de Dios del Rosario de este convento de Predicadores de la ciudad de Tunja 1734*. APCOP, serie Estados financieros, Caja 1, carpeta 1, fls 15-16. Fue transcrito por Baez, *La Orden Dominicana En Colombia. Tomo IV. Convento de Tunja*, pp. 291-295.

⁹⁵ *Inventario de todas las alhajas de esta sacristia de Nra Sa del Rosario de Tunja 1795*. APCOP. Convento Tunja, serie estados financieros, caja 1, carpeta 1, fls, 29-32.

⁹⁶ La Virgen del Tránsito es una advocación mariana que representa el momento en que María hace el paso a la vida eterna, no a la muerte. ver: Héctor Schenone, *Santa María En El Arte Colonial* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), pp. 231-234. El vestido de la Virgen del Tránsito, que al parecer es una imagen de vestir, según el guía fue un regalo de alguna reina española. Este vestido se encuentra guardado debajo del lecho de la imagen, que actualmente luce uno de color azul con hilos de oro. El ajuar de esta imagen era guardado en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Tenía una colcha azul, un par de sabanas, un par de almohadas hechas de damasco, una corona, un racismo de flores. Ver: Ibíd. 30v - 31r.

A partir de estos inventarios se puede establecer el constante flujo de bienes en torno a imagen del Rosario durante las dos últimas décadas del siglo XVII y todo el siglo XVIII. Cabe resaltar varios elementos, primero la importante cantidad de vestidos que la imagen poseía durante el periodo de estudio, que aumenta después de la mutilación de la imagen porque era más fácil vestirla. Habitualmente, según los inventarios, la Virgen tenía entre 10 y 18 vestidos, no todos en las mejores condiciones y el Niño tenía una cifra similar, con otros aditamentos, sin contar con el número de rosario, pulseras, anillos o sarcillos. Otras cofradías en las cuales también se congregaban miembros de las capas altas de la sociedad, como sucede con la cofradía de Nuestra Señora de Loreto⁹⁷ inscrita a la iglesia de San Ignacio en Santafé, que también poseía un número similar de vestidos para sus imágenes, o la de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario también en la capital. De esta misma manera, estas tres cofradías registran que los vestidos de sus imágenes fueron hechos para uso exclusivo de la Virgen, como la legislación de la época exigía⁹⁸, y estos como los ornamentos eclesiásticos, siempre estaban hechos con las mismas telas: tafetán, damasco, seda, tisú. Esto no solo implica un lugar de distinción, sino también un lugar de decencia y virtud. Es decir, la imagen barroca era una imagen de riqueza⁹⁹. Además, estos inventarios permiten observar la continuidad de la práctica de vestir la Virgen del Rosario durante el siglo XVII y XVIII, incluso hasta bien entrado el siglo XIX. Las noticias de adornar las imágenes en los territorios americanos provienen de los años 1550-1560. Juan Rodríguez Freyle, para el caso neogranadino narra que alrededor de 1584,

⁹⁷ *Libro de la congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostolica esta fundada en este colegio y casa de la compañía de Jesus de esta ciudad de Santafe de Bogota Donde se escriben las elecciones de prefecto y demas ministro de ella, y los que ban entrando en la dicha congregación de desde primero dia del mes de julio del año de mil y seiscientos y treinta y tres Siendo padre de la dicha congregación el Padre Hernando Cabero Ministro de este dicho colegio año de 1637.* AGN, sección colonia, fondo Curas y obispos, tomo 19 fls. 325- 401. En noviembre de 1693 la Virgen y el Niño tenía 5 vestidos, 2 tocas, 2 coronas y una cabellera para la Virgen y otras 2 para el Niño. Fl. 346v. La cofradía de Nuestra Señora de Loreto fue uno de los cuerpos mayores que los jesuitas implementaron y promocionaron a su llevada en Santafé. Inicialmente solo era para hombres y congregaba a personajes vinculados con la Real Audiencia y el Cabildo. Villalobos, *Artificios En Un Palacio Celestial. Retablos Y Cuerpos Sociales En La Iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, Siglos XVII Y XVIII*, p. 38

⁹⁸ La legislación sobre vestir imágenes exigía que no se vistiera con ropa prestada o de uso profano. Este punto se desarrollará más adelante.

⁹⁹ Serge Gruzinski, *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013), p. 146.

un indígena proveniente del Perú robó a la Virgen ubicada en la Catedral una corona, una madeja de perlas “que tenía en el cuello” y una lámpara¹⁰⁰.

La imagen de la Virgen del Rosario de Tunja era una de las varias imágenes que se vestían en la iglesia de Santo Domingo, como una Virgen de la Dolorosa, Virgen del Tránsito, Virgen del Roque Amador y una de las muchas que se vistieron en Nueva Granada. Vestir imágenes religiosas en el periodo colonial fue una práctica común y casi siempre dependieron de donativos para mantener su ajuar. ¿Pero que implica la donación? y ¿Para qué se hace?

1.2 El acto de donar

Según Marcel Mauss, el hecho de regalar, que luce ser un acto desinteresado, voluntario, en realidad, produce ciertas obligaciones entre el donante y quien recibe el presente. El regalo, que no necesariamente debe ser algo económicamente útil, como bienes y riqueza, sino que pueden ser gestos, fiestas, genera un “sistema de prestaciones totales”, es decir, al aceptar el regalo se produce la obligación de devolverlo¹⁰¹. Este intercambio se produce entre comunidades, como lo ejemplifica Mauss con grupos en la Polinesia y América del Norte, entre individuos y entre la comunidad y la divinidad.

Mauss toma la palabra *potlatch*, que hace referencia a las celebraciones realizadas por algunas tribus indígenas en Canadá y Estados Unidos hasta finales del siglo XIX, que durante el invierno viven en una fiesta perpetua -banquetes, ferias y mercados-, que se constituían al mismo tiempo en la solemne reunión de las tribus, para denominar todo el sistema de prestaciones que se producen a la hora de regalar algo. En los *potlatch* las tribus demuestran por medio de sus obsequios un principio de rivalidad, es decirle al líder de otra comunidad, yo regalo porque yo puedo, no solo dando una lucha entre los líderes, sino beneficiándose tanto él, como su comunidad. Las demostraciones de distinción en estas

¹⁰⁰ Juan Rodríguez Feyle. *El Carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano y fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá. Primera de este reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo arzobispado*. (Bogotá: Panamericana, 2011), p. 190.

¹⁰¹ “Estas prestaciones y contraprestaciones nacen de forma más bien voluntaria por medio de presentes y regalos aunque en el fondo sean rigurosamente obligatorias bajo la pena de guerra privada y pública” Marcel Mauss, *Ensayo Sobre El Don. Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas* (Buenos Aires: Katz, 2007), P. 75 y también en *Sociología Y Antropología* (Madrid: Editorial Tecnos, 1979), P. 160.

comunidades pueden ser regalos costosos, mujeres, alianzas militares, hasta la destrucción puramente suntuaria de las casas, el objetivo es eclipsar al jefe rival¹⁰².

El regalo en las “sociedades arcaicas”¹⁰³, anteriores al sistema capitalista, al ingresar en las relaciones sociales cobra vida, recibe un peso simbólico que reproduce, refleja y potencia el poder que todo sujeto social tiene frente a los otros, ese sujeto social con el interactúan¹⁰⁴. Por tanto, el regalo representa un reemplazo del donante¹⁰⁵. El vestido se convirtió en el medio por el cual los devotos se apropiaron de la imagen de su santo patrono, en este caso la Virgen del Rosario, para comunicarle sus peticiones y hacer de ella su mejor aliada en esta vida y en el “más allá”. Así, el vestido que enviste a la Virgen está “tejido” simbólicamente por las peticiones, angustias, miedos y valores de sus devotos.

Este planteamiento de Mauss permite complejizar el papel que cumplía la donación dentro del sistema de relaciones que se producía entre los cofrades y la imagen, como representación, de la Virgen del Rosario. Da la posibilidad de pensar en la importancia de la donación como un proceso que tiene un significado simbólico, no unidireccional, sino que afecta a todos los actores participes en esta relación. El regalo le otorgaba coherencia y sentido a esta relación, no solo en términos materiales, sino también simbólicos. Además permite recalcar la importancia social del acto de donación.

Todo lo que ingresaba a la cofradía entraba en un sistema de prestaciones, las obligaciones que se creaban en este intercambio se producen entre la Virgen y el devoto, inscrito en un colectivo. En este caso, las obligaciones que adquiere la Virgen son a futuro, como la mejor intercesora, para lograr pasar de forma más fácil y rápida por el purgatorio, por medio de las indulgencias que se recolectan durante toda la vida y regula la Iglesia. Los fieles, en cambio, debían encargarse de mantener a la imagen decente y hermosa.

El “mercado” que se creó alrededor de la imagen, que va desde simples donativos de cera, limosna, vestidos o joyas para la Virgen, copones, hasta suntuosos regalos. Esto produjo y multiplicó la intervención de un grupo y del espectador con la imagen y “rompiendo lo que,

¹⁰² Mauss, *Ensayo Sobre El Don. Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas*, pp. 73-79

¹⁰³ “Mauss habla de sociedades “arcaicas” no en el sentido bárbaro del término, sino queriendo decir que ellas no entraron en el movimiento general de la civilización” en: Paul Ricoeur, “La Lucha Por El Reconocimiento Y La Economía Del Don,” *Nombres. Revista de Filosofía* no. 21 (2007): 21.

¹⁰⁴ Mauss, *Ensayo Sobre El Don. Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas*, p. 139. En esta edición, Fernando Giobellina Brumana, “Estudio Premilinar”, p. 50

¹⁰⁵ Mauss, *Sociología Y Antropología*, pp. 168-169.

de otro modo, podría no ser más que una pasividad estática”¹⁰⁶. Este consumo en masa de la imagen por parte de los devotos, le asegura el buen funcionamiento, le es inherente e indispensable para poder cumplir los anhelos de sus creyentes¹⁰⁷. En este caso, el deseo de los devotos se concentraba en el tránsito hacia el “más allá”.

1.2.1 La salvación del alma

Una de las mayores preocupaciones en la que los neogranadinos gastaban mayor energía, tiempo y dinero era asegurar una buena muerte. La posibilidad de ser condenado a habitar en el infierno, luego del juicio individual que dictaba Dios, hizo que en el siglo XIII, según Le Goff, fuese creado el purgatorio como ese tercer espacio, en el cual se purgaran las culpas y se accediera al perdón divino y, por lo tanto, al paraíso¹⁰⁸. El sistema de prestaciones que se creó entre la Virgen y sus devotos, se llegó a concretar por la preocupación de la salvación del alma, los regalos materiales estuvieron encaminados a obtener las indulgencias para poder tener la esperanza de llegar al paraíso en algún momento.

Las propuestas de la Reforma van a hacer temblar las bases doctrinales de la Iglesia católica respecto al papel que cumplía la Iglesia en la salvación de las almas. Martín Lutero propuso que todo lo que hacía el hombre estaba manchado por el pecado, por lo tanto no existía ninguna posibilidad de salvación del alma. Lutero y otros teólogos protestantes plantearon una economía en el proceso de salvación, en la medida en que se omiten todos aquellos requisitos que la Iglesia católica promovía como necesarios para la salvación, como los sacramentos o las penitencias. Estos cambios supusieron que la salvación del alma, para los protestantes, se basaba en confiar en el papel de Jesucristo como redentor para la salvación individual del alma¹⁰⁹. En esta nueva concepción del proceso de salvación, el papel que jugaba la Iglesia se reduce, ya no actúa como intermediario, como en el catolicismo. En este caso, Jesucristo se convertía en el intermediario entre los devotos y Dios. Es decir, los sacramentos, las penitencias ya no eran de utilidad para la carrera de salvación, y el papel que cumplía el clero y la Iglesia se venía abajo.

¹⁰⁶ Gruzinski, *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 147.

¹⁰⁷ Ibid. P. 146.

¹⁰⁸ Jacques Le Goff, *La Bolsa Y La Vida: economía Y Religión En La Edad Media* (Barcelona: Gedisa, 1987). P. 108. En el capítulo quinto aborda el papel y la creación del purgatorio “la bolsa y la vida: el purgatorio”.

¹⁰⁹ Javier Otaola Montagne, “La Idea de Salvación En La Contrarreforma,” en *Formaciones Religiosas En La América Colonial*, ed. Marialba Pastor and Alicia Mayer (México D.F.: Unam, 2000). P. 68.

El Concilio de Trento (1545-1563), la respuesta a la Reforma, va a reafirmar la existencia del purgatorio¹¹⁰ y el papel de la Iglesia católica como la única organización autorizada para ser la intermediaria entre Dios y los devotos. Trento tendió a consolidar una experiencia religiosa más personal, en la cual la conciencia individual desempeñaba un papel muy importante¹¹¹.

El proceso de la salvación del alma, según la Iglesia, se daba en función de que se considera al hombre como un ser por esencia pecador, en razón del pecado original. El devoto era responsable de su salvación individual, no debía esperar a que la divinidad se manifestara. En vida se hacían las gestiones para asegurar un buen morir. La salvación del alma individual dependía de cuantos rezos del rosario, misas, ayunos, mortificaciones y obras pías se habían hecho, lo que se traducían en indulgencias. Estas se convirtieron en un elemento para pasar el menor tiempo posible en el purgatorio. Las indulgencias las otorgaba pertenecer una cofradía determinada, la cantidad de oraciones, misas asistidas, rosarios que se hicieran y todas las inversiones éticas-piadosas.

La importancia de la muerte en esta sociedad, también se ve reflejada en al momento de redactar el testamento, allí se declaraba en qué iglesia o capilla de alguna de las cofradías a las que se pertenecía, se deseaba reposar para la eternidad y cuánto dinero o propiedades estaban destinadas a ser invertidas en fines espirituales, como las capellanías o donaciones.¹¹² En algunos casos se daba ropa o indumentaria para las imágenes, como el caso de Gerónimo Díaz de Rivera, que dejó para la Virgen de la Candelaria que se veneraba en el pueblo de Socha el tafetán para la confección de un manto.¹¹³

Pero la salvación del alma no dependía en la totalidad del individuo, sino también del afecto y solidaridad de las personas allegadas.¹¹⁴ Con la Contrarreforma la salvación del alma adquirió una dimensión social en la que el individuo debía participar activamente en su entorno como testimonio de su fe. La profundización de la dimensión comunitaria de la

¹¹⁰ Ignacio López de Ayala (traductor) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. (Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798), p. 354-355.

¹¹¹ Jaime Borja, “De Las Pinturas Y Las *Vidas Ejemplares* Coloniales, O Cómo Se Enseñó La Intimidad,” en *Historia de La Vida Privada En Colombia. Tomo I Fronteras Difusas Del Siglo XVI a 1880*, ed. Jaime H Borja y Pablo Rodríguez (Bogotá: Taurus, 2011). P. 170.

¹¹² Otaola Montagne, “La Idea de Salvación En La Contrarreforma.” P. 63.

¹¹³ *Testamento de Gerónimo Díaz de Ribera*, 1683. AHRB, Notaria 2, tomo 2, fls. 111v

¹¹⁴ Le Goff, *La Bolsa Y La Vida: economía Y Religión En La Edad Media*. P 110.

fe hizo que todas las acciones que el individuo hiciera estuvieran encaminadas a salvar su alma y la de sus compañeros de congregación.

Retomando lo planteado por Lavrin respecto a la economía de salvación, la espiritualidad de las cofradías no solo se basaba en el culto al santo patrono, sino también en la salvación eterna¹¹⁵. Para esto todos los dineros que ingresaban en una cofradía buscaban tanto la salvación individualizada del alma, como de todos los integrantes de la cofradía. El devoto realizaba una contabilidad de las indulgencias, era su capital espiritual que le iba a permitir llegar más rápido al paraíso. Para el devoto de los siglos XVII y XVIII esta invasión no representaba una falta de respeto a lo divino, sino un sistema que le permitía asegurar su salvación del alma, además de ser una gran fuente de consuelo y afirmación de la fe¹¹⁶. Al no existir una diferencia tajante entre la economía material y espiritual, ambas coexistían en la medida en que es necesario del dinero material, como una forma, para la concreción de la salvación del alma.

Patricia Fogelman va un poco más allá que Lavrin y plantea la economía de salvación no como un balance contable de indulgencias, sino como un plan. Es decir, la economía espiritual es la “*manera* en que los devotos entienden y administran los bienes, objetos sacralizados representaciones sociales y sus propios comportamientos en la esfera del imaginario católico, con el propósito de relacionarse eficazmente con un mundo afuera de lo material pero que, significativamente, ayuda a reproducir las diferenciaciones sociales en la vida terrenal”¹¹⁷.

Las oraciones, donaciones o regalos que se le daban a la Virgen se insertaban en esa economía de salvación con el fin de que María intercediera al momento del juicio individual. El devoto, como sujeto, inscrito en una cofradía, buscaba por medio de sus donaciones y limosnas, no solo plasmar una imagen social, sino también la optimización de las indulgencias que le permitieran salir más rápido del purgatorio¹¹⁸. Es decir, donar algo se hacía como una inversión tanto espiritual como material. Tomando los términos de Mauss, generaba un “sistema de prestaciones” entre la divinidad y el donante, en el cual se esperaba que con los regalos la Virgen retribuyera en la carrera de salvación eterna.

¹¹⁵ Lavrin, “Cofradías Novohispanas: Economías Material Y Espiritual.” P. 49.

¹¹⁶ Ibid. P. 64.

¹¹⁷ Patricia Fogelman, “Una Economía Espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial,” *Andes* no. 15 (2004): 19.

¹¹⁸ Ibid. P. 22

La figura de la Virgen, al igual que la de los santos, durante la Edad Media y todo el periodo colonial, fueron considerados como los mejores mediadores y abogados de los pecadores. La Iglesia defendió el papel de María como intercesora, en su necesidad de reafirmarse como una religión monoteísta, ya que solo Jesucristo y Dios se consideraban con la única fuente de salvación¹¹⁹, al tiempo que fue considerada como la abogada de los pecadores, tenía la habilidad para “confrontar el demonio o aliviar el dolor y la sed de los penitentes”¹²⁰

Retomando la imagen de la Virgen del Rosario que se encontraba en la capilla del Rosario, no se encontró que se le considerase “milagrosa”. Teniendo en cuenta el flujo constante de donaciones, limosnas o capellanías, la devoción a la imagen ubicada en la capilla probablemente debía estar enfocada a la salvación del alma. Es importante rescatar el hecho que esta sea una capilla sepulcral, en estos espacios era fundamental el cuidado de las almas. Los sepulcros constituyeron la memoria alrededor de los muertos como un hecho social fundamental, garantizaban la presencia del difunto entre los vivos y producía una relación por medio de la oración. Según la creencia, en estos espacios se generaba los intercambios entre los muertos y los vivos, estos últimos se les consideraban como intercesores por las almas del purgatorio con sus oraciones¹²¹.

Allí fue sepultado García Arias Maldonado, su esposa, sus descendientes y algunos cofrades, que pagaron por eso. Como los sepulcros estaban destinados a recordar a los muertos, generalmente había una imagen o algo que los inmortalizara. En este caso, en la capilla había una lápida en la que se lee “ESTA CAPILLA Y ENTERRAMIENTO ES DE EL CAPITAN GARCIA ARIAS MALDONADO Y DE SUS HIJOS Y HEREDEROS, FALLECIDO EN EL AÑO DE 1568”¹²². Esta capilla, antes de que se invirtiera la iglesia, estaba ubicada al lado derecho del altar, lo que puede indicar que quería estar lo más cerca al espacio sagrado, por lo tanto más cerca del paraíso.

¹¹⁹ Acosta, “Nuestra Señora Del Campo. Historia de Un Objeto En Santafé de Bogotá. Siglos XVI Al XX.”

¹²⁰ Fogelman, “Una “economía Espiritual de La Salvación”. Culpabilidad, Purgatorio Y Acumulación de Indulgencias En La Era Colonial.” P. 5.

¹²¹ Henrik Karge y Bruno Klein, “El Arte Funerario Como Expresión de La Dimensión Social de La Muerte. Monumentos Y Desarrollos En La Península Ibérica. Una Introducción,” en *Arte Funerario Y Cultura Sepulcral En España Y Portugal* (Madrid: Vervuert, 2006). Pp. 22-23

¹²² Esta placa originalmente estaba en la capilla, pero con las reformas llevadas a cabo por el padre Báez, a inicios del siglo XX, actualmente se encuentra al costado derecho de la entrada de la iglesia. De uno y el otro lado en el centro “QUAN AMARGA ES TU MEMORIA AL HOMBRE QUE TIENE PAZ”

Al momento de morir los cofrades, según algunos testamentos encontrados en el archivo provincial dominico, dejaron propiedades y dinero para la construcción o decoración de la capilla o incluso algún vestido para la Virgen, como en el caso de Bartholomé de Montalbo quien, en octubre de 1681, regaló el vestido entero de lana musca a la Virgen y cuatro años después, en mayo de 1685, ya muerto, su albacea Martín de Aguirre entrega al capellán Gutiérrez la cantidad de 100 pesos para la Virgen¹²³. En diciembre de 1682, el alférez Gerónimo Pérez donó un vestido de lama blanco de galón de oro y plata en el manto y un vestido igual para el niño para pagar su sepultura en la capilla¹²⁴. En julio de 1683 muere Pérez y fue enterrado debajo de la lámpara¹²⁵.

Al parecer, la salvación del alma fue el principal motivo¹²⁶ de los donativos para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Sin embargo, en esta cofradía las donaciones fueron tan abundantes y en gran cantidad, que la búsqueda no solo se versó en la situación del alma en el “más allá”, sino también en exteriorizar la posición social que se ostentaba.

1.2.2 Las cofradías como generadoras de distinción

Las cofradías, como ya se mencionó, fueron espacios de sociabilidad en los cuales se congregaron personas en busca de un fin común, acompañarse en la muerte, pero al mismo tiempo, fue una vía para exteriorizar una posición social. La manifestación pública de la fe era fundamental porque demostraba el compromiso de la comunidad con la Iglesia y con la Virgen, y por ese mismo mecanismo la cofradía de Nuestra Señora del Rosario generó algunas dinámicas y formas de distinción dentro de la sociedad de Tunja, como la construcción de su capilla y la calidad de los vestidos de su imagen.

No todas las donaciones o limosnas eran registradas con el nombre del donante, pero cuando lo eran, en la mayoría de veces el capellán se expresaba en “Don” o “Doña”, lo cual en muchos casos manifiesta una superioridad social¹²⁷. A pesar de que no se pudo

¹²³ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 19v.

¹²⁴ *Ibíd.* Fl. 12v

¹²⁵ Baez, *La Orden Dominicana En Colombia. Tomo IV. Convento de Tunja*. P. 281.

¹²⁶ No se puede negar que pudieron haber existido motivaciones más allá del hecho de la salvación del alma, pero esto tiene que ver con motivaciones personales que no son visibles en los documentos.

¹²⁷ La denominación de “don” y “doña” surge en la Edad Media en España y se traslada a América. El tratamiento de “don” permite seguir “el proceso diferenciador de nuestra sociedad colonial y el decurso de las fuerzas que por una parte tendían a estratificarla y por otra a darle un carácter abierto y móvil.” En el siglo XVIII fue de uso por parte de una minoría que pretendía defender su status social y su noble linaje. Aunque, como también plantea Jaramillo Uribe, el “don” también era empleado para denominar a caciques indígenas, o a las personas más importantes de un lugar, sin que necesariamente se les considerasen dignos, en la teoría,

establecer la condición social o económica de todos los cofrades de los cuales se tiene noticia, gracias al libro de cuentas, varios de ellos hicieron parte del Cabildo o poseían alguna propiedad urbana o rural en la provincia de Tunja y en su gran mayoría eran vecinos. Por ejemplo Martín de Aguirre, el cofrade, que según lo registrado en el libro de cuentas, fue quien más donó en dinero y en especie. Él fue procurador¹²⁸ de la ciudad de Tunja en 1688, además de proveer, en ese mismo año, a la ciudad de carne¹²⁹ y dar de limosna para el dorado de la capilla 100 pesos. Además dio a la cofradía ochos varas de listón encarnado para un velo y pagó 40 pesos por ocho ángeles para el trono de la Virgen. Otro de los donantes de la cofradía fue Simón Rodríguez quien fue mayordomo¹³⁰ de la ciudad en 1688. Él regaló 13 pesos para el dorado de las nuevas manos que se le pusieron a la Virgen luego de haberle quitado el niño y desbaratado los brazos y en diciembre de 1689 dio la mitad de dinero para la compra de unos listones de seda para ponerlos en el camarín de la Virgen¹³¹.

Estos casos muestran que las redes que se construyen en la cofradía se podían replicar en el cabildo y viceversa, reproducían el poder local¹³². Pero así mismo como se construyeron relaciones sociales, también algunas familias participan de forma regular en la cofradía. Si bien no escriben su nombre, en julio de 1682, el cuñado de Martín de Aguirre donó diez velas de media libra, en calidad de limosna¹³³. Los hermanos Margarita y Diego de Rojas,

del título. Jaime Jaramillo Uribe, “Mestizaje Y Diferenciación Social En El Nuevo Reino de Granada En La Segunda Mitad Del Siglo XVIII,” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 3 (1965): 43-48.

¹²⁸ Archivo Histórico Regional de Boyacá (en adelante AHRB). Archivo histórico de Tunja 1688, Vol. 116 Fls 405-406. El procurador era “era el oficial encargado de la defensa de los intereses del conjunto de la población, lo que lo convertía en vocero de los vecinos ante la autoridad capitular. Para el ejercicio de su labor contaba tanto con el derecho a petición como con el privilegio de participar en todas las comisiones de abastos de la municipalidad. El síndico era elegido anualmente, al tiempo que los alcaldes ordinarios, por los miembros del cabildo, quienes se encargaban de costear su salario y todos sus gastos” Juana Marín Leoz, Fernando Mayorga, and Adelaida Sourdis, *La Estructura Del Estado Y de La Ciudad de Bogotá En Los Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX Esquema Para La Localización Y Organización de Los Archivos* (Bogotá, 2009). P. 39

¹²⁹ AHRB. Cabildo 1688, Vol. 22 Fl 37r

¹³⁰ AHRB. Archivo histórico de Tunja 1688, Vol. 116 Fls 479-486. El mayordomo era el “encargado de la recaudación de las rentas y de la administración de los bienes comunales.” Marín Leoz, Mayorga y Sourdis, *La Estructura Del Estado Y de La Ciudad de Bogotá En Los Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*. P. 40.

¹³¹ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 76r.

¹³² Plata, *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX*. P. 218.

¹³³ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 11r.

quienes poseían una propiedad en Mompox¹³⁴, eran los encargados de velar a la Virgen en segunda y tercera noche de Aguinaldo¹³⁵.

Juana Mansilla, después de Martín de Aguirre, fue la mayor donante de dinero u objetos para la Virgen y el Niño, además de ser una activa participante en las actividades que realizaba la cofradía. Regala una sortija de oro, una venera pequeña de oro y esmeraldas, una toca blanca de tafetán y puntas de oro y seda, dos manteles y además un vestido negro para el Niño. Ella era encargada de la fiesta del patrocinio de la Virgen, mientras que sus hijas eran las encargadas de la fiesta del Nombre de María, que se celebraba en septiembre¹³⁶.

Este tipo de donaciones y servicios a la Iglesia, según Villamarín, era una de las formas en que la nobleza conservaba y legitimaba su estatus. Las familias de la élite debían proveer a la Iglesia tanto de personal (ingreso de alguno de los integrantes a la carrera eclesiástica o conventual), como de bienes materiales que aseguran su sostenimiento, como la donación de dinero personal para la construcción y mantenimiento de capillas o iglesias¹³⁷.

El proyecto de la ornamentación de la capilla ingresaba a este tipo de elementos que ayudaban a demostrar su carácter de diferencia. Si bien, el libro de cuentas solo permite establecer la fase de decoración del retablo mayor de la capilla, esto indica, una parte, de la gran cantidad de dinero que fue invertido en la decoración y ampliación de esta. La construcción de la capilla se dio en parte por las limosnas y donaciones que los cofrades hicieron, como también del alquiler de los múltiples doseles de propiedad de la cofradía para fiestas sagradas como profanas¹³⁸.

Tan solo, para financiar el desmonte del tabernáculo¹³⁹ viejo, la puesta y el dorado del nuevo, sin contar con el pago de los retablos laterales, entre marzo de 1688 a enero de

¹³⁴ AHRB. Notaria 1, 1680. Fls 6-7.

¹³⁵ “Memoria de las personas a quienes esta repartido el velar en las festividades a Na Sa” en: *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fl. 79r.

¹³⁶ *Ibíd.* Fl. 79r.

¹³⁷ Juan Villamarín, “El Concepto de Nobleza En La Estratificación Social de Santa Fé de Bogotá En La Época Colonial,” *Estudios Andinos* VIII, no. 14 (1978): 55-56.

¹³⁸ En la visita de julio de 1682 hecha por fray Ignacio Chaparro se prohíbe “bajo precepto de obediencia y pena de excomunió latea sententiae [inmediata] prestar doseles para torerías y adorno de calles” Alberto Ariza, “Santo Domingo de Tunja (Precisiones Y Rectificaciones),” *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultrual* no. 15 (1978): 39.

¹³⁹ “Tabernáculo: Se entiende oy por el Sagrario, ò lugar, en que está guardado, y colocado el Cuerpo de nuestro Señor Jesu-Christo en los Altares, que regularmente están hechos en forma de capilla”. *Diccionario*

1690, Agustín Gutiérrez como capellán recoge entre diferentes cofrades aproximadamente 261 pesos únicamente para el dorado del tabernáculo. Las limosna varían de cantidad dependiendo de la persona, por ejemplo Martín de Aguirre dio 100 pesos, mientras que Agustín de Escobar dio 2 pesos¹⁴⁰. En noviembre de 1688, Gutiérrez le pagó al dorador Diego de Rojas 80 pesos y 3 reales adicionales a los 291 pesos que ya le había entregado¹⁴¹. Generalmente las imágenes de las cuales se tiene noticia que tuvieron alguna prenda, no solo en la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja, sino de otras cofradías tanto de élite, e incluso es posible pensar que cualquier cofradía, elaboraban los vestidos a su imagen con las mismas telas: tisú, damasco, tafetán, seda, en algunos casos Bretaña o seda china. Todas estas telas eran importadas y tenían un elevado precio, en buena medida por su transporte¹⁴². El damasco provenía de la ciudad siria de ese mismo nombre, mientras que el tafetán venía de Francia, la industria de la seda, por su parte, tenía fuerte arraigo en España y estaba muy regulado por las leyes suntuarias. Estas telas, según las leyes suntuarias expedidas tanto en España como América, estaban destinadas al uso exclusivo de un sector exclusivo de la sociedad¹⁴³. Estas representaban una forma de distinción de las élites coloniales frente a los demás pobladores.

La distinción que ofrecía pertenecer a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, no solo parte de la calidad de los vestidos que le donaron a su imagen, sino también de la cantidad que llegó a poseer la imagen. La imagen de la Virgen del Rosario de la capilla es un excelente ejemplo del mercado que se producía alrededor de las imágenes sagradas, en las cuales los fieles tenían su confianza depositada.

Varios de las formas que se encontraron para dotar a la Virgen del Rosario de su ajuar, muestran las múltiples maneras que existían para apropiarse y relacionarse con la imagen.

de Autoridades Tomo IV (1739). Si bien se define únicamente como el sagrario, la documentación indica que al parecer es toda la capilla.

¹⁴⁰ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, Fls. 29v-38r

¹⁴¹ *Ibíd.* Fl. 72r

¹⁴² Sin duda, el contrabando de telas fue uno de los principales problemas que van a enfrentar los Habsburgo y que intentará controlar la política de los Borbones con sus Reformas. Para el siglo XVIII, Rene de la Predaja afirma que el gran fracaso más obvio en el comercio, es la importación de telas y ropas que estaban destinadas a suplir los deseos de esa capa alta de la sociedad que buscaba marcar la diferencia social. Ver: Rene. De la Pedraja, "Aspectos Del Comercio de Cartagena En El Siglo XVIII," *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 8 (1976): 116-117.

¹⁴³ Scarlett O'Phelan Godoy, "El Vestido Como Identidad Étnica E Indicador Social de Un Cultura Material," en *El Barroco Peruano* (Lima: Banco de crédito, 2003), 100.

Es necesario comprender que estas donaciones, si bien tenían una existencia material, porque por medio del vestido o de la alhaja el donante se hacía presente y expresaba públicamente su devoción, la carga simbólica del regalo sobrepasaba y logra abarcar no solamente una relación unidireccional, sino que se construye como un vínculo del donante con la imagen y viceversa.

Estas donaciones, como ya se planteó, estuvieron destinadas a la economía de salvación, al mismo tiempo que lograron exteriorizar una posición social dentro de una sociedad, en la cual las actividades relacionadas con lo religión cumplían un papel determinante en la vida cotidiana. Los donantes de los vestidos a la Virgen, en este caso centrándose, en los regalados en especie para la Virgen, se convirtieron en la materialización de una vinculación del donante con la imagen. Vinculación en el sentido de una relación afectiva que para los devotos se convertía en tangible por medio de cualquier regalo, pero que se tenía una particularidad al momento de regalar un vestido o una alhaja, porque con estas se investía a la imagen, entraba en contacto directo con la imagen.

Retomando lo planteado por Marcel Mauss, respecto al regalo en las sociedades “arcaicas” que al ingresar en las relaciones sociales, recibe un peso simbólico que permite potencializar socialmente al donante. En este caso, regalarle un vestido o una joya a una imagen era la representación del donante, el vestido estaba tejido con las intenciones que tenía el donante. El propio donante, simbólicamente, enviste y adorna a la imagen. El donante se hace presente por medio de los regalos y allí logró consolidar esa relación consoladora, en la cual la búsqueda de la salvación del alma era una tarea de todos los días. A la Virgen del Rosario no se le regalaba cualquier cosa, generalmente era lo mejor que se podía encontrar. Los vestidos eran elementos de gran valor económico en la época colonial y generalmente se reportaban en los testamentos o en las cartas de dote y eran heredables, igual que las joyas (que aún son objeto de valor económico). Teniendo en cuenta que los vestidos que poseyó la Virgen del Rosario de Tunja eran hechos con telas europeas y muy costosas, esto no solo demostraba la capacidad económica de la cofradía y de sus cofrades, sino también la calidad de los regalos, probablemente estaba en relación con la eficacia o rapidez con las que fueran atendidas de las peticiones hechas por sus fieles. La eficacia también estaba relacionada con que tan cercana estaba el regalo de la imagen, por ejemplo, pinturas como la Virgen de Chiquinquirá o la Virgen de Monguí, que llegaron acaparar

increíbles tesoros materiales (devocionales), era común pedir que se pusieran los donativos lo más cerca de la Virgen.

Como ya se planteó, esta relación no era unidireccional, en este caso en particular existió otro actor, la Orden de los Predicadores, representado por el capellán de la cofradía. Sin duda alguna la participación de la orden los dominicos fue determinante en la decoración de la capilla ya que ellos fueron los encargados de contratar y pagar a los artistas, (con el dinero recogido de las limosnas de los cofrades), aunque no es claro de quien sea la escogencia del programa iconográfico, se evidencia una influencia directa de la apuesta doctrinal de los dominicos, el rosario. En América existen y existieron varias capillas dedicadas al rosario y fueron las más importantes dentro de las iglesias dominicas, como el caso de Quito o el caso de Puebla¹⁴⁴. Además, el capellán fue fundamental a la hora de vestirla y que tuviera una cantidad de vestidos considerables. A diferencia de Acosta que planea que vestir la imagen representó el punto que vislumbra las tensiones entre la Iglesia y los devotos¹⁴⁵, en este caso en específico, sin caer de generalizaciones, el apoyo constante que el capellán ofreció fue decisivo para que la imagen se encontrara vestida y estuviera en un espacio digno de ella.

Para finalizar este apartado, la construcción de la capilla y la imagen ubicada allí les produjo a los donantes un espacio propio que los identificaba con grupo social, guiados por el mismo santo patrono. Según Baxandall, en su trabajo sobre retablos del gótico tardío alemán, la construcción de grandes y fastuosos retablos, por parte de una cofradía o un individuo en particular, le ofrecieron a los donantes un espacio que les generaba identidad, al tiempo que los representaba¹⁴⁶. Este espacio materializó las aspiraciones espirituales y sociales de un grupo de personas, que hicieron de este espacio el lugar de encuentro de este intercambio de favores.

Conclusiones

¹⁴⁴ La capilla de Puebla tiene una apuesta iconográfica mucho más grande que la de Tunja, no solo tiene los misterios del rosario, sino también pinturas de las virtudes teologales y los dones. Francisco De la Maza, “La Decoracion Simbolica de La Capilla Del Rosario de Puebla,” *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, no. 23 (1955): 5–29.

¹⁴⁵ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. P. 368.

¹⁴⁶ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1995).P. 82.

En este capítulo se intentó comprender cómo las redes económicas (materiales y espirituales) se encontraban enlazadas, sin ser una invasión a ninguno de los dos campos, sino en una relación continua en la cual lo material configuraba buena parte del futuro espiritual de los devotos. Un vestido o una alhaja fueron uno de los múltiples donativos que la Virgen del Rosario, como cualquier imagen sagrada pudo haber recibido.

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja organizó, sintetizó y le dio sentido a este “sistema de prestaciones”, fue el receptor y administrador de estos bienes. Como organización con fines espirituales, se constituyó como el escenario en el cual congregarse para rezar, celebrar la fiesta, y todas las actividades, fueron expresiones visibles de la devoción, que buscaban manifestar públicamente la adhesión a la creencia religiosa, pero también como forma que creó una identidad grupal.

Los vestidos y joyas regaladas a la Virgen del Rosario fueron abundantes y de gran calidad y valor. La participación en esto del capellán muestra que las redes que se tejen alrededor de las imágenes involucran directamente al administrador de ellas, en este caso, la orden de los dominicos. Si bien la cofradía era cargo del sustento del culto, el papel jugado por el capellán afianzó las dinámicas económicas que se gestaron con la Virgen. Adicionalmente, el papel ejercido por la orden, no solo estuvo destinado a ofrecerles a sus feligreses una respuesta y consuelo al miedo que les generaba la muerte, sino también en plasmar a través de la construcción de la capilla el poder simbólico que ejerció el rosario como elemento diferenciador de las otras órdenes y se convirtió en su defensa contra la disputa doctrinal de la Inmaculada Concepción¹⁴⁷. La capilla se convirtió en el símbolo de la cofradía y del poderío de la orden dominica en Tunja y sus alrededores.

Es decir, este “sistema de prestaciones” se materializó en la construcción de capillas y todo lo que estaba en ellas, la imagen y sus adornos. Pero al mismo tiempo plasmó las aspiraciones y símbolo de la vinculación que las élites tuvieron con los conventos dominicos, ese vínculo y aspiraciones que se movían entre los intereses espirituales y materiales, deseos de la salvación eterna, de sostenimiento material y la conservación del estatus social de las familias como de las personas¹⁴⁸

¹⁴⁷ Renán Silva, “El Sermón Como Forma de Comunicación Y Como Estrategia de Movilización Nuevo Reino de Granada a Principios Del Siglo XVII,” *Revista Sociedad Y Economía* no. 1 (2001): 103–130. Pp.

¹⁴⁸ Plata, *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX*. P. 216.

2. La correcta imagen o qué le otorgaba el vestido

Como herramienta doctrinal, la imagen fue objeto de control por parte de la Iglesia, en su concepción, como en las prácticas que las rodeaban, entre estas la indumentaria postiza. Sin embargo, los excesos y lujos que llegaron a acaparan algunas Vírgenes, principalmente, tocaban los límites de la concepción de la imagen correcta para la Iglesia.

San Juan de la Cruz (1542-1591), uno de los reformadores con Santa Teresa de Jesús de la orden del Monte Carmelo, en varios de sus textos criticó fuertemente los excesos y el uso de ropas de laicos por las imágenes ubicadas en las iglesias, porque eran indecentes y no excitaban la devoción de los fieles.

(...) adornan a las imágenes con el trahe que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades, y del traje que en ellas es reprendido visten las imágenes, casa que a ellas fue tan aborrecible, y lo es; procurando en esto el demonio y ellos en él canonizar sus vanidades, ponéndolas en los santos, no sin agraviarles mucho. Y de esta manera, la honesta y grave devoción del alma, que de sí echa y arroja toda vanidad y rastro de ellas, ya se les queda en poco más que en ornato de muñecas, no sobreviviéndose algunos de las imágenes más que de unos ídolos en que tiene puesto su gozo¹⁴⁹.

La solución de San Juan de la Cruz no solo consistía en prohibir vestir a las esculturas, sino quitar todas las esculturas de las iglesias, exceptuando los crucifijos y tan solo permitir pinturas de temas religiosos¹⁵⁰. Esta postura de San Juan de la Cruz a mediados del siglo XVI evidenciaba una preocupación a la creciente costumbre de adornar imágenes con extravagantes vestidos y joyas que, a los ojos del clero, las hacían lucir, como dijo San Juan de la Cruz, “mujeres profanas”.

La Iglesia católica fue consiente de la importancia de la imagen en el proceso de evangelización y catequización tanto de la población indígena, como la española, por ello, esta debía cumplir ciertos parámetros para ser considerada correcta para el culto religioso, principalmente debía ser decente, es decir, debía excitar la devoción de los fieles para lograr esto debía estar puesta en un lugar adecuado, limpio, contener verdades dogmáticas aprobadas por la Iglesia, no tener nada de origen profano, entre varias cosas más.

¹⁴⁹ San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_%20MonteCarmelo.pdf. San Juan desarrolla su idea sobre la importancia de las imágenes en el libro 3, capítulos 35-37.

¹⁵⁰ Verdi Webster, “Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin.” p. 250

Dentro de este discurso de la Iglesia, vestir y adornar le aportaba a la imagen mayor decencia y hermosura, que hacía que su función didáctica fuese potencializada, pero el origen y el exceso de los adornos constituían las mayores preocupaciones de la Iglesia respecto a esta práctica, por este motivo los vestidos y alhajas con las que ataviaban a las vírgenes o santos debían ser en sí mismas decentes. Vestir imágenes fue una práctica común dentro del territorio americano durante los siglos XVI al XVIII (incluso aún se mantiene) que pretendía no solamente acercarla más a los fieles, sino que le otorgaban hermosura y decencia que, de acuerdo al discurso religioso, aumentaba su culto y devoción.

Sin embargo, la transgresión de los límites de la decencia y hermosura se convirtió en algo habitual. Críticas como las de San Juan de la Cruz sobre el exceso en el adorno, principalmente de las esculturas, fueron comunes tanto dentro de la Iglesia católica, como en los protestantes. Frente a esto, la Iglesia por medio de los sínodos diocesanos y concilios provinciales en ambos lados del Atlántico, se manifestó en contra del exceso de lujo que llegaron a acaparar algunas imágenes. Esto en parte, porque se encontraba en contradicción con la idea de pobreza que Jesucristo había difundido¹⁵¹, aunque se aceptaba que las esculturas tuvieran un vestido, este tenía que ser sencillo pero digno, además porque en la propuesta doctrinal de la Iglesia frente a la imagen, este exceso producía en el devoto profanidad y/o idolatría.

Este capítulo se centrará en el discurso que la Iglesia creó acerca de las imágenes y qué posición tomó la Iglesia frente a esta práctica, que a mediados del siglo XVII ya era común. Para esto se tomará en cuenta la legislación respecto a las imágenes que se promulgó tanto en América como en la Península Ibérica, algunos tratados que pusieron sobre el papel debates acerca del papel que desempeñaba la escultura o la pintura dentro de la liturgia y sus características, como de su oficio y algunos textos y documentación de la época.

2.1 Para qué la imagen

Durante el periodo colonial, la imagen religiosa, al igual que los sermones, fue una de las herramientas más importantes que empleó la Iglesia para la evangelizar a la población en

¹⁵¹ Bartolomé de Carranza, uno de los teólogos más activos en el Concilio de Trento, no solo criticaba fuertemente el exceso de adorno, sino que exigía que primero se habrían de vestir los pobres, ver: Juan Luis González García, “Retórica Del Decoro Y Censura de Las Imágenes En El Barroco Temprano Español,” *Rhetorica* XXXII, no. 1 (2014) p 53

general¹⁵², como en la difusión de discursos sociales¹⁵³. Si se toma en cuenta que la imagen era “figura, representación, semejanza y apariencia de alguna cosa”¹⁵⁴, esta abarcaba desde pinturas, esculturas, reliquias, hasta los retablos. Como era tan importante, la Iglesia buscó controlar por los medios que estaban a su alcance, las concepciones y prácticas que se tejieron alrededor de ellas.

La imagen, de acuerdo a la concepción de la Iglesia romana, era una representación de Jesús, María o los santos, es decir, se le debía veneración, por ser un intermediario, no era en sí la divinidad. Esta postura de la Iglesia se dio después del Segundo Concilio de Nicea en el siglo VIII, a raíz de la querrela iconoclasta¹⁵⁵. Esta postura fue recogida, sin ninguna novedad, por parte del Concilio de Trento, que dedicó la última sesión, celebrada en diciembre de 1563, a la cuestión de las imágenes y reliquias. Allí se estipuló que a las imágenes se les debía dar “honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto”¹⁵⁶ y se les confería tres funciones: instruir, convencer y persuadir¹⁵⁷. Instruir porque debía ser la forma de comunicar y enseñar verdades dogmáticas, convencer al exponer eficazmente los argumentos doctrinales y persuadir para la movilización de los resortes afectivos. Esta postura se conservó durante todo el periodo colonial, como fue consignada en el Sexto Concilio Límense celebrado en 1772¹⁵⁸.

De forma similar a lo experimentado en el siglo VIII con la querrela iconoclasta, en la cual se discutió la importancia y el papel de los iconos y las acciones casi idolátricas que eran practicadas en la Iglesia oriental, el Concilio de Trento se enfrentó a las denuncias por parte

¹⁵² La historiografía de arte colonial de la década de 1960 observó en el arte colonial la función doctrinal, Francisco Gil Tovar, “Las Artes Plásticas Durante El Periodo Colonial,” en *Manual de Historia de Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1999), pp. 405-489 y el libro clásico de Carlos Arbeláez y Francisco Gil Tovar, *El Arte Colonial En Colombia* (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968). En textos publicados anteriores a estos, lo que se discutió fue el valor artístico de las obras, como el caso de Guillermo Hernández de Alba, *Teatro de Arte Colonial* (Bogotá: litografía colombiana, 1938), pero como lo vio Arbeláez Camacho y Gil Tovar en su libro ya citado, el arte colonial era “humilde y limitado”, p. 15.

¹⁵³ Para esto ver: Jaime Borja, *Pintura Y Cultura Barroca En La Nueva Granada. Los Discursos Sobre El Cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Aveldaño; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012).

¹⁵⁴ *Diccionario de Autoridades Tomo IV*. 1734.

¹⁵⁵ Sobre la querrela iconoclasta y sus consecuencias para la postura de la Iglesia romana ver: Belting, *Imagen Y Culto. Una Historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte*. Especialmente capítulos 8 y 9.

¹⁵⁶ Ignacio López de Ayala (traductor) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, p. 357.

¹⁵⁷ Emilia Montaner, “Aspectos Devocionales En Las Imágenes Del Barroco,” *Criticón* 55 (1992): 5–14.

¹⁵⁸ Título VII *De la invocación de Dios de sus Santos a la Veneración de las Reliquias e Imágenes y la compostura religiosidad y respeto con que se hayan de hazer las Procesiones*. Rubén Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)* (Lima: Tipografía peruana, 1951). Tomo II, pp. 116-119

de varios líderes de la Reforma que consideraron que el culto a las imágenes había alcanzado matices idolátricos, como lo expresaba Cipriano de Valera en 1599 “azeyte, cera, perfumes, seda, plata, oro, brocado, piedras preciosas... Clérigos y frailes visten y componen sus imágenes con lo que las ramerías les han presentado”¹⁵⁹. Es decir, la imagen católica no enseñaba nada, sino que alentaba la vanidad y gloria de los ricos hombres, que por medio de donaciones, pretendían ganar la salvación de su alma¹⁶⁰.

Para el momento de la celebración del Concilio de Trento, la práctica de vestir imágenes ya existía, al menos, dos siglos antes. A pesar de que no existe un consenso sobre el periodo exacto en el cual surgió la práctica, se cree que probablemente fue durante el siglo XIII en España. El cura Manuel Trens, a partir de inventarios de varias imágenes marianas fechados en los siglos XIII y XIV, considera que las primeras donaciones de ropa se dieron en el siglo XIII y que para el siglo XVII ya era una práctica generalizada¹⁶¹. Por otro lado, Susan Verdi Webster teniendo en cuenta a Trens, está de acuerdo en que la práctica surge en el siglo XIII, pero su génesis estaría más ligada a la monarquía española y sobre todo a la Virgen de los Reyes, a la cual Fernando III, el santo, tenía particular devoción, por ser ella su acompañante en el proceso de reconquista de Sevilla¹⁶².

En la cantica número 295 compuesta por Alfonso X, se narra que un rey, según la tradición, Fernando III, por su profunda devoción a la Virgen María, le llevaba regalos suntuosos, como vestidos y joyas.

“E dadquest’ un gran maragre/ vos quer’ora retraer
Que mostrou Santa Maria / per com’eu pud’aprender;
Er un rei que sas figuras/mandava sempre fazer
Muit’apostas e fremorsas; /e frazia-as vestir [...]
De mui ricos panos d’ouro/ e de mui noble lavor,
Põya-lles bas testas/ pera parecer mellor
Cõas con muitas pedras/ricas, que grand’esprandor

¹⁵⁹ Cipriano de Valera *Los dos tratados del Papa y de la misa*. (1599), p. 13, citado por: Palma Martínez-Burgos García, *Idolos E Imágenes : La Controversia Del Arte Religioso En El Siglo XVI Español* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990), p. 33. Cipriano de Valera fue un religioso y humanista español, discípulo de Calvino. Fue perseguido por la Inquisición por sus críticas a la Iglesia católica y el proceso de conquista de América.

¹⁶⁰ Janeth Rodríguez Nóbrega, *Las Imágenes Expurgadas. Censura Del Arte Religioso En El Periodo Colonial* (León: Universidad de León, 2008), pp. 25-26.

¹⁶¹ Trens, *María. Iconografía de La Virgen En El Arte Español*. P. 644.

¹⁶² Verdi Webster, “Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin,” pp. 249-271.

Daban sempr'aa omágen/ et faziana luzir [...]
E outrossi nas sas festas/ ar fazia- lle mudar
Senpr'outros anos mais ricos/ pola festa mais onrrar”¹⁶³

Según Verdi Webster la gran cantidad de regalos y objetos de valor que tuvo la Virgen de los Reyes, que lucía en las procesiones o en su capilla, estuvieron a cargo de la Monarquía y del clero español. La práctica parece haberse popularizado para el siglo XVI y XVII, principalmente en las procesiones con “imágenes de vestir”, donde las cofradías eran las encargadas de vestir y adornar a la imagen de su santo patrono¹⁶⁴. Esto hizo que la población gozara de un privilegio que era reservado para la nobleza y el clero¹⁶⁵.

Desde la década de 1550, años antes de que finalizara el Concilio de Trento en 1563 y se pusiera en marcha sus acuerdos, fueron celebrados varios sínodos y concilios en distintos lugares del territorio americano, como el primer Concilio Mexicano celebrado en 1555, o el sínodo de fray Juan de los Barrios en Santafé de 1556, en los cuales se hicieron evidentes las discusiones sobre el papel que desempeñaba la imagen en la evangelización, buscando que fueran correctamente ejecutadas, que no provocaran errores dogmáticos, pero especialmente, que pudieran contener la idolatría indígena, su principal enemigo¹⁶⁶.

Al par de los primeros sínodos en los cuales se habla sobre el papel de las imágenes, se hicieron las primeras legislaciones en América sobre la práctica de vestir las y adornarlas. En el ya mencionado Primer Concilio Mexicano de 1555 se estipulaba que “asímismo las Imágenes que hallaren, que no están honesta, ó decentemente ataviadas, especialmente en los Altares, ú otras que se sacan en Procesiones, las hagan poner decentemente”¹⁶⁷. De igual manera en el Segundo Concilio Límense de 1561, presidido por el arzobispo fray Jerónimo de Loayza, se exigía:

Que los ovispos vissiten las ymágenes y las que *hallaren mal hechas e indecentes a las aderecen o quiten todo y la imagen de nuestra señora o de otra qualquiera santa no se adorne*

¹⁶³ Ibíd. P. 271, ver cita 60.

¹⁶⁴ Ibíd. P. 266-269.

¹⁶⁵ Ibíd. P. 268, 271.

¹⁶⁶ Olga Isabel Acosta, “Las ‘Milagrosas Imágenes’ a La Luz de Los Textos Conciliares Y Sinodales En La Nueva Granada,” en *Caminos Cruzados: Cultura, Imágenes E Historia*, ed. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Medellín: Universidad Nacional. Sede Medellín, 2010), p. 68.

¹⁶⁷ “Concilio provincial que se celebró en la ciudad de México. El dicho años de 1565. Concilio segundo” en: *Concilios provinciales primero y segundo: celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidido el Illmo y Rmo señor D. Fr Alonso de Montufar. En los años de 1555 y 1656*. (Mexico: Imprenta de el superior gobierno de el Br d Joseph Antonio de Hogal, 1769). Consultado en línea: [47](http://books.google.com.co/books/reader?id=GitOAAAAYAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PP5 p. 92, consultado: 29 de junio de 2014.</p></div><div data-bbox=)

con bestidos y trages de mugeres, ni le pongan afeites¹⁶⁸ o colores de que usan mugeres, podrá empero ponerse algún manto rrico que tenga consigo la imagen¹⁶⁹

Con las primeras imágenes marianas que llevaron consigo los españoles, que tenían el objetivo de protegerlos de los peligros desconocidos de las tierras americanas, posiblemente llegó la práctica de adornarlas con joyas o vestidos. Desde el siglo XVI, esta costumbre, según las ordenanzas, al menos en los territorios de Nueva España y el Perú era generalizada. En este primer momento probablemente era hecha únicamente por los españoles (mujeres). Cuando la evangelización empezó a calar más a fondo, probablemente se fue expandiendo la práctica a otros estamentos sociales, que le otorgaron nuevos significados¹⁷⁰.

Sin embargo, después del Concilio de Trento, a ambos lados del Atlántico, aumentó la legislación promulgada sobre la indumentaria postiza, porque, según lo ordenado en Trento, se debía realizarse en todos los prelados sínodos en sus diócesis, ya que por medio de estos podía ser más eficaz el aumento del culto divino, la corrección o extirpación de costumbres de los fieles o eclesiásticos y el ordenamiento y control de la organización clerical.

Pero el aumento de la legislación no solo se dio por lo decretado en Trento, sino que respondía al aumento de imágenes que eran engalanadas excesivamente por sus devotos, especialmente en las procesiones, en dónde las cofradías para demostrar su poder económico y social, adornaban con suntuosas telas y joyas a el bulto o lienzo de su santo patrono. Las razones del aumento de vestir imágenes no son del todo claras, para algunos tiene que ver con el impulso que Felipe II le dio a las celebraciones religiosas dirigidas a

¹⁶⁸ “Afeite: el aderezo que se pone a alguna cosa para que parezca bien, y particularmente el que las mujeres se ponen en la cara, manos y pechos, para parecer blancas y rojas, aunque sean negras y descoloridas, desmintiendo a la naturaleza y, queriendo salir con lo imposible, se pretenden mudar de pellejo” Sebastian Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006), p. 50

¹⁶⁹ Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)*. Tomo I. P. 231. *Cursivas mías.*

¹⁷⁰ Es muy complicado comprender las nuevas interpretaciones que le otorgaron las comunidades nativas o esclavas a vestir imágenes en Nueva Granada, en parte por el amplio mestizaje que dominó el territorio. Como la cofradía que se estudio fue una de blancos fue casi imposible comprender la participación indígena. Probablemente si se estudia una cofradía indígena se lograría comprender los cambios en la interpretación de la práctica, o el sincretismo, o hasta que nivel el cristianismo “colonizó” el imaginario. Para el caso novohispano y cuzqueño si hay algunos trabajos sobre la decoración de las imágenes con elementos propios de la comunidad, que incluso han llegado hasta la actualidad. Ver: Patricia Burdi, “El Vestido de La Virgen. Ritualidades Religiosa ‘Identidad Étnica’ Entre Nahuas Y Mestizos de La Sierra Norte de Puebla,” en *Epifanías De La Etnicidad. Estudios Antropológicos Sobre Vírgenes*, ed. Carlos Vladimir Zambrano (Bogotá: HUMANIZAR, 2002), 167–180. En Cuzco durante el siglo XVIII, los jesuitas permitieron adornar imágenes de niños jesusos con indumentaria propia de la comunidad, tan solo se encuentra enunciado en: Rodríguez Nóbrega, *Las Imágenes Expurgadas. Censura Del Arte Religioso En El Periodo Colonial*, p 152.

favorecer el culto debido a santos y reliquias¹⁷¹. Otros consideran que el creciente número de “imágenes de vestir”, que exigen ser vestidas para ser veneradas, habría contribuido a extender la práctica. También es necesario contemplar el hecho de que una parte de la experiencia religiosa era pública, era obligatorio mostrar la devoción, no hacerlo podía causar dudas entre los clérigos sobre la doctrina y ortodoxia.

Para el caso concreto del territorio del Nuevo Reino de Granada se tiene noticia de siete sínodos¹⁷², dos concilios¹⁷³ y del catecismo de Luis Zapata de Cárdenas. En estos, solo en el sínodo de Juan de los Barrios en 1556, en el sínodo de Popayán de Juan Gómez y Frías de 1717 y el Segundo Concilio Santafereño de 1774, se planteó la cuestión de las imágenes, en los dos últimos se dieron las directrices sobre su vestimenta y tan solo en el de Gómez y Frías se contempló la práctica de vestir las.

El primer sínodo de Juan de los Barrios de 1556 propone a grandes rasgos las preocupaciones constantes que las autoridades eclesiásticas de todo el imperio español tenían en la cuestión de las imágenes.

deseando apartar de la Yglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción, y a las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas, indecencia e de imágenes estatuimos, y mandamos que en ninguna Yglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar Pío, sin que se nos de noticia, o a nuestro Visitador general para que se vea, y examine sí conviene o no¹⁷⁴.

Barrios plantea varios puntos, el primero la correcta ejecución de las imágenes para no se incurra en una falta a la ortodoxia. Como poderoso instrumento de adoctrinamiento, sus funciones (instruir, convencer, persuadir) necesariamente iban encaminadas a ser un medio de comunicación de mensajes e ideales, si una imagen contenía un error dogmático esto afectaba necesariamente, según el discurso de la Iglesia, en el correcto aprendizaje del

¹⁷¹ Palma Martínez-Burgos García, “Las Constituciones Sinodales Y La Imagen Procesional . Normas Para La Fiesta Del Siglo XVI,” *Espacio, Tiempo Y Forma Serie VII. Historia Del Arte* no. 2 (1989): 86.

¹⁷² Juan del Valle, primer arzobispo de Popayán, en 1555; Fray Juan de los Barrios, como arzobispo de Santa Marta en Santafé, en 1556; Juan del Valle en Popayán en 1558; Bartholomé Lobo Guerrero en 1606; Juan González de Mendonza, obispo de Popayán en 1617, Juan Gómez y Frías, obispo de Popayán en 1717 y fray José Díaz de Lamadrid, obispo de Cartagena, en 1789. Tomado de: Carlos Mesa, *Concilios Y Sínodos En El Nuevo Reino De Granada Hoy Colombia* (Madrid: raycar, 1974). P. 30.

¹⁷³ Arzobispo Hernando Arias de Ugarte en 1625 y el segundo concilio de Santafé de 1774.

¹⁷⁴ Fray Juan de los Barrios “Constituciones sinodales”, título 4, capítulo 22, número 176 en: Mario Germán Romero, *Fray Juan de Los Barrios Y La Evangelización En El Nuevo de Reino de Granada* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960). P. 528

devoto. De ahí, la obligación de que un visitador revisara las que se producían y el control sobre ellas.

De esta misma manera, el sínodo recalcaba sobre la importancia de la decencia: “que causan indevoción, y a las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas, indecencia e de imágenes”. Sin duda alguna una de las nociones más importantes sobre el tema de la imagen, no solo religiosa, sino también profana, va a ser la decencia. Esta hacia parte de un universo teórico que crearon, tanto clérigos, como tratadistas para sustentar el papel de la imagen y la importancia de su oficio como reproductores de apropiadores prototipos de los seres divinos. La decencia, que se procederá más adelante a tratar de definir en rasgos generales, fue el término en el cual se planteó el problema de vestir imágenes dentro de los concilios y sínodos promulgados en el mundo católico. Al ser decente la imagen era apta para el culto porque transmita a los fieles las enseñanzas adecuadas, entonces el vestido puesto sobre una escultura debía ser en sí decente y debía otorgarle decencia a la imagen y no como lo denunciaba los protestantes, hacerla lucir a la imagen como una mujer profana, sino todo lo contrario, como un personaje lleno de virtudes.

Este primer sínodo dio las primeras pautas para pensar el contexto de la política de la imagen que se pretendía extender por Nueva Granada. Sin embargo, la producción de imágenes hechas en el territorio neogranadino fue muy escasa debido a la falta de consolidación de las instituciones y por el desorden en el proceso de cristianización a cargo de las órdenes religiosas, principales consumidoras de las imágenes, que fortalecieron su lugar en la sociedad hacia inicio del siglo XVII¹⁷⁵. A pesar de esta situación, se conocen algunas pinturas murales en las casas del fundador y del escribano Juan de Vargas en la ciudad de Tunja y el lienzo de la Virgen de Chiquinquirá pintada por Alonso de Narváez.

En el caso neogranadino, el único sínodo que trató sobre esta costumbre fue el celebrado en Popayán, en 1717, por el obispo Juan Gómez Frías. Es importante anotar que, a diferencia de otros territorios americanos, como Lima o Nueva España, la legislación sobre vestir imágenes en el Nuevo Reino de Granada se dio hasta inicios del siglo XVIII, siendo que antes a este periodo se tiene conocimiento de la existencia de la práctica, como el caso de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario o la Virgen de Chiquinquirá.

¹⁷⁵ Borja, *Pintura Y Cultura Barroca En La Nueva Granada. Los Discursos Sobre El Cuerpo*, p. 30.

El sínodo de Popayán de 1717 dedicó una de sus sesiones a *ymagenes y reliquias de santos*. A pesar de que el sínodo de Popayán no tenía jurisdicción en los territorios de Santafé y Tunja, sino en Popayán, parte de Antioquia y el norte del actual Ecuador, puede ser tomado como una referencia de las preocupaciones de la Iglesia neogranadina sobre la imagen y el lujo que las rodeaba.

Que las ymagenes de bulto *se adoresen, y compongan de propias vestiduras hechas desentamente*, y con adorno, y honestidad correspondiente para que se escusen algunas profanidades e indecencias # para que se escusen algunos abusos e indecencias, ordenamos y mandamos que las imágenes de bulto, así las que estuviesen en los Altares, como las que ay para sacar en procesiones les hagan adereser nuestros curas de propias vestiduras para que aquel efecto hechas desentamente, y en la forma, y traje que siempre se ha estilado en la Yglesia catholica, (...) y no con vestiduras ajenas, y el tocado, y adorno de Nuestra señora o de santas o santos sea muy honesto sin la que caireles, reborde, ni ate cualquier genero de trage o adornos que sean profanos, y quando la iglesia, o cofradía, no tubiesen caudal para hacer tales vestiduras hagan haser todas las vestiduras, hagan haser todas las dichas ymagenes en bulto, y esculpido de manera que no tengan necesidad de tales vestiduras, escusando siempre toda con profanidad forme a la santidad de la ymagen del santo o santa que represente¹⁷⁶.

Este sínodo recogió las preocupaciones y los intentos de control que trató de implementar la Iglesia sobre vestir imágenes en todo el territorio americano y en la Península. La primera, que la procedencia de los vestidos y joyas no fuera profana, sino que fueran hechas a la medida y de uso exclusivo de las imágenes, además que los vestidos fuera confeccionados *desentamente*, con el objetivo que esto no diera pie a la profanidad o la idolatría y plantea la posibilidad de que era mejor que el vestido fuera tallado en la misma escultura, para no tener que ataviarla con su ajuar.

Por otro lado, en el Segundo Concilio de 1774, que si tenía jurisdicción en todo el Virreinato de la Nueva Granada, no trató expresamente de la práctica de vestir imágenes, sino que se centró en que espacios en que debían ser veneradas, pero aun así da las directrices de cómo debían ser presentadas con sus vestimentas.

Los pintores, escultores e impresores se abstengan de pintar, esculpir e imprimir imágenes sagradas en traje deshonesto, acto profano, ridículo, poético, o que represente vanidad,

¹⁷⁶ “I. Constitución sinodal 1717- 1762. De ymagenes y reliquias de santos” en: María Cristina Pérez (trans) en: *Historia y sociedad*, núm. 13, 2007, p. 262. Cursivas mías

impudicia o irreligiosidad; sino que las pinten, esculpan e impriman en acción en acción, adorno y hábito santo, respirando piedad y devoción¹⁷⁷.

La legislación que fue promulgada entre los siglos XVI y XVIII nunca pretendió extirpar o prohibir la práctica de vestir imágenes, sino controlarla¹⁷⁸. La Iglesia era consciente de la existencia de la práctica y lo que esta producía. Por medio de los regalos, los devotos se sentían mucho más cercanos a la divinidad, porque eran puestos sobre la imagen, al tiempo que era una de las fuentes de sostenimiento material del culto, que se traducía en la construcción o ampliación de mejores espacios para la imagen o la compra de materiales necesario para la devoción.

La legislación permite comprender qué posición tenía la Iglesia frente a las imágenes y las practicas alrededor de estas. Las imágenes tenían un deber ser, construido por parte de la Iglesia y por los tratadistas, que buscaban por medio de esta validar la importancia de su oficio. Para que la imagen fuese válida para el culto tenía que cumplir ciertos requisitos. Estos requisitos, que se funden necesariamente con las funciones que se les otorgaba, fueron desarrollados y consolidados por la teoría del arte español del siglo XVII, principalmente por los tratadistas de pintura, que buscaban validar su oficio como un arte “liberal”¹⁷⁹ y consolidar su superioridad de la pintura frente a la escultura¹⁸⁰. Los tratados

¹⁷⁷ No se tiene conocimiento de la totalidad de lo acordado en el segundo concilio, porque este se quemó. Juan Manuel Groot solo transcribió los 4 primeros capítulos y por fortuna en el segundo estaba dedicado a la *imagen sagrada*. Juan Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1953), tomo II, p. 607.

¹⁷⁸ Estoy en desacuerdo con lo planteado por Arbealez Camacho y Gil Tovar respecto a el mayor número de pinturas que esculturas en el periodo colonial, debido a “pensarán evitar los excesos que los devotos ignaros y fanáticos cometían -y siguen cometiendo- en el uso de la indumentaria de quitar y poner”.(Arbeláez y Gil Tovar, *El Arte Colonial En Colombia*, p. 17) Esto lo afirman teniendo en cuenta solamente los sínodos y concilios que se celebraron en América y que buscaron controlar la práctica. Si solo se toma en cuenta los sínodos, la visión sobre la practica es limitada, no permite comprender en mayor profundidad las dificultades que estrivaban a la hora de pensar en vestir imágenes. Los mismos sinodos y concilios, como el de 1774 advierten que “imágenes dastiosas a la vista por la antigüedad o inmundas e indecentes. Se enterrarn en el pavimento de las iglesias. Las que fueren deformes, mutiladas e inutiles para el culto se quitaran también de las iglesias y cualquiera otra parte pública o privada” (Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* p. 607), el movimiento de imágenes se daba, recalcó, en una lógica religiosa, beneficiosa para el culto y el devoto y no en una idea de arte. En varios inventarios examinados se encontraron compra de imágenes para cambiar las existentes, probablemente por el mayor ajetreo que tenían las esculturas con los vestidos y joyas, era necesario cambiarlas continuamente.

¹⁷⁹ Los tratadistas de pintura española, con mucha influencia de los tratadistas italianos, como Paleotti o Dolce, pretendía otorgarle a la pintura el título “liberal” o “noble”. Al ser la pintura una actividad que dependía de las manos del artífice, se consideraba un oficio “mecánico” o “grosero”, darle la categoría “liberal” enfatizaba en la obligación de un ejercicio intelectual, en este caso del dibujo. Pintores, como Carducho o Pacheco, en sus tratados defendieron la importancia de los pintura, no por razones intrínsecas al arte, sino por los temas representados por él, que culminaban en los asuntos religiosos. No se tiene evidencia que estos debates llegaran a Nueva Granada, a pesar de que se sabe que se hubo copias del tratado de

permiten establecer las discusiones teóricas que hacen de la imagen correcta y permiten comprender de mejor manera los límites y la definición de términos como decencia, honestidad.

2.1.1 Decencia

La decencia era un conglomerado de ideas que, según el discurso de la Iglesia, permitía y aumentaba el culto a Dios, a Jesús, María y a los Santos. Si se toma en cuenta que la decencia era “compostura, aseo, adorno que excita el culto y veneración de las cosas santas y sagradas”¹⁸¹, la decencia no solo abarcaba la imagen, sino todos los elementos que conformaban el culto. Por ejemplo, en la visita de 1685 a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en Tunja, el capellán Agustín Gutiérrez fue felicitado por el visitador fray Pedro Tobar y Buendía “por el fervoroso celo y devoción con que asiste el servicio de la Madre de Dios y por el aseo y decencia con que están la capilla y todos sus bienes”¹⁸². En este caso la decencia se refiere a las mejoras materiales emprendidas por parte del capellán con la ampliación y ornamentación de la capilla del Rosario, además de un proceso de fortalecimiento de las finanzas de la cofradía, que permitió que la devoción hacia la Virgen del Rosario aumentara.

Si se tiene en cuenta que dentro de la liturgia católica la imagen jugaba un rol importante, como trasmisor de ideas y enseñanzas, el papel de la decencia en ella era realzar la correcta

Pacheco. Pero en Nueva España, durante el siglo XVIII, tratadistas y pintores como Miguel Cabrera o José de Ibarra llegaron a formular tratados en los cuales hacían una defensa de la pintura como un arte “liberal”. En el territorio novohispano estas discusiones tuvieron espacio por la existencia de un gremio, además, desde mediados del siglo XVIII de una academia de pintura. Sobre la discusión de la pintura como un arte “liberal” en España ver: Juan Luis González García, “¿‘Vencer El Arte Del Decir’? Estilo, Decoro Y Juicio Crítico de Los Pintores-Predicadores En Los XVI Y XVII,” en “*Sacar de La Sombra Lumbre*”. *La Teoría de La Pintura En El Siglo de Oro (1580-1724)*, ed. José Riello Velasco, vol. 75 (Madrid: Abada editores y Museo del Prado, 2012), 87–104. Para el caso novohispano ver: Paula Mues Orts, “Merezca Ser Hidalgo Y Libre. El Que Pintó Lo Santo Y Lo Respetado: La Defensa Novohispana Del Arte de La Pintura,” en *Divino Pastor: La Creación de María de Guadalupe En El Taller Celestial*, ed. Rosario Inés Granada y Jaime Cuadriello (México D.F.: Basílica de Guadalupe, 2001).

¹⁸⁰ Esta discusión fue amplia entre tratadistas de esculturas y pintura, partía de un problema del gremio, los escultores no podían pintar sus esculturas, esto lo hacía el “pintor de ymaginería”, que generalmente era un pintor y era lo de más rentable económicamente. Por otro lado, los escultores siempre cuestionaron que la pintura, afirmaba que era una ilusión, mientras la escultura era tangible y corpórea. Sin embargo, los argumentos de la pintura fueron mucho más sofisticados y tenían que ver con la importancia del color, que ellos mismos aplicaban en las esculturas. Para la discusión del gremio ver: Xavier Bray, “The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700,” en *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, ed. Xavier Bray (Londres: National Gallery, 2009), 15–46. Para la discusión teórica ver: Jonathan Brown, *Imágenes E Ideas En La Pintura Española Del Siglo XVII* (Madrid: Alianza editorial, 1980), especialmente el capítulo 2.

¹⁸¹ *Diccionario de Autoridades*, Tomo III 1732.

¹⁸² *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 62r.

devoción. La decencia fue el discurso que la Iglesia produjo para poder controlar los excesos producidos por la indumentaria postiza, pero es necesario comprender que este no fue el único término en los cuales la Iglesia condensó y consolidó su ideal de imagen, sino que la decencia hacía parte de un universo teórico, que principalmente los tratadistas forjaron para poder validar su oficio y su responsabilidad como creadores de pinturas y esculturas correctas.

Para la elaboración de una escultura o una pintura, que fuese adecuada para el culto, los “artistas” tenían a la mano diferentes herramientas que les permitían crear composiciones que contuvieran todos los elementos correctos y necesarios. Uno de esos elementos eran los grabados o estampas realizados con base en pinturas europeas, en su mayoría provenientes de Amberes, más en concreto del círculo de Rubens¹⁸³. La masiva circulación que lograron tener las estampas dentro de todo el Imperio español, por su facilidad en el transporte, les permitió a los pintores y escultores nutrir su imaginación, para resolver problemas en la composición o recrear, según las necesidades del cliente, una narración¹⁸⁴.

Presumiblemente los relatos representados en los retablos de la capilla del Rosario de Tunja fueron hechos con base en grabados que circularon en el territorio neogranadino a finales del siglo XVII. Como el caso de La Anunciación del retablo central, realizada por José Sandoval, pudo haberse basado en un grabado a partir de Hieronymus Wierix realizado antes de 1619 y que pertenece a una serie de grabados titulada *Vita Seiparae Virgine Mariae*. Este modelo parece haber sido de amplia difusión¹⁸⁵.

¹⁸³ Santiago Sebastian, “La Importancia de Los Grabados En La Cultura Neogranadina,” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 3, no. 3 (1965): 125. Múltiples investigadores han hecho propuestas de identificación sobre los posibles grabados que emplearon los artistas neogranadinos: Laura Liliana Vargas Murcia, “Aspectos Generales de La Estampa En El Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI- Principios Del Siglo XIX),” *Fronteras de La Historia* 14, no. 2 (2009): 256–281 y Marta Fajardo de Rueda, “Grabados Europeos Y Pintura En El Nuevo Reino de Granada,” *Historiela Revista de Historia Regional Y Local* 6, no. 11 (2014): 68–125.

¹⁸⁴ Oscar Guarín, “Del Oficio de Pintar: Hacia Una Historia Social de Los Pintores Santaferenses En El Siglo XVII,” en *El Oficio Del Pintor: Nuevas Miradas a La Obra de Gregorio Vásquez*, ed. Constanza Toquica (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo de Arte Colonial, 2008), 22.

¹⁸⁵ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. p 343.



Imagen 4 Hieronymus Wierix, *La Anunciación*.

Tomado de: <http://colonialart.org/artworks/62A> Imagen 5. Anónimo, *La Anunciación*, Capilla del Rosario

Otro elemento que ayudaba a los pintores y escultores en la realización de sus obras fue el uso que hicieron de los tratados de pintura y escultura¹⁸⁶. Como ya se ha planteado, la eficacia de la imagen religiosa, no se dio en términos artísticos, sino en una justificación teológica, la representación de Dios. La imagen perfecta para el culto, era aquella que despertaba entre los devotos los deseos de orar y meditar frente a ella, alejándonos de todo mal pensamiento. Para que la devoción fuese la esperada y la correcta, el universo teórico que se produjo era enorme, este armazón fue producido antes del decreto tridentino sobre las imágenes, pero logra, gracias a este, un mayor impulso y transformaciones.

Los tratadistas españoles post-tridentinos, como Carducho, Vicente Pacheco o Juan Interián de Ayala reelaboraron diferentes conceptos, que les permitió darle validez a su trabajo, términos como: decoro, decencia, honestidad, belleza, fueron los guías de una noción de la imagen que se justificaron en la medida en que representaba a Dios. Estos términos, anteriormente nombrados, permiten entender de qué manera se comprendían y qué características debía poseer la imagen ideal. De este modo se puede establecer qué posible

¹⁸⁶ En el caso neogranadino se sabe que algunos pintores como los Figueroa o Pablo Antonio García, pintor de la Expedición Botánica, tuvieron partes de un ejemplar del tratado de Francisco Pacheco *El arte de la pintura*. Aunque no se sabe con certeza que impacto y circulación tuvieron los tratados en Nueva Granada, estos permiten comprender a grandes rasgos cómo y en qué forma debían ser realizadas las imágenes, la teoría que rodeo las imágenes y los debates que surgieron alrededor de los oficios artísticos

papel cumplía vestir una imagen, qué le aportaba y qué elementos ponían en riesgo una correcta aprehensión de la imagen por parte de sus devotos, siendo que vestir las no fue contemplado por los tratadistas. Es necesario recordar que esto fue un discurso que construyó la Iglesia y en el cual los pintores fueron piezas fundamentales, como creadores de imágenes correctas.

A mediados del siglo XVII se puede establecer qué significaba estos términos, según los tratados. Sin embargo, no se puede olvidar que antes del Concilio de Trento¹⁸⁷ ya existían algunas discusiones sobre la importancia y las políticas que rodeaban las imágenes, especialmente dentro del proceso de evangelización de los recién convertidos judíos y musulmanes, que significó la experiencia previa, con evidentes diferencias, de la catequización de la población indígena.

Quizás la noción con más importancia dentro de la teoría de la imagen en los tratadistas post-conciliares fue el decoro, cuyo concepto consideramos que fue importante dentro de los debates de la imagen en España y Nueva España, pero dentro de círculos intelectuales reducidos y que tuvo un desarrollo complejo y largo, además que en Nueva Granada no se tiene constancia real sobre esta discusión. Como se ha planteado, se prefiere tomar la noción de decencia, porque esta fue la manera en que, principalmente los clérigos, describían la importancia de los vestidos en las imágenes. Sin embargo, dentro de la tratadista, la decencia hacía parte integral del decoro, e incluso a veces se confunden.

Para los tratadistas el decoro era fundamental para la correcta devoción, pero este concepto parece ser más un saco sin fondo en donde cabían todas las características posibles de una imagen perfecta¹⁸⁸. La noción de decoro proviene de Italia y fue planteada anterior a Trento, por autores como Zwinglio que criticó fuertemente las imágenes, especialmente las representaciones de María Magdalena cuyas ropas se parecían más a las meretrices¹⁸⁹. Para

¹⁸⁷ La discusión sobre la importancia y las repercusiones del Concilio de Trento sobre el arte es amplia. Algunos han observado que fue un hecho decisivo que marcó el arte posterior, otros consideran que fue la interpretación por parte de los tratadistas del decreto tridentino lo que influyó el arte. Sin embargo, hay otros que consideran que no fue tal. Para ver esto: Cristiana Cañedo-Argüelles, *Arte Y Teoría: La Contrarreforma Y España*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982), en el capítulo 2 plantea las diferentes posturas historiográficas sobre esto y una postura en contra de la influencia determinante de Trento: Felipe Pereda, “Sombras Y Cuadros: Teorías Y Culturas de La Representación En La Europa de La Reforma Católica,” en “*Sacar de La Sombra Lumbre*”. *La Teoría de La Pintura En El Siglo de Oro (1580-1724)*, ed. José Riello Velasco (Madrid: Abada editores y Museo del Prado, 2012), 87–104.

¹⁸⁸ Cañedo-Argüelles, *Arte Y Teoría: La Contrarreforma Y España*. p. 65.

¹⁸⁹ Palma Martínez-Burgos García, “El Decoro. Un Concepto Y Su Proyección Artística,” *Arte, Tiempo Y Forma* no. 2 (1988), p. 92.

algunos, la transformación del término *decorum* se dio con los intérpretes del concilio, pero como plantea Martínez Burgo, esto se dio antes. El término fue recubierto por significados religiosos y didácticos que pertenecían más a la religión que al arte¹⁹⁰. Sin duda alguna, esto fue en parte gracias al gran tratadista sobre el decoro, Francisco Pacheco.

Pacheco construye su argumento sobre el decoro con base a Cicerón, Dolce y a una carta escrita por sí mismo. Siguiendo a Cicerón afirma que el:

DECORO que debe guardar toda suerte de personas en los vestidos, en la habitación, en las palabras y acciones; en particular y en general; el que pertenece al mancebo, al anciano, en los dichos y hechos y hasta el movimiento y asiento del cuerpo. Todo lo cual concluye que consiste en tres cosas, en la hermosura, en el orden y en el decente atavío.¹⁹¹

Continuando con su argumentación, Pacheco toma a Dolce, humanista italiano que en su texto *Dialogo de la pintura* hace una exposición sobre el decoro en la cual las dos partes que lo conforman son: la conveniencia y el orden. Para finalizar su exposición, toma una carta que le envió a Fernando de Córdoba en la cual le describía una pintura de Cristo. En ella Pacheco determina los componentes, que para él, hacían de una pintura, una correcta “al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con la verdad posible, represente con claridad lo que pretende”¹⁹².

Si se toma a grandes rasgos, el propósito de Pacheco con el decoro en las pinturas era que se presentara correctamente la escena, que todo correspondiera a la realidad, de acuerdo a lo narrado en las sagradas escrituras, como en libros devocionales que estaban autorizados por la Iglesia. Pero es realmente muy complicado determinar que era el decoro, como ya se nombró era un saco que podía contener todo tipo de aseveraciones y posiciones. Sin embargo, para Pacheco los componentes que eran determinantes para que la imagen fuese decorosa y que recogían lo expuesto anteriormente, según Cañedo Argüelles, eran la conveniencia, orden y honestidad.

La conveniencia se refería principalmente a aquella virtud que debían encarnar las figuras representadas. Se debía representar correctamente los vestidos, los paisajes y la afinidad

¹⁹⁰ *Ibíd.* pp. 92-93.

¹⁹¹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. (Madrid: Cátedra, 1990) Edición de Bovanentura Basegoda i Hugas. Libro 2, capítulo 2, p. 294.

¹⁹² *Ibíd.* P. 299-300.

con el entorno para el cual era encargada la obra. Darles a los personajes representados dignidad¹⁹³.

Respecto al orden se refiere a la claridad de la escena, es decir, que para el observador la historia que se narrara estuviera clara. Pacheco la define de esta manera “cuanto al orden, es necesario que el pintor vaya disponiendo el suceso de la historia que pretende pintar, con tanta propiedad, que los que la vieran juzguen que no pudo suceder de otra manera, de cómo él la pintó. Ni ponga lo que fue antes, después, ni lo que fue después, antes, sino ordenadamente, las cosas como pasaron”¹⁹⁴.

El último término es la honestidad que se encuentra en estrecho vínculo con la decencia, y lo considero fundamental para comprender la indumentaria postiza de las imágenes. La definición de decencia de los tratadistas post-conciliares estaba muy ligada a lo ya planteado por el Concilio de Trento

Destiérrase absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evitese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener combitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad¹⁹⁵.

Es decir, a grandes rasgos la decencia existía en la medida en que no hubiera nada profano o deshonesto en las iglesias, elemento que estaba presente en el sínodo de Popayán de 1717 y otros en toda América y Europa. Retomando a Pacheco, este la define de esta manera “porque lo que es decente es honesto y lo que es honesto es decente”¹⁹⁶. Continúa argumentando la decencia y la importancia dentro del decoro de la siguiente manera

Todas las cosas justas son decentes, y las injustas, así como son torpes y feas, son indecentes. Y esta misma razón se da en la fortaleza, porque todo aquello que se hace varonilmente, y con ánimo fuerte y grande, nos parece ser digno y decente al hombre; lo contrario, no. Y así se prueba que esto que llamamos decente pertenece a toda la honestidad. Porque en todas las cosas

¹⁹³ Cañedo-Argüelles, *Arte Y Teoría: La Contrarreforma Y España*, p. 67.

¹⁹⁴ Pacheco, *Arte de la pintura*. Libro 2, capítulo 2, p 296

¹⁹⁵ Ignacio López de Ayala (traductor) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, p. 357.

¹⁹⁶ Pacheco, *Arte de la pintura*. Libro 2, capítulo 2, 291

hay una decencia i bien parecer; la cual se extiende a toda virtud, y ésta es diferente de la virtud más por la imaginación que por el efecto¹⁹⁷.

Es decir, la decencia le otorgaba a las imágenes el carácter de verdad que tenía que poseer cualquier imagen, porque estaba alejada de lo profano y que la ponía en el estatus de sagrada y apta al culto. La correcta ejecución en las vestimentas de los personajes representados en las obras religiosas fueron temas tratados con amplia discusión en los tratados de pintura, especialmente en las partes dedicados a la iconografía, recalcando en la conveniencia y en lo honesto del traje. Para Carducho, las vestimentas de los personajes eran un signo de esplendor celestial y de las bellezas de las almas. Así las representaciones de los santos reafirmaban su poder y belleza espiritual. Fallar en esto incurriría necesariamente en su indecencia, por ende en la falta dogmática¹⁹⁸.

La correcta ejecución en la vestimenta reafirmaba la belleza de la imagen porque se consideraba que una representación bella despertaba en los fieles el deseo de imitación de las acciones virtuosas que narraba¹⁹⁹. Es decir, la belleza iba más allá de un concepto meramente artístico o visual, sino que se ubicó en el plano de lo moral.

En su trabajo sobre la representación del vestido en la Santafé virreinal, María Mercedes Herrera observa que los vestidos de la élite santafereña no solamente les servían como forma de distinción social, sino también como medio para exteriorizar sus cualidades humanas y las actividades del alma²⁰⁰. En sus retratos, la élite se presentaba a sí misma, no solo en su condición social, sino virtuosa y esto estaba estrechamente ligado con el juicioso trabajo de los pintores a la hora de representar las telas con las cuales estaban vestidos.

¹⁹⁷ *Ibíd.* p 292.

¹⁹⁸ Uno de los temas que preocuparon a los tratadistas era el desnudo. Este era considerado como una falta a la decencia, aunque dependía del personaje o acción que se estuviese, como María Magdalena se podían pintar desnuda, pero debía tener cubierto sus pechos, recalcando en los actos impropios que había realizado. Los tratadistas hicieron largos y amplios comentarios sobre el uso del desnudo desmedido podía ocurrir en faltas graves al dogma y a la conveniencia, como Pacheco que dedica el capítulo IV del segundo libro al *Juicio final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, expone la manera en que está mal la composición, la exposición del cuerpo y propone algunos cambios. A pesar de esto, el desnudo fue usado más que todo en las series mitológicas que estaban destinadas a un público reducido, culto y de élite en muchos casos, a diferencia de la imagen religiosa que estaba puesta en las iglesias a la vista de todos. Ver: Javier Portús Pérez, “Indecencia , Mortificación Y Modos de Ver En La Pintura Del Siglo de Oro,” *Espacio, Tiempo Y Forma Serie VII. Historia Del Arte* 8 (1995): 55–88.

¹⁹⁹ Rodríguez Nóbrega, *Las Imágenes Expurgadas. Censura Del Arte Religioso En El Periodo Colonial*, p 147.

²⁰⁰ María Mercedes Herrera, “La Representación Del Vestido En Santafé Virreinal. 1739-1810,” *Memoria Y Sociedad* 9, no. 18 (2005), p. 61.

Las telas como el tafetán, sedas, bretaña, terciopelo, no solo por su alto valor eran difíciles de adquirir, sino que hacían parte de un compendio de atributos que se referían a la belleza, condición que se refería a cualidades como la bondad o la generosidad, es decir, la belleza en ese plano moral que anteriormente se mencionó. Por medio de las telas se reforzaba la belleza, no solo estética, sino también moral de la imagen, además recalcaba la dignidad. Las telas se convertían en referentes de valores y representaban tanto un sistema social como moral, reafirmaban la belleza y honestidad de la imagen y le daban a entender a sus devotas el comportamiento adecuado²⁰¹.



Imagen 6. Anónimo, *Virgen de las Nieves*, finales del siglo XVII, Parroquia de las Nieves. Fotografía: Juan Pablo Cruz

Durante todo el periodo colonial se pintaron múltiples retratos de vírgenes tanto americanas como europeas que permiten observar el trabajo en las telas con las cuales vestían a las imágenes. Los “retratos verdaderos” eran reproducciones de imágenes marianas que se consideraban milagrosas. Se creía que ellas conservaban el poder taumátúrgico de la original²⁰². Se representaban a las esculturas de las vírgenes ubicadas en su altar o camarín, vestidas con ropa y llenas de candeleros, cortinas, floreros, repitiendo el mito de la presencia de la divinidad²⁰³.

Estas representaciones se caracterizan por la forma acampanada de la falda de la Virgen, a esto se ha catalogado como “vírgenes

²⁰¹ Una propuesta para esto: Janeth Rodríguez Nóbrega, “El Arte Colonial Y La Mujer: La Iconografía Religiosa Como Paradigma de La Conducta Femenina,” *Tierra Firme* XVII, no. 67 (1999): 371–386.

²⁰² Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, pp. 151-157.

²⁰³ Pedro Querejazu Leyton, “El Arte Barroco En La Antigua Audiencia de Charcas, Hoy Bolivia,” en *Barroco Iberoamericano. De Los Andes a Las Pampas*, ed. Ramón. Gutierrez (Madrid: Lunwerg, 1997). p. 153.

triangulares”²⁰⁴ o “Vírgenes con manto tipo Alcuza”²⁰⁵.

A la Virgen de las Nieves (imagen 6) se le hizo un “retrato verdadero” que reproduce la escultura original ubicada en la parroquia de las Nieves. Según Florez de Ocariz “es de bulto, traída de España, de mucha hermosura y con un precioso niño en los brazos”²⁰⁶. Aunque el original se perdió, aún se conserva este lienzo que tenía la posibilidad de hacer presente y contenía los poderes taumatúrgicos del original. Los “retratos verdaderos” fueron copias fidedignas que buscaban hacer sentir al devoto en frente del original, dotarle de presencia.

Las vírgenes al ser representadas con sus vestidos permiten darse una idea de cómo estas se encontraban en sus altares, hacerlas lucir con la moda de la época, con la ropa y elementos con la cual monarquía era representada, las ligaba con lo temporal, a pesar de las múltiples críticas desde los tratadistas y sínodos. Sin embargo, desde otro ángulo, el vestido reforzaba su significación y trascendencia. La silueta triangular que las caracteriza, su frontalidad y su falta de dinamismo las distinguían de lo mundano²⁰⁷.

Es necesario hacer una anotación respecto a los retratos de las vírgenes realizadas por la escuela cuzqueña durante el siglo XVIII. En este tipo de representaciones, varios historiadores de arte han observado un proceso de sincretismo que se origina por la forma de la falda, gracias a la indumentaria postiza, que alude principalmente al cerro del Potosí, divinidad femenina andina que se relaciona con la protección de la tierra y conocido como *Coya – Reina*²⁰⁸. Sin embargo, este sincretismo no parece encontrarse, al menos, en la misma medida en los retratos de vírgenes españolas y neogranadinas²⁰⁹.

La Iglesia produjo un discurso a la imagen para que fuera apta para el culto. Dentro de este discurso, vestir imágenes nunca fue reprochado por la Iglesia, desde la teoría, esto le permitía a la imagen mejorar sus capacidades para persuadir a los devotos. Debían ser decentes, es decir no ser de origen profano, debían otorgarle o realzar la belleza a la imagen para que fuera más fácil la aprehensión para los devotos.

²⁰⁴ Ibid. p 153

²⁰⁵ Anna Gradowska, *Magna Mater. El Sincretismo Hispanoamericano En Algunas Imágenes Marianas* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1992). Pp. 29-33.

²⁰⁶ Flórez de Ocariz. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, p. 196.

²⁰⁷ Schenone, “María En Hispanoamerica. Un Mapa Devocional.” P. 229.

²⁰⁸ Ver: Carol Damian, *The Virgin of the Andes. Art and Ritual in Colonial Cuzco* (Miami Beach: Grassfield Press, 1995) y Duncan Barbara, “Statue Painting of the Virgin,” en *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Veceragal Painting of Peru and Bolivia* (New York: Center for Inter-American Relations, 1986), 32–57.

²⁰⁹ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. p 158

La Iglesia siempre opto por la modestia, entendido como la virtud que mantenía las formas, ya que cada movimiento en toda actividad terrenal transcurría entre el defecto y el exceso, entre el vicio y la virtud²¹⁰. Adornar a las imágenes estaba en esa línea muy fina entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo indecente y lo decente, entre realzar la divinidad de la Virgen o hacerla lucir como una mujer mundana. A pesar de que existía este discurso de control sobre la imagen, las prácticas van por otra línea, muy diferente a las normas y al deber ser.

2.2 A lo local: funcionamiento de la imagen

William Christian Jr. en su estudio sobre la religiosidad local en la España del siglo XVI plantea la existencia simultánea de dos tipos de cristianismos, uno, el de la Iglesia universal basado en la liturgia, los sacramentos y el calendario romano, y otro, un catolicismo local basado en lugares, imágenes, reliquias, con un calendario de acuerdo a la historia del lugar, con un santo patrono propio. Según Christian, la existencia de estos dos tipos de cristianismos recalca la flexibilidad y el carácter local del catolicismo, lo que ha permitido la supervivencia de este²¹¹.

En el catolicismo local, las prácticas, como vestir imágenes que eran condenadas o pretendían ser controladas por la legislación eclesiástica, tienen cabida. La flexibilidad y la adaptabilidad que el catolicismo tuvo tanto en España como en América, permitió no solo la existencia de sincretismos, sino también la existencia y continuidad de la práctica de vestir imágenes, aunque se les vaciara con diferentes interpretaciones simbólicas. A pesar de que la legislación buscara determinar el origen de las prendas de la imagen, o el ideal como estas debían ser veneradas y adornadas en los espacios destinados a esto, vestir imágenes se constituyó en un elemento que traspasó la autoridad de la institución eclesiástica, para ubicarse en la materialización y concretar lo sobrenatural. Si bien existía toda esta teoría acerca de la imagen y de sus características ideales, en algunos casos, la práctica fue por otros cauces diferentes a la legislación, principalmente en el origen de las prendas de la Virgen, además del posible exceso que algunas imágenes lograron tener.

Sobre el origen de las prendas de la Virgen, como indicaba el sínodo de Popayán de 1717 estas debían hacerse para uso exclusivo de la imagen y no se podían hacer préstamos de

²¹⁰ Herrera, “La Representación Del Vestido En Santafé Virreinal. 1739-1810.”p. 67.

²¹¹ Christian, *Religiosidad Local En La España de Felipe II*. p. 17, ver la introducción.

bienes pertenecientes a mujeres profanas. Primero, es necesario advertir lo difícil que fue encontrar fuentes que permitieran intuir la posible existencia de préstamos a las imágenes. La existencia de una legislación que rechazaría esta práctica constituyó un primer indicio, si dentro del sínodo se buscaba controlar esto, posiblemente era, por lo común que era.

En 1781, Juan Gregorio Suarez vecino de Villa de Leyva, elevó una queja. Su consorte María Bernarda Avendaño encargada por “dos años como vecina de dicha villa vestir a la imagen de Nuestra Señora del Rosario”²¹², para el día de la fiesta (7 de octubre), decidió por falta de alhajas “para adornarla en el modo regular y acostumbrado pidió prestadas algunas joyas y alhajas (de) varias personas”²¹³. Durante la noche, la imagen que se encontraba en custodia en la iglesia totalmente adornada, fue presa de un robo en el cual le quitaron todo. Habían profanado la imagen.

Por otro lado, en 1670 en la ciudad de Tunja Catalina Velandía le dio a guardar a Francisca de Vargas un manto, que decía valer 50 pesos, que le había prestado a la imagen de Nuestra Señora de las Aguas para que lo luciera el día de la fiesta²¹⁴. Según Catalina, Francisca había hurtado el manto y lo había escondido, por este motivo el esposo de Francisca, Bartholome de Berrio estaba en la cárcel. Al igual que el caso de la Virgen del Rosario de Villa de Leiva el documento tan solo es la denuncia del robo, pero atestigua el continuo movimiento que se presentaba entre los devotos y las imágenes.

Las quejas presentadas se centraban en el acto del robo, no en el préstamo. La imagen en la fiesta debía ser vista más hermosa que nunca. Pero además, muestra la dificultad que representaba para las autoridades eclesiásticas determinar que le pertenecía o no a una imagen. Las joyas, como zarcillos, anillos o los mantos eran objeto de uso común y corriente de las mujeres. A pesar de la existencia de joyas votivas, estas terminaron mezclándose con las civiles a la hora de representar a las Vírgenes engalanadas²¹⁵. Por eso, retomando los retratos de las Vírgenes, estas se presentaban como reinas encarnadas, porque eran adornadas en ese flujo constante entre lo profano (que al ser ubicado al pie de la imagen se convertía en sagrado) y lo sagrado. Allí los préstamos de joyas o ropa, que si

²¹² AGN. Sección colonia, fondo juicios criminales, legajo 19, fl. 376r.

²¹³ *Ibíd.* 376r.

²¹⁴ AHRB. Fondo, Archivo histórico Tunja, vol. 98, legajo 109, fls 463-464.

²¹⁵ Fajardo de Rueda, *Orbes Y Plateros En La Nueva Granada*. p. 223.

bien podían ser prohibidas, cobraban sentido. Hacer presente a la Virgen viva remitía a una presencia monárquica que era investida con lo mejor que había.

Un caso particular, fue el de Catalina Ramírez de Gasco, cofrade de la Hermandad del Clero de Tunja, que en su testamento estipuló “quiero y es mi voluntad que un manto de toxsal nuevo de seda se le haga un belo al santo xpto de la iglesia del señor san Agustín de esta ciudad”²¹⁶. Además dona un “vestido negro de terciopelo lila” para que fueran confeccionados ornamentos para los difuntos pertenecientes a su cofradía y una saya de chamelote²¹⁷ azul para que se hiciera una casulla con destino del convento de San Francisco de Tunja.

El uso de objetos de propiedad de personas laicas, hacía que la imagen se viera indecente, porque rompía las exigencias que se habían planteado en los concilios y sínodos, pero cabe la posibilidad de pensar que al momento de prestarle a una imagen, que en el caso de Nuestra Señora del Rosario de Villa de Leiva o de Nuestra Señora de las Aguas, se creara una relación, cercana a la planteada en el capítulo anterior. No solo era el regalo lo que conectaba el devoto a la imagen, sino también el préstamo, en este caso lo que se buscaba era hacer presente era el devoto con algo que le perteneciera, que le fuera propio y que le transfería, de forma similar que el regalo, su presencia. En ambos casos, el préstamo de alhajas fue hecho para las fiestas. Como espacios de congregación y de exposición de las cofradías encargadas de ellas, era necesario que la imagen se viera más hermosa y reluciente que nunca, estos préstamos se daban por lo que plantean las causas de robo por la falta de alhajas suficientes.

Pero más allá de la presencia de objetos profanos, la preocupación en la que se centraban los sínodos y concilios era el exceso de adornos, regalados por sus devotos. A pesar de la existencia de esta amplia legislación y discurso sobre la imagen, muchas llegaron a poseer una gran cantidad de joyas o vestidos. Las razones de esto se debieron, como se mencionaron anteriormente, en la búsqueda de la salvación eterna como el pago de favores particulares. La abundancia de regalos permite dimensionar la devoción que locales, como extranjeros podían tenerle a una imagen. Los regalos, que no solo se limitaron a ser

²¹⁶ *Testamento de Catalina Ramírez*, 1680. AHRB, notaria 1, fl. 90r.

²¹⁷ “Chamelote: Tela texida de pelo de camello”, *Diccionario de Autoridades*, Tomo II, 1729.

vestidos o joyas, fueron la fuente de sostenimiento económico de los santuarios o iglesias consagradas al culto de la imagen.

El exceso que tenían las imágenes afectaba directamente su hermosura y decencia de acuerdo al discurso. En esos momentos en que el discurso de la imagen que la había gestado para su control, se le sale de las manos. Los ornamentos y vestiduras eclesiásticas, como en las joyas y vestidos de las imágenes habían alcanzado durante el siglo XVI y continuó siendo así, hasta el siglo XVIII, un escandaloso lujo. Como plantea Martínez Burgos esto se encontraba en una doble metáfora, la primera que el brillo del oro, o piedras preciosas usadas reflejaban eficazmente la luz simbólica y religiosa de la que participa Dios, por otra parte, desde el siglo XVI remite al prestigio y ostentación que, de alguna manera, la Iglesia se esforzaba por mantener²¹⁸.

Pero el exceso que tenían muchas imágenes también entraba en la dinámica propia que muchas tuvieron. Tanto solo entre 1548 y 1558, la Virgen de Guadalupe de Cáceres había recogido, entre sus devotos que habían viajado a América y que como gesto de agradecimiento le enviaron perlas, dinero, lámparas, un suma extraordinaria de 30 millones de maravedíes²¹⁹.

La riqueza de las imágenes estaba íntimamente ligada a su poder y a su capacidad de acoger a sus devotos bajo su mismo manto, ese exceso con el cual podrían ser presentadas terminan exacerbando la presencia de los devotos, que por medio de sus regalos se sentían en conexión con la su santo favorito.

Los vestidos y joyas que se le ponían a una imagen era para verla conveniente, es decir decente y honesta, pero la ostentación y el exceso de *afeites*²²⁰ podía hacer que el mensaje que se buscaba llevarle a los devotos fuera distorsionado o provocara que se torcieran los ánimos. Es aquí en donde se inserta una noción edificante y moralista de la imagen, el decoro. La censura sobre la imagen, no se insertó en la imagen misma, sino en la visión que

²¹⁸ Martínez-Burgos García, *Idolos E Imágenes: La Controversia Del Arte Religioso En El Siglo XVI Español*, p. 269.

²¹⁹ Letizia Arbeteta Mira, "El Alhajamiento de Las Imágenes Marianas Españolas: Los Joyeros de Guadalupe de Cáceres Y El Pilar de Zaragoza," *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares* LI, no. 2 (1996), p. 104.

²²⁰ En páginas anteriores citamos la definición que presenta el diccionario de Covarrubias. En 1726, en el Diccionario de Autoridades se encuentra la siguiente: "El aderézo, ò adóbo que se pone à alguna cosa, para que parezca bien, y particularmente el que se ponen las mugéres para desmentir sus defectos, y parecer hermósas".

los fieles tenían sobre ella, que podía ser lasciva y pecadora, hasta de buenos sentimientos. Para comprender este mejor, “las imágenes de vestir” permiten entenderlo.

La imagen al cargar con un discurso moral, religioso, no del todo estético, siendo esta también espiritual, debía ser representación de un modelo de virtud. Elementos como las vestimentas de los personajes representados en las obras religiosas, temas desarrollados con amplia discusión en los tratados de pintura, especialmente en las partes dedicados a la iconografía, se convertían en un signo de esplendor celestial y de las bellezas de las almas. Así las imágenes de los santos reafirmaban su poder y belleza espiritual de los personajes.

2.2.1 “Imágenes de vestir”

Durante el siglo XVI, surgieron en forma masiva las “imágenes de vestir”²²¹. Utilizadas en las procesiones, principalmente por su peso ligero, fueron ataviadas con impresionantes vestidos y joyas por las cofradías las cuales estaban a su cargo²²². Este fenómeno fue especialmente importante en Sevilla en dónde la riqueza de la procesión con el uso de “imágenes de vestir” continua siendo parte integral de las festividades religiosas, en donde se convirtieron en un dolor de cabeza de los clérigos por su adaptabilidad. En este apartado no se va a comentar sobre la fiesta y la importancia de la procesión como el espacio



Imagen 7. *San Juan de Nepomuceno*, imagen de vestir de formas insinuadas con hombros y codos articulados. Museo Santa Clara

²²¹ Dentro de la historiografía de historia de arte en Colombia hay muy poco sobre “imágenes de vestir”, ver: Francisco Gil Tovar, “La Imaginería de Los Siglos XVII-XVIII,” en *Historia Del Arte Colombiano, Tomo V*, ed. Eugenio Barney Cabrera (Barcelona: Salvat, 1986), p. 982, Alexandra Kennedy-Troya, “La Escultura En El Virreinato de Nueva Granada Y La Audiencia de Quito,” en *Pintura, Escultura Y Artes Útiles En Iberoamérica, 1500-1825*, ed. Ramón Gutiérrez (Madrid: Cátedra, 1995), p. 249 y Colonial, *Esculturas de La Colonia. Colección de Obras*, pp. 69-72. Para el resto de América Latina María del Consuelo Maquívar, “La Escultura Devocional,” en *México En El Mundo de Las Colecciones de Arte. Vol 3. Nueva España 1*. (México D.F.: UCOL, 1994) y el catálogo del Museo municipal Isaac Fernández Blanco, *Devoción Y Sugestión de Las Imágenes de Vestir* (Buenos Aires: Museo municipal Isaac Fernández Blanco, 1970).

²²² Martínez-Burgos García, “Las Constituciones Sinodales Y La Imagen Procesional . Normas Para La Fiesta Del Siglo XVI.”, p. 82.

por excelencia en el cual vestir imágenes se convirtió en algo distintivo, sino como los discursos sobre la decencia y la hermosura de la imagen encontró un preocupación mayor en este tipo de esculturas.

Las “imágenes de vestir”, como se comentó brevemente en el capítulo anterior, eran esculturas en las cuales generalmente las partes visibles del cuerpo, como caras y manos eran talladas y policromadas, mientras que el armazón que conformaba el cuerpo, estaban compuesto por palos o telas. Dependiendo de la forma del armazón se pueden dividir en tres: de “candelero”, formas insinuadas y articuladas, aunque en algunos casos se pueden combinar la tipología (imagen 1).

Las de forma de candelero son aquellas que sus brazos y rostro tallados y encarnados, sujetos a un armazón de madera, de forma cónica, se vestía con una falda amplia y unas enaguas almidonadas²²³ (imagen 8). Las imágenes de formas insinuadas son las que poseen el armazón forrado en tela para crear formar y hacerlas parecer que se encuentran en cierta posición y las imágenes articuladas son aquellas que en los codos, hombros o rodillas son articulados, lo que les permite adoptar posturas, como levantar los brazos, sentarse. En algunos casos tenían mecanismos que les permitía levantar los brazos.

Probablemente dentro del tránsito de imágenes religiosas entre Europa y América, lo que menos era enviado fueron esculturas totalmente talladas y policromadas, por la dificultad a la hora del embalaje, el peligro que se rompieran en el viaje y su alto precio. Aunque existieron talleres locales que suplieron la demanda de esculturas, las “imágenes de vestir” por su bajo precio, su fácil movilización y el hecho de poder vestir las, que permitía una mayor interacción del devoto con el santo o virgen de su preferencia, fueron comunes tanto en ambientes públicos, como en privados.



Imagen 8 Imagen 2. Estructura de una Virgen de Candelero.

²²³ Colonial, *Esculturas de La Colonia. Colección de Obras*, p. 70.

Habían de todos los tamaños, dependiendo de la ocasión y el espacio a el cual estaban destinada.



Imagen 9. Anónimo quiteño, Virgen Dolorosa, Imagen de vestir. Madera talada y policromada– 40 x 22,5 x 19,5 cm, Siglo XVIII, Colección Museo Colonial. © Fotografía: Oscar Monsalve Pino / Museo Colonial y Museo Santa Clara. Bogotá D.C. (Colombia). Este tipo de “imágenes de vestir” eran pequeñas y estaban destinadas a espacios como los oratorios privados. Es una talla pequeña, articulada que permite que tenga una posición sedante y sea muy fácil vestirla.

Toda America se inundó de “imágenes de vestir” hechas tanto en España como en América, en el caso neogranadino, la mayoría de origen quiteño. Hoy en día sobreviven unas cuantas “imágenes de vestir” de origen colonial en Colombia. Algunas son consideradas por sus fieles como milagrosas y son patronas de sus pueblos, como el caso de la Virgen del Rosario de Tutazá²²⁴, patrona del pueblo del mismo nombre ubicado en el departamento de Boyacá, o la Virgen del Rosario de Arma de Rionegro, patrona en un primer momento de Arma Viejo y luego de un pleito a finales del siglo XVIII, patrona de Rionegro en el actual departamento de Antioquia. Además, existen una gran cantidad de imágenes de vestir pequeñas, que eran utilizadas en los espacios domésticos y en oratorios, que se encuentran en colecciones privadas y en museos.

²²⁴ También conocida como la “Virgen de la Libertad” porque, según cuenta la leyenda, Simón Bolívar antes de ir a la batalla del Pantano de Vargas se encomendó a la Virgen del Rosario, al ganarle a las tropas españolas le adjudicó el triunfo a la intercesión de la Virgen. Ver: Mesanza, *Celebres Imágenes Y Santuarios de Nuestra Señora En Colombia*. pp. 431-432.

Muchas veces es muy difícil determinar, según los inventarios de las cofradías si poseían una “imagen de vestir”, ya fuera la imagen de su santo patrono o de uso procesional o de decoración en su retablo, porque no las reportaban como tal. En el inventario de la iglesia de Cúitiva de 1795 que María Lucia Sotomayor cita en su libro se reportaba una “imagen de la Candelaria con ropa”²²⁵, posiblemente esto sea una “imagen de vestir” por el hecho de la necesidad de reportar con la imagen, el vestido.

La problemática con este tipo de imágenes surge por dos motivos, el primero, el exceso de adorno y alhajas que muchas de ellas tenían, que se refería a las discusiones sobre la representación de la Virgen como una mujer mundana. Este adorno ha sido interpretado por la historiografía como una forma de distinción entre las diferentes cofradías que eran participes de las procesiones²²⁶, pero, como se comentó anteriormente, también existieron imágenes totalmente talladas y policromadas o pinturas que fueron dueñas de increíbles y lujosos ajuares. El segundo motivo, el más importante se relaciona con la posibilidad de ser transformada, hecho que para el estamento clerical atentaba contra la idea misma de la imagen y la hacían propensa a caer en una incorrecta interpretación por parte de los fieles²²⁷.

Si se observa la imagen de San Juan de Nepomuceno (imagen 7) se podía identificar porque lleva en su mano una lengua, entonces su vestimenta siempre sería la misma, con ropa de sacerdote con bonete, esclavina de armiño y un sombrero de 3 puntas. Sin embargo, si se observan otro tipo de “imágenes de vestir”, no necesariamente tienen los atributos con los cuales se puede determinar que santa o advocación mariana. Se tiene noticia de que algunas cofradías españolas vestían a la imagen de la Virgen dependiendo de la celebración del ciclo litúrgico, por ejemplo, en semana santa era vestida como una Virgen de la Soledad²²⁸,

²²⁵ Sotomayor, *Cofradías, Caciques Y Mayordomos. Reconstrucción Social Y Reorganización Política En Los Pueblos de Indios, Siglo XVIII*. p. 224.

²²⁶ Verdi Webster, “Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin,” pp. 258-259

²²⁷ Manuel Gómez Lara y Jiménez, “La Imagen Procesional: Notas Para Una Teoría,” en *Religión Y Cultura Vol 2*, ed. Salvador Rodríguez Becerra (Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, 1997), p 115.

²²⁸ Esta advocación representa a la Virgen luego de la muerte de Cristo, se encuentra solitaria, sentada y con expresión de dolor. Colonial, Esculturas de La Colonia. Colección de Obras, p. 71. Probablemente dentro de las “imágenes de vestir” la Virgen de la Soledad es la más común debido a que era la utilizada en las procesiones de Semana Santa. Su vestido es totalmente negro, como el de una mujer en luto, según la moda española de finales del siglo XVI, “el origen del atuendo procede de la decisión de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, de que Gaspar de Becerra reprodujera en una imagen de vestir a la imagen de la Soledad o de las Angustias, representada en un cuadro que trajo de Francia. Ello motivó la aparición en una

o luego era vestida para interpretar la escena del nacimiento de Cristo, incluso podían cambiar totalmente de personaje, de la Virgen eran vestidas como María Magdalena. Es decir, el vestido no solo tiene un contenido simbólico, sino también semántico²²⁹.

El hecho que el vestido le dotara a la imagen de significado es fundamental. Eso hizo que en la región andaluza y levantina en 1621 se prohibiera poseer y usar “imágenes de vestir” en las procesiones²³⁰. Para el caso americano, no se encontraron ningún tipo de legislación que prohibiera emplear este tipo de imágenes, lo que se pide es que en las esculturas se encuentre tallado el vestido

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, ó sean pintadas, ó si se hacen de escultura sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si algunas personas secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen y fuere esta vestida con ellas, por el mismo hecho se apliquen á su culto²³¹

Según esto, estipulado en el tercer Concilio Provincial Mexicano reiteraba la necesidad de control en las vestimentas de las imágenes expuestas, para que no necesitaran adorno y no se diera la posibilidad de mutarlas y una vez más se recalca en el origen de los adornos, no podían ser profanos.

La mutabilidad de la imagen también distorsionaba las nociones como la decencia o la hermosura, porque dejaba en manos del devoto la decoración de las imágenes, que no solo la vestían, sino que emplearon todo tipo de elementos para aportarle mayor realismo a las esculturas, como lágrimas de cristal, pestañas naturales, dientes de nácar o pelo natural. Ataviarlas con el ajuar regalado por los devotos, hizo que las imágenes religiosas, no únicamente “las imágenes de vestir” fueran mucho más realistas, las hacía lucir, como advertía San Juan de la Cruz, *mujeres mundanas*.

Conclusiones

capilla de la iglesia conventual del Buen Suceso o Servitas de Madrid de una imagen de la Virgen de la soledad, vestida con traje de la condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la reina” ver: José Sánchez Herrero, *La Semana Santa de Sevilla* (Madrid: Silex, 2003), p 163.

²²⁹ Alberto José Sánchez Fernández, “Apariencia Y Atuendo En La Imagen Sagrada de Vestir: El Caso de Murcia,” *Congreso Internacional de Imagen Apariencia* (2008), disponible en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2181/2121>, p. 5.

²³⁰ Martínez-Burgos García, *Idolos E Imágenes: La Controversia Del Arte Religioso En El Siglo XVI Español*, p. 279.

²³¹ *III Concilio Provincial Mexicano* (México D.F. : Eugenio Maillefert Compañía editores, 1859, p. 326. Disponible en: <http://books.google.com.co/books?oe=UTF-8&hl=es&id=eh43AAAAMAAJ&q=imagen#v=snippet&q=imagen&f=false>

La imagen durante los siglos XVI al XVIII estaba imbuida en una teoría religiosa, sacramental, que la consideraba un precioso bien para la evangelización de todos los súbditos del rey. Las imágenes para adquirir su estatus de correctas para el uso dentro de la liturgia tenían múltiples características, pero estas no pasaban por una necesidad artística, sino por obligaciones doctrinales.

Aunque la Iglesia promulgó medidas en busca de controlar los excesos a la hora de vestir imágenes, esto representó para la Iglesia un lugar de quiebre. Como lo explica detalladamente William Christian Jr, este tipo de prácticas sobrevivieron en la medida en que la religión católica se adaptó a las necesidades locales de las poblaciones. Si bien adornar imágenes con vestidos y joyas era algo común en todo el territorio americano, las comunidades le dieron sentido en una lógica que no solo dependía de las condiciones de la imagen, sino de acuerdo a las necesidades que se enfrentaban, a las epidemias, sequias. Los santos y las vírgenes se convertían en los medio más efectivos para pedir clemencia e intercesión.

Como punto de tensión entre los devotos y la Iglesia, vestir imágenes se constituyó en un espacio de negociación. Si bien existió y se intentó de llevar a la práctica un discurso sobre el ideal de las imágenes, este contemplaba el vestido como un elemento de realce de ciertas cualidades, –decencia y hermosura- pero todo dentro de una lógica de moderación y prudencia ante las cosas. El vestido significaba a la imagen en cuanto a su personaje, como en sus virtudes, la perfecta ejecución del vestido afirmaba el lugar virtuoso que pretendía la Iglesia.

3. La puesta en escena. Los espacios donde era la imagen era vestida

En este capítulo se abordará los escenarios, la fiesta y el altar, en los cuales la imagen habitualmente se encontraba vestida y se creía exponía su poder. En ambos espacios se presentaba delante de sus devotos, pero su posibilidad de visualización resultaba determinante para establecer la relación entre ella y sus fieles. Allí, el vestido afirmó su presencia como una reina y le otorgó vitalidad.

En 1633, la Virgen de Chiquinquirá salió por segunda vez de su santuario para ser llevada en procesión a Tunja y posteriormente a Santafé. La razón, al igual que su primera salida en 1587, fue para pedir el fin de una epidemia que estaba afectando a la población. En su viaje de Chiquinquirá a Tunja, la imagen fue puesta en unas andas, llenas con faroles, con muchos devotos indígenas alrededor –exaltando el éxito de la evangelización–, en cada pueblo era recibía con velas y devotos creyentes en su intercesión. En Santafé, la Virgen fue recibida por toda la población volcada en las calles, en una procesión con todos los santos e insignias de la ciudad. Ya en la catedral, la “bendita imagen” fue ubicada en la capilla mayor donde fue adornada con “preciosos” adornos y muchas velas²³².

De esta manera, la procesión afianzó y amplió el área de influencia de la Virgen de Chiquinquirá, ya no solamente incluía Chiquinquirá, Tunja y pueblos cercanos, sino también, la capital de la Audiencia. Durante la celebración fue vista por todos sus devotos, tanto indígenas como españoles necesitados de su “milagroso” poder, que, en forma de agradecimiento la llenaron de adornos, velas y materiales de construcción para la nueva iglesia. En la procesión, se creía que la imagen irradiaba sus poderes a todos los asistentes. De una forma diferente y sin ser visible tanto tiempo, en su altar la Virgen de Chiquinquirá también albergó y concretó su poder.

Este capítulo va a girar en torno a dos escenarios: la procesión y el altar. La posibilidad de verla, que varió en estos escenarios, se constituyó en un elemento fundamental para que la relación que se establecía con el fiel, por medio del regalo del vestido o de las joyas, se concretara. En estos espacios el vestido hacía parte de todo un teatro, que materializa la devoción, en donde engalanar a la imagen tenía como objetivo hacerla lucir más humana, viva, por ende más cercana a sus fieles. Como plantea Schenone, los vestidos de reina que

²³² Tobar y Buendía. *Verdadera histórica relación del origen...* pp. 119-122.

las vírgenes lucían, las ligaban con lo temporal y remarcaban su importancia, en una doble representación que pretendía mostrarla, no solo como reina de los cielos, sino también como reina terrenal²³³. Visualizarla con sus trajes y alhajas la hacía presente, la hacía ingresar a una puesta teatral en la cual vestirla era parte de todo un ritual que le otorgaba vida y que hacía que creyentes participaran en una experiencia visual diferente.

Es necesario advertir, que la acción de vestir una imagen atiende a las necesidades propias de su funcionalidad, ayudar contra las pestes, la muerte, pero no solo por las peticiones que le hacían sus devotos, sino por el poder que poseía en sí misma. La imagen ataviada entra en la dinámica propia de un espacio que, además de ser controlado técnicamente por una autoridad, era parte de todo un sistema devocional que se encontraba íntegramente integrado.

3.1 Consagración y animación

La historiografía del arte en Colombia de la segunda mitad del siglo XX no abordó con profundidad la práctica de vestir imágenes, tan solo planteó algunas líneas generales. Principalmente Luis Alberto Acuña en sus trabajos sobre la escultura colonial, recalcó la costumbre de ataviar imágenes como una forma de hacerlas lucir más humanas²³⁴. En esta misma línea, Gil Tovar planteó que con la tendencia naturalista del periodo barroco, vestir vírgenes o santos reforzaba y adquiría connotaciones “populares”²³⁵.

Las diferentes estrategias del arte español de los siglos XVI y XVII como los “trampantojos”²³⁶, los “retratos verdaderos” y la escultura policromada, hicieron parte de la tendencia naturalista barroca del momento. Todos ellos constituyeron una forma de sustitución o reproducción de las imágenes sagradas²³⁷. Centrándonos en la escultura española del siglo XVII, ésta buscaba la apariencia física de esos cuerpos que habían

²³³ Schenone, “María En Hispanoamerica. Un Mapa Devocional.” p. 230

²³⁴ Acuña, *Ensayo Sobre El Florecimiento de La Escultura Religiosa En Santafé de Bogotá En El Nuevo Reino de Granada*.p. 8, y *Historia Extensa de Colombia Volumen XX. Las Artes En Colombia. Tomo 3 La Escultura*.

²³⁵ Francisco Gil Tovar, “La Imaginería de Los Siglos XVII-XVIII,” en *Historia Del Arte Colombiano, Tomo V*, ed. Eugenio Barney Cabrera (Barcelona: Salvat, 1986), p. 982.

²³⁶ El “trampantojo” su principal función es producir un engaño visual al espectador mostrándole, ante sus ojos, una tercera dimensión existente, es la capacidad ilusoria de la pintura, ver: 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 *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio Y Sociedad* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 24–33.

²³⁷ Pereda, “Sombras Y Cuadros: Teorías Y Culturas de La Representación En La Europa de La Reforma Católica.” p. 79.

sufrido los embates de la vida cristiana, como los crucifijos o los mártires, que apelaban al *realismo* entendiendo esta noción como lo relativo a *semejanza*. Aunque éste es un calificativo arbitrario, es necesario tener en cuenta que estas imágenes fueron hechas con la intención de lucir como seres humanos, para ser percibidas como seres vivos²³⁸.

Las esculturas totalmente policromadas y talladas, como las “imágenes de vestir” o las imágenes de tela encolada²³⁹, eran variantes de un proceso que buscaba el realismo y en las cuales eran empleadas diversas técnicas como los encarnados, que simulaban las llagas, o heridas que los personajes tenían, o los estofados que se hacían para aparentar telas, como los brocados, para los vestidos. Además se les ponían adornos complementarios como pestañas o pelo natural, dientes de nácar, todo esto con el objetivo de hacer lucir a la escultura lo más realista posible, darle su presencia. Es decir, en un primer momento adornar imágenes y vestir las permitía darles mayor realismo o naturalidad, pero más allá de darles una apariencia más humana, la vitalidad tenía que ver con sus poderes que actuaban cuando se hacía presente.

Para David Freedberg, la efectividad, eficacia y vitalidad de las imágenes son consecuencia de los atributos con los cuales son investidas²⁴⁰. El funcionamiento de estas en la sociedad colonial estaba ligado a su función didáctica, ante todo constituían el intermediario entre los hombres y Dios, la Virgen, los santos para realizar peticiones. Como ya se planteó, el miedo a la mala muerte, al igual, que peticiones especiales, como las sequias, enfermedades, pestes, le otorgó a las imágenes su importancia dentro del culto, no como simples ideas u objetos, sino como presencia de lo sagrado.

Vestir una Virgen, o un santo les atribuía una connotación simbólica que concretaban lo sobrenatural como real. Adornar a las imágenes, sacarlas en procesión, ponerlas en un espacio particular, hacían parte de lo que Freedberg ha visto como “actos de consagración”, esto les daba vida, la hacía funcionar correctamente, la consagración cumplía un papel magno en su animación²⁴¹. No significaba únicamente que lucieran humanas, vivas, sino

²³⁸ Freedberg, *El Poder Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Representación*. p. 284. Sobre el realismo de la escultura: Xavier Bray y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700* (Londres: National Gallery, 2009).

²³⁹ Las esculturas de tela encolada, eran imágenes de vestir, que se les ponía un tela impregnada de cola, lo que aseguraba su firmeza, pero que lo que permitía recrear los pliegues en la tela. Eran imágenes mucho más livianas y generalmente fueron usadas en los retablos de las iglesias.

²⁴⁰ Freedberg, *El Poder Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Representación*, p. 14.

²⁴¹ *Ibíd.* p. 123.

que como objetos que se les confiere divinidad, adquirirían una vida propia, entonces el espacio que ocupan y como se les decoraba son fundamentales.

Los actos de consagración hacían que el poder de la imagen se hiciera más presente. Su eficacia se basaba en parte en su particularidad visual, el vestido dentro de este escenario, además de otorgarle belleza y decencia, sus poderes taumátúrgicos eran reforzados y hacía que sus devotos la distinguieran, probablemente porque muchas esculturas sin su indumentaria postiza no eran reconocibles. Es decir, el vestido se constituyó como una forma de reforzar los poderes de la imagen, iba más allá de la marcar ese “realismo obsesivo” de hacerlas lucir como mujeres vivas, como plantea Trexler en su valioso ensayo, además de reforzar su poder y fortalecer la identidad femenina de la Virgen, que implicara asegurarle a sus devotos su presencia²⁴².

Engalanar a una Virgen era un acto, un síntoma de una relación que existía entre la imagen y los espectadores, basada en la atribución de poderes que trascendían de lo puramente material. Son actos que demuestran la transición entre un objeto inerte a uno dotado de poderes sagrados, la consagración, no la hace eficaz u operativa, la hace alcanzable, visualmente posible o deseable. La viveza (es decir, la percepción que de ella se tiene como de un ser animado) provoca las acciones que se hacen sobre ella, pero son los rituales en los que es participe en lo que se libera esa vivacidad, de esta manera se producía su animación²⁴³.

Por otro lado, vestir o adornar a una imagen ofrecía a sus creyentes una representación de una reina, viva. Para Marin, representar tiene una doble función, la primera hacer presente la ausencia; la segunda exhibir su presencia como imagen constituir con ello a quien la mira como sujeto que mira, pero esa presencia es redoblada, intensificada²⁴⁴. Para observar esto toma como ejemplo los retratos de Luis XIV y las pinturas de la crucifixión de Cristo, ve en ellos dos caras de una misma moneda, como dos cuerpos indisolubles, el cuerpo real y el cuerpo divino. En esa representación la figura del rey se enviste de autoridad en la imagen, allí era rey.

²⁴² Trexler, “Dressing and Underdressing Images.” p. 382.

²⁴³ Freedberg, *El Poder Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Representación*. P. 123.

²⁴⁴ Louis Marin, “Poder, Representación, Imagen,” *Primas: Revista de Historia Intelectual* no. 13 (2009) p. 137, 147 y Roger Chartier, *Escribir Las Prácticas. Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Manantial, 1996), p. 88.

El planteamiento de Marin, permite interpretar que revestir a las imágenes con características similares a la realeza, realzan la presencia de una monarquía ausente, al par de los retratos de reyes salían en las procesiones tanto religiosas como civiles la hacía presente. En esta sociedad en donde los límites entre Iglesia y gobierno no eran tan marcados, la imagen se convertía en la presencia dual en la cual se tejió una relación que permitió que el devoto, como observador, envistiera a la Virgen en calidad de reina divina, como real.

En las imágenes marianas vestidas se entrecruzaban la humanización o viveza, con esa representación que encarnaba la realeza, se encontraban necesariamente en la presencia física de la Virgen. Vestirla reafirmaba esta presencia, en donde la posibilidad de verla era un elemento determinante para que la efectividad, que validaba los actos de consagración, pudiera llegar a concretarse. Va a ser en dos escenarios, el altar o la capilla y la fiesta en donde la imagen aparecía y se revestía de un tejido de atributos prodigiosos.

3.1.1 Capilla



Imagen 10. *Capilla del Rosario*, Iglesia de Santo Domingo, Tunja.

Retomemos la capilla del Rosario de Santo Domingo en Tunja. Como se narró en el primer capítulo la construcción y ampliación de la capilla del Rosario se dio a finales del siglo XVII, gracias en parte a la acción y dirección del capellán de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, fray Agustín Gutiérrez. De acuerdo con lo registrado en el libro de cuentas de la cofradía, el inicio de la ampliación y decoración de la capilla coincide con la primera vez en que visten a la Virgen con vestido completo en noviembre 1681.

La decoración y ornamentación de la capilla consistió en la elaboración de retablos en los tres lados de la capilla, la construcción y ornamentación del camarín y la decoración de la techumbre. Todo esto concluyó en la más importante e imponente capilla en Nueva Granada.

Todos los elementos que están en la capilla hacen de ella una unidad, una imagen total y completa. En este contexto engalanar a la Virgen reforzaría su impacto visual. Las velas, que compraban en grandes cantidades, el dorado de la capilla, las puertas de camarín, la Virgen del Rosario con su corte de ángeles que la acompañaban, le darían vida a una visión, en lo que Gruzinski llamó “los efectos especiales de la imagen”, es decir, la manera en que era presentada y ejercía fascinación en frente de sus creyentes²⁴⁵. Es necesario tener en cuenta que todos los elementos que componían esta puesta en escena, hacían que el vestido que ella portaba acentuara su poderío e hiciera parte de la utilería.

Retablos

Abrió ventanas, enladrilló la iglesia, y logro sus desseos, poniendo un sumptuoso retablo, que llenando la testera de la capilla mayor, hermossea toda la iglesia. Se compone la fabrica de tres cuerpos, estan en ellos de medias tallas de los mysterios del Rosario²⁴⁶.

Zamora de esta manera describe, hacia finales del siglo XVII, los adelantos y mejoras que fray Agustín Gutiérrez llevó a cabo en la capilla de la Virgen del Rosario, gracias a la generosa donación que encontraron en las puertas del convento y a la ayuda de los cofrades. El libro de cuentas de la cofradía, permite determinar solamente el proceso de elaboración del retablo principal. El fraile Agustín Gutiérrez anota que en 1686 “concerté con José de Sandoval. Un tabernáculo (altar) para la capilla de Ntr Señora, con sagrario, gotera y dos cuerpos y remate de a tres columnas. Todo costó en precio de 450 patacones”²⁴⁷. En

²⁴⁵ Gruzinski, *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. p. 142.

²⁴⁶ Zamora, *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*, tomo 4, libro 5, capítulo XII, p. 84.

²⁴⁷ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 60 v.

diciembre de ese mismo año, ya se había colocado el primer cuerpo, en marzo de 1687, el segundo y el último alrededor del mes de noviembre.

Por otra parte, Lorenzo de Lugo fue contratado para la realización de “los 8 tableros del tabernáculo de Nuestra Señora a todo costo de yeso dorado y colorado con colores finos y encarnados a treinta pesos cada uno”²⁴⁸. En julio de 1686 se estaba poniendo los relieves del tabernáculo. Sin embargo, Lugo murió en 1689 cuando estaba haciendo el encargo de la capilla, por tal motivo Gutiérrez le encarga a Francisco Sandoval que terminara el encargo, el hizo los relieves que representaban los misterios gozosos. Diego de Rojas fue el encargado del dorado de la capilla, en noviembre 1688 le pagaron 81 pesos y 3 reales más, de los 291 pesos y 3 reales que ya había recibido²⁴⁹. A pesar de la información que ofrece el libro de cuentas, no se tiene conocimiento quien o cuando se elaboraron los demás relieves de la capilla. Aparte de Lugo, Francisco de Sandoval o Diego de Rojas se sabe que trabajaron otros artesanos como Gonzalo Buitrago, autor de las columnas o José Sabogal fue el “maestro encarnador”²⁵⁰.

Como ya se nombró anteriormente, los retablos fueron diseñados en base a grabados europeos que pudieron haber circulado por el territorio neogranadino. La capilla está conformada por dieciocho retablos en total, cinco retablos en el costado lateral izquierdo que representan los misterios gloriosos²⁵¹, ocho en el retablo central, cinco de los misterios gozosos²⁵² y tres sobre la protección de la Virgen del Rosario a la comunidad de

²⁴⁸ *Ibíd.* fl. 60r. En octubre de 1688 se le pagó 40 pesos por los tableros. Fl. 71v

²⁴⁹ *Ibíd.* fl. 72r.

²⁵⁰ Al ser la capilla una de las obras capitales del arte colonial, fueron amplias las descripciones que varios autores, especialmente de la década de los 60' hicieron. Entre los más sobresalientes se encuentran, Acuña, *Historia Extensa de Colombia Volumen XX. Las Artes En Colombia. Tomo 3 La Escultura.* p 133, Arbeláez and Gil Tovar, *El Arte Colonial En Colombia.*p 125, Enrique Marco Dorta, “La Arquitectura Del Renacimiento En Tunja,” *Revista de Indias* no. 9 (1942), pp. 41-42. Sebastian, *Album de Arte de Tunja.* láminas de la XIX a la XXXII, desde una perspectiva arquitectónica Corradine, *La Arquitectura En Tunja.* Se tiene conocimiento de los nombres de los artistas que trabajaron en la capilla gracias a el libro de cuentas de la cofradía, sin embargo, no se sabe si hicieron otras obras o de donde procedían, Acuña, *Diccionario Biográfico de Artistas Que Trabajaron En El Nuevo Reino de Granada.* A esta capilla se le ha atribuido ser una de las más fieles exponentes del “mestizaje artístico” debido a las pilastras que tienen, que asemejan formas antropomórficas. Ver: Francisco Gil Tovar, “El Mestizaje Artístico,” en *Historia Del Arte Colombiano. Tomo IV* (Bogotá: Salvat, 1988), 1151–1176. Santiago Sebastian, “Hacia Una Valoración de La Arquitectura Colonial Colombiana,” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 2, no. 2 (1964): 219–238.

²⁵¹ Resurrección de Cristo, la ascensión, la venida del espíritu santo, la asunción de la Virgen y la coronación de la Virgen.

²⁵² La Anunciación, la visitación, el nacimiento de Jesús, la presentación en el templo y el niño perdido y hallado en el templo. En la parte de arriba están: Santo Domingo Guzmán auxiliado por la Virgen (Virgen de

los Predicadores y otros cinco en el costado lateral derecho que representan los misterios dolorosos²⁵³.

La puesta narrativa de la capilla es única en el territorio colombiano, representa los quince misterios del rosario, apuesta doctrinal de los dominicos. Los retablos se muestran como un programa iconográfico unitario y no como una estructura fragmentaria, a pesar de que no se sabe con certeza la fecha de la realización de los retablos laterales, seguramente fueron la continuación de lo ya planteado en el retablo mayor de la capilla, mandado a realizar hacia 1686. La historia que narran los retablos de la capilla estaba destinada a explicar la historia de la imagen central y el método de oración impulsado con los dominicos, en este caso la Virgen del Rosario, como la advocación mariana patrona de los dominicos, lo que refuerza la hipótesis, que antes de que estuviera la imagen del Roque Amador, había una Virgen del Rosario.

Los retablos eran una imagen completa y como toda imagen tenían las funciones de instruir, persuadir y convencer. Son el mejor ejemplo de la función moralizante y didáctica que cumplieron los retablos en la época colonial. Al representar los misterios del rosario, es decir la historia de la vida, muerte y resurrección de Cristo y la participación de la Virgen en ella, se enseñaba la historia bíblica y se excitaba la práctica de la oración del rosario, medio que permitió el aprendizaje y la memorización del contenido bíblico, que ayudaba a los fieles a acceder a una muerte bienaventurada.

Camarín

El camarín es el lugar propiamente dicho en donde reposa la imagen. Es una construcción profusamente ornamentada, que en la mayoría de las veces, albergaba a una imagen mariana que era objeto de una veneración especial o que iba a convertirse en la patrona de una capilla o una cofradía. Se trataba de una cámara elevada, ubicada generalmente tras la calle central del primer cuerpo del retablo, cuyo acceso se tiene por detrás por unas escaleras externas²⁵⁴.

la Leche), María protegiendo con su manto a la orden de los predicadores y Aprobación de las constituciones dominicanas por la Virgen.

²⁵³ La oración en el huerto, la flagelación de Cristo, la coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas, crucifixión y muerte de Cristo.

²⁵⁴ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. p 349.



Imagen 11. *Camarín de la capilla del Rosario*, Iglesia de Santo Domingo, Tunja. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, núm. 2450

A inicios de siglo XVII, un camarín se refería a una especie de cámara en la cual las mujeres nobles y ricas guardaban sus joyas u objetos de valor²⁵⁵. Esta misma función tenían los camarines marianos, resguardar el tesoro de la imagen. El camarín tenía este doble carácter, profano –guardar el tesoro de la imagen- como una función religiosa –permitir el acceso al devoto de la imagen-. Conjugan la idea de intimidad y de tesoro.

Probablemente, el primer camarín construido en Nueva Granada para una imagen mariana fue el de la capilla de Rosario, a él se accede por medio de una puerta y unas escaleras que se encuentra por fuera de la Iglesia. Este camarín permite entender el modelo que van a seguir otros camarines, como el de la Virgen del Campo en San Diego o el de la Inmaculada de la Iglesia de San Francisco, construcciones que se agregaron a la iglesia y de una sola cámara. A diferencia de los camarines españoles que fueron mucho más ricos y complejos arquitectónicamente, de acuerdo a la tipología que planteo Kubler, los camarines neogranadinos son construcciones ubicadas a poca altura del espectador y en el interior estaban profusamente decorados. Los camarines neogranadinos tuvieron dos funciones principalmente, la primera era espacio íntimo para albergar a la imagen y sus tesoros y

²⁵⁵ George Kubler, “El Camarín Del Siglo de Oro,” *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica* no. 140–141 (1961), p. 239.

también servir de lugar especial para la exposición de la imagen y protegerla de que los fieles la robaran o profanaran²⁵⁶.

El camarín es de forma octagonal, los techos y muros están pintados de azul verdoso. La ornamentación, posiblemente es del siglo XVIII, son cochas de mar de color nácar, con querubines, espejos enmarcados, platos de porcelana china con motivos vegetales y paisajes en color azul²⁵⁷. En el techo se encuentra coronado con una imagen de Dios padre en la cabeza mariana. La decoración del interior del camarín no reproduce ningún programa iconográfico, a diferencia de los retablos de la capilla.

El camarín de la capilla del Rosario, se encuentra en la mitad del retablo principal. Fue



Imagen 12. Puertas del Camarín de la Virgen del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Tunja. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, núm. 2446

construido, al igual que los retablos, por José Sandoval hacía 1687²⁵⁸. Desde ese momento, el camarín fue decorado. Según el libro de cuentas, Gutiérrez compró en julio de 1687 siete espejos pequeños, en diciembre del mismo año, once espejos cuadrados y tres redondos²⁵⁹ y una mesa para ubicar la imagen²⁶⁰. Para marzo de 1689 se mandaron a hacer dos ángeles para el camarín²⁶¹.

El camarín era el escenario para la puesta en escena de la Virgen dentro de la Iglesia, por lo tanto el control sobre la exposición de esta era fundamental. En los inventarios de iglesias se reportaban constantemente velos, generalmente

utilizados para tajarla. En el caso del camarín de la Virgen este tiene puertas, que al

²⁵⁶ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, p. 353.

²⁵⁷ Monika Therrien, *Catálogo de Cerámica Colonial Y Republicana de La Nueva Granada : Producción Local Y Materiales Foráneos (Costa Caribe, Altiplano Cundiboyacense, Colombia)* (Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 2002), p. 354, Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, p. 354.

²⁵⁸ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 64r.

²⁵⁹ *Ibíd.* 67v.

²⁶⁰ *Ibíd.* fl. 66v

²⁶¹ *Ibíd.* fl. 74r.

momento de estar cerradas se pueden observar la imagen de Santo Domingo de Guzmán en la puerta izquierda y a Santa Catalina de Siena en la puerta derecha, posiblemente fueron puestas a finales del siglo XVII o inicios del siglo XVIII. Aunque, en el segundo inventario del libro de cuentas de la cofradía, fechado en noviembre de 1683, se reportaron dos velos que se encontraban en el nicho de la imagen, con varilla y argollas, además de “dos varillas de fierro en que estriban dos cuerdas, por donde corren los velos”²⁶².

Hoy en día, las puertas suelen estar abiertas, lo que permite observar al interior del camarín y ver a la Virgen del Roque Amador, pero en los siglos XVII y XVIII las puertas posiblemente se mantuvieron, en la mayoría del tiempo, cerradas. El tiempo de exposición de una imagen hacía parte de los “efectos especiales” de la imagen.

Las puertas o cortinas que cubren a la imagen solo eran abiertas en los momentos más importantes, eran parte de un andamiaje que le daba pie a presenciar la imagen. Algunas imágenes solo eran vistas durante la fiesta en su honor o por un corto lapso al día, como el caso de la Virgen de Chiquinquirá “no se descubre a la Milagrosa imagen más que una vez al día, y de su nicho no la sacan, sino es cada siete años”²⁶³. Ese era el momento cuando los poderes se hacían efectivos, el mismo Tobar y Buendía narra que las mujeres hacían “preciosos rosarios, que se tocan a los pies del Original, quando se descubre”²⁶⁴, quedaban impregnados de los milagroso poderes del lienzo de la Virgen de Chiquinquirá.

Al correr las cortinas surgía la idea de la imagen, hace presente otra realidad²⁶⁵. Como la imagen debía incitar a la oración, la posibilidad de verla era determinante. El velo en el Nuevo Mundo, como España era un elemento indispensable para la puesta en escena de la imagen. La presencia de la imagen era evidente por la construcción en la que era custodiaba, pero su poder dependía necesariamente de su visibilidad, de la posibilidad que tenía para ser vista por sus devotos y sus poderes. Exponerla, con la mezcla de contención y sorpresa, libera su potencia. Por esta razón en las novenas se recomendaban rezar en frente de la imagen, esto era la forma en que las peticiones o agradecimientos podían ser atendidos con mayor efectividad. En la novena dedicada a la Virgen del Carmen, la advertencia número doce indicaba.

²⁶² *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 16r.

²⁶³ Tobar y Buendía. *Verdadera histórica relación del origen...* p. 150.

²⁶⁴ *Ibíd.* p. 98.

²⁶⁵ Hans Belting, *Imagen Y Culto. Una Historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte* (Madrid: Akal, 2009), p. 638.

Todas estas diligencias las hara en su iglesia o capilla de lante de la sacratísima imagen de Nuestra Señora del Carmen, no teniendo legitimo impedimento; pero en caso de no poder asistir a la iglesia, la podrá hacer en sus casa delante de su Santísima imagen²⁶⁶

Otro elemento para tener en cuenta al momento de presenciar la imagen era la luz, en este caso, en el camarín hay una ventana que permite que entre luz natural, que ilumina a la Virgen. Sin embargo, el rezo del rosario se hacía en el atardecer, eso explica la gran cantidad de velas que compraron los capellanes o donaron los cofrades, sin contar con el dorado en las paredes, pilastras y el techo²⁶⁷. Si la posibilidad de ver a la imagen parte de estar descubierta para los devotos, también debía ser iluminada. No se puede ataviar a una imagen en su camarín, abrir las puertas, de noche, y no poderla verla.

En su conjunto, la capilla es una obra de impresionante comparación de otro tipo de construcciones similares en la Nueva Granada. La importancia y jerarquía de la imagen está vinculada obligatoriamente al espacio en el cual se le venera. La estructura en su totalidad muestra la importancia no solo social y económica de la cofradía a la cual pertenecía y su vinculación con la orden de los dominicos, sino también la jerarquía de la imagen dentro de la dinámica religiosa de la ciudad de Tunja. La jerarquía no solo pasaba por ubicarla en un decente lugar para el culto, sino también en el lujo de sus vestidos.

Las iglesias, como las construcciones que se valoraban como espacios sagrados, lugares que asemejaban al cielo, debían promover los sentimientos de fe y obediencia hacia Dios y a sus cientos de intercesores, las imágenes, como representaciones de estos seres, debían ser venerados como tales, eran adornadas en las iglesias y al ser vestidas se humanizaban, sin perder su calidad de monarcas.

Sin duda alguna, la capilla se convirtió en el símbolo de la Iglesia de Santo Domingo. En su conjunto la capilla debía ofrecerle a sus devotos una visión sobre la Virgen a la cual veneraban. Los retablos, el camarín habían sido construidos para albergar la imagen darle su puesta en escena y el vestido entró allí como una forma que lograba contener la relación con sus devotos, pero que reforzaba sus “efectos especiales”, animaba a los fieles a verla en su dimensión sacra.

²⁶⁶ *Novena de la sacratísima Virgen y Madre de Dios del Carmen María. Sacala a luz la congregación de la corona de Nuestra Señora del Carmen cita en el colegio de San Alberto a las Sras Devotas y congregadas.* (Sevilla: Imprenta de la siete revueltas, 1778), p 12. Para el caso de la Virgen del Rosario no se encontró ni

²⁶⁷ La techumbre es una combinación de casetones heptagonales, hexagonales y cruciformes, en madera tallada y dorado sobre fondo rojo, ver: Santiago Sebastian, *Techumbres Mudejares de La Nueva Granada* (Cali: Pacífico, 1965), pp. 26-28

La capilla del Rosario se convirtió en un santuario, según la definición de William Christian Jr. para los santuarios españoles, que se puede extenderse al caso neogranadino, “centros al servicio de un contacto directo con las imágenes accesibles a menudo de manera directa mediante camarines contruidos tras retablos”²⁶⁸. Sin embargo, la capilla del Rosario puede ser considerada un santuario porque no fue fundada bajo el auspicio de la Iglesia católica, sino por haberse convertido en espacios de veneración de una imagen específica por una comunidad particular²⁶⁹. En el santuario convergieron los fieles, la comunidad religiosa que por medio de Virgen a la imagen reafirmaban sus poderes.

De acuerdo a lo registrado en el libro de cuentas, mientras la imagen se encontraba en el camarín iba vestida de forma sencilla y regia. El vestido en este caso, con el conjunto del camarín, retablos, cera, ayudaba a reafirmar su vitalidad, su porte de reina, pero ante todo hacía parte de todo un sistema devocional que buscaba reafirmar el patrocinio de la Virgen, tanto para la comunidad laica, como para los dominicos.

3.1.2 Fiesta

La fiesta en el mundo colonial fue el espacio en donde todos los estamentos de la sociedad se reunían para celebrar y honrar la figura del rey, de Dios o de un santo, era el momento que lograba aglutinar a la sociedad, ayudó en la creación de identidades locales y a marcar diferencias sociales²⁷⁰. Representó el escenario en donde todos los participantes, incluyendo a la imagen, iban vestidos con lo mejor que se tenía o con lo recién adquirido.

Durante el periodo Habsburgo²⁷¹, existía un amplio calendario católico de días feriados, sin contar con las celebraciones civiles en las cuales se festejaban la coronación, el nacimiento

²⁶⁸ William Christian, “Sobre Naturales, Humanos, Animales: Exploración de Los Límites En Las Fiestas Españolas a Través de La Fotografía de Cristina García Rodero,” en *La Fiesta En El Mundo Hispano*, ed. Palma Martínez-Burgos García and Alfredo Rodríguez González (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004), p. 15.

²⁶⁹ Acosta, *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*, p. 308.

²⁷⁰ Ramón Gutierrez, “Repensando El Barroco Americano,” en *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio Y Sociedad* (Sevilla, 2001), p. 47.

²⁷¹ Según lo establecido por Juan de los Barrios, las fiestas de precepto eran: ENERO: el día de la circuncisión del señor, La Epifanía y san Sebastián, FEBRERO: la purificación de Nuestra señora y San Matías Apóstol; MARZO: La ascensión de Nuestra Señora; ABRIL: San Marcos Evangelista; MAYO: San Felipe Santiago apóstoles y la invención de la cruz; JUNIO: san Bernabé Apóstol, san Juan Bautista, San Pedro y san Pablo; JULIO: la visitación de Nuestra Señora, San Lauren, por voto en Tunja, La Magdalena, Santiago Apóstol, y Santa Ana; SEPTIEMBRE: la natividad de Nuestra Señora, La exaltación de la Cruz, San Mateo Apóstol, y evangelista y san Miguel Arcángel; OCTUBRE: san Francisco, san Lucas evangelista, san Simón y Judas apóstoles; NOVIEMBRE: la fiesta de todos los santos, Santa Isabel por don Fr Luis Zapata Arzobispo, y San Andrés Apóstol, La Natividad de Cristo Nuestro Señor, San Esteban protomártir, San Juan

o la muerte del rey, sin contar los domingos. Sin embargo, hacia 1747, dentro de las políticas de la nueva monarquía Borbón, se buscó controlar y reducir el número de fiestas y su duración, principalmente por los costos que generaban²⁷². A pesar de que existieron estas restricciones, las evidencias indican que la costumbre de vestir a las imágenes durante las fiestas se mantuvo durante el todo el siglo XVIII e incluso, la gran mayoría de inventarios de las alhajas y vestidos de varias imágenes que se encontraron tanto en el AGN, como en APCOP, databan de la segunda mitad del siglo XVIII, probablemente por la obligación de llevar las cuentas claras durante las visitas eclesiásticas. La disminución del número fiestas, desde la institucionalidad virreinal, no afectó la práctica de vestir imágenes. Según, Martínez Burgos, la procesión tenía un lenguaje ceremonial que constituía un medio más efectivo para despertar la devoción y hace participar a toda la muchedumbre²⁷³. Cercano a lo planteado por Martínez, Nelly Sigaut apela a la existencia de un capital visual, que aparte de despertar la devoción, crea un sistema visual, es decir, “los elementos que se hallan entre sí en relación funcional que producen una interdependencia de acuerdo a un conjunto de reglas”²⁷⁴.

Sin importar el festejo, la imagen siempre era parte fundamental, era sacada en procesión, o como en el caso de la Virgen del Campo, que por su gran peso posiblemente no abandonaba su nicho y la celebración se realizaba dentro de la iglesia. Este capital visual interactuaba en la fiesta como una forma de hacer presente a la imagen dentro de su consagración. Los festejos en la época colonial fueron contexto de una puesta en escena, en donde todos los fieles participaban, en un orden determinado legitimando unos poderes existentes.

De acuerdo a la descripción de Pedro Mercado de la procesión hecha para celebrar la llegada de las reliquias a Santafé a mediados del siglo XVII, en ella participaron todas las cofradías de la ciudad incluida la cofradía del Niño Jesús promovida por los jesuitas y compuesta por indígenas de Fontibón. Su imagen era:

Apóstol y evangelista y los santos inocentes. A estas fiestas toca agregar: todos los domingos del años, pascua, resurrección, la ascensión de cristo y el Corpus Christi en: Romero, *Fray Juan de Los Barrios Y La Evangelización En El Nuevo de Reino de Granada*.pp. 485-486.

²⁷² Julián Vargas Lesmes, “Fiestas Y Celebraciones Públicas En Santafé,” en *La Sociedad de Santafé Colonial* (Bogotá: Cinep, 1990), p. 303

²⁷³ Martínez-Burgos García, *Idolos E Imágenes: La Controversia Del Arte Religioso En El Siglo XVI Español*. p. 44.

²⁷⁴ Nelly Sigaut, “La Fiesta Del Corpues Christi Y La Formación de Los Sistemas Visuales,” en *Encuentro Internacional de Barroco*, 2007, p. 123, cita 2.

Llevaban ocho indios en sus hombros (que menos no podían) en unas andas hermosísimas al Niño Jesús que iba adornado con un vestido de terciopelo azul con flores de oro, y como si no tuviera el vestido estas flores lo cuajaron de perlas y joyas tantas que llegaron a tener el valor de cinco mil pesos²⁷⁵.

Claramente el objetivo de Mercado era exaltar el éxito en la empresa evangelizadora que había realizado la Compañía de Jesús y un elemento que demostraba esto, eran las procesiones donde participaban la población indígena, al parecer, totalmente integrada a la nueva religión. De acuerdo con la descripción de Mercado, el Niño Jesús²⁷⁶ estaba vestido con terciopelo, una tela costosa, fue cargada por ocho indios, lo que indica que la talla no era pequeña y que las andas en las cuales la transportaban eran pesadas.

Durante la fiesta, la exposición de la imagen, que era controlada en su nicho, se rompía para darle paso a un contacto más directo sensorial y mental con los seres sobrenaturales. Las cofradías, o los clérigos encargados de decorar su imagen se esforzaban para hacer lucir a su imagen con las mejores galas, en esa medida se puede comprender los préstamos de alhajas, como el caso de la Virgen del Rosario en Villa de Leiva o la Virgen de las Aguas de Tunja²⁷⁷.

Las fiestas eran los escenarios en los cuales las cofradías demostraban su poder económico, reflejan simbólicamente la segregación y la jerarquización de los grupos sociales²⁷⁸. La organización de la fiesta proporcionó a las comunidades un sistema de cargos, que terminó constituyéndose en un mecanismo de prestigio social. Pero al mismo tiempo el afán de prestigio que la cofradía fue expresado mediante los vestidos, las joyas y la decoración de las andas en donde transportaban al santo, la comida y la bebida que ofrecían durante las celebraciones o las mejoras hechas en el altar o capilla.

Para el caso de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en Tunja no se encontraron descripciones sobre las fiestas que celebraban. Sin embargo, se logró identificar, por medio

²⁷⁵ Pedro Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, Tomo I (Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de la República, 1957). Capítulo XX, p. 45. Para ver la historia de esta cofradía, el propio Mercado en VIII y Villalobos Acosta, *Artificios En Un Palacio Celestial. Retablos Y Cuerpos Sociales En La Iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, Siglos XVII Y XVIII*. pp. 35-37.

²⁷⁶ De acuerdo a Ricardo Rey, la difusión de la devoción del Niño Jesús también está ligado a la piedad doméstica, porque en los oratorios privados fue la talla más común, ver: Juan Ricardo Rey Márquez, *Colección de Objetos Testimoniales. Imágenes de La Pasión En Dos Cofradías Neogranadinas I. El Niño de La Pasión*, Cuadernos de Curaduría (Bogotá: Museo Nacional de Colombia 2003).

²⁷⁷ Ver en el capítulo 2, pp.

²⁷⁸ Isidoro Moreno de Navarro, “Niveles de Significación de Los Iconos Religiosos Y Rituales de Reproducción En Andalucía,” en *La Fiesta, La Ceremonia, El Rito*, ed. Pierre Cordoba, Jean-Pierre Etiénnve, y Elvira Ruiz Bueno (Granada: Universidad de Granada, Casa de Velázquez, 1990), p. 93.

del libro de cuentas de la cofradía, las personas encargadas de las varias fiestas que realizaban, novenas y carnestolendas, los gastos que realizaban para la fiesta del Rosario y las quejas anuales que presentaron los capellanes de la cofradía porque no había nadie encargado o interesado en la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria y la Purificación de la Virgen. Por este motivo, el convento en enero de 1682 había destinado “para que no se acabe este culto” seis cirios y varias oraciones²⁷⁹. De acuerdo a las constituciones de la cofradía era prohibido los toros o las comedias²⁸⁰, más bien apelan a una fiesta austera, lo cual parece estar en sintonía con los gastos registrados en el libro de cuentas.

Como en las cofradías sevillanas actuales, que tienen un vestido especial o nuevo para que la imagen lo use en la fiesta, en el libro de cuentas se reportaba que en diciembre de 1685, la virgen del Rosario tenía un “vestido aliñado: del manto azul de damasco que servia a Nra Sra para las prosesiones mande se le tisiese manto y saya di ocho reales de echura seis reales de cañamo so para entre tela de la saya quatro R(eales) de seda y dies de galon para la saya”²⁸¹. Otras cofradías, como la Nuestra Señora de Loreto de la Iglesia de San Ignacio de Santafé, también destinaban una parte de su dinero a la compra de vestidos de la imagen o mejoras en su retablo, que inauguraban el día de la fiesta²⁸². No es gratuito que el mejor escenario para estrenar o ponerse la mejor ropa que se tuviese eran las fiestas o la misa del domingo, lo que también le sucedió a la imagen. Allí se hacían presentes las diferencias entre cofradías, castas.

Pero, sin duda alguna, las fiestas más importantes dentro del calendario católico durante los siglos XVII y XVIII fueron la Semana Santa, el Corpus Christi y San Juan, allí toda la población se hacía presente, haciendo parte de alguna cofradía. Al igual que la fiesta del

²⁷⁹ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 41v. En el trabajo más reciente sobre la historia e incidencia del convento de Santo Domingo de Tunja, Carlos Alzate con documentos ubicados en el archivo parroquial de Santo Domingo de Tunja, el cual no se pudo consultar, para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario de 1790 se pagaba tres pesos de misa, seis pesos del sermón, dos pesos a los compositores, dos reales para los alfileres, ocho reales para “hachuelas”, cinco pesos al hermano organista (la capilla tenía su propio órgano), cuatro reales para otro músico, tres pesos para vino a la comunidad, diez pesos para el refresco a las 24 al medio día. Lo transcrito por Alzate en su texto fue lo que la cofradía de Nuestra Señora del Rosario le pagaba al convento a finales del siglo XVIII, más no lo que invertía en su totalidad la cofradía. En: Carlos Mario Alzate Montes, *Diario de Un Convento. Santo Domingo de Tunja Durante La Independencia* (Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2012), p. 59.

²⁸⁰ Constituciones, número 13

²⁸¹ *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo*. 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 52v.

²⁸² Villalobos Acosta, *Artificios En Un Palacio Celestial. Retablos Y Cuerpos Sociales En La Iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, Siglos XVII Y XVIII*. p. 65.

santo patrono, el cabildo debía financiarla y organizarla²⁸³. El orden de los asistentes a un acto público donde participaban instituciones eclesiásticas y civiles, estaban bien reglamentadas y era evidencia de la segregación social. En este caso se organizaba, dependiendo lo cerca que se encontrara de la custodia, los más cercanos eran las autoridades políticas y eclesiásticas y los más lejanos eran los indígenas.

Como narra Pedro Mercado o Tobar y Buendía, la participación de la población estaba regulada por unas convenciones que respondían a una lógica en la cual se realizaban y se legitimaba el poder. El orden de participación dependía de la posición social o la antigüedad y nobleza de la cofradía a la que se pertenecía. A diferencia de Cuzco o Nueva España en donde se realizaron representaciones de fiestas y como se organizaba la procesión, en Nueva Granada no existen series pictóricas que ilustren esto. En el caso Cuzqueño, hacia 1680 el obispo Molinedo mandó a realizar una serie de pinturas, quince en total, para la iglesia de Santa Ana en Cuzco, que representan varias partes de la procesión del Corpus Christi, aunque no parece ser una única procesión por inconsistencias internas de la serie, muestran las dinámicas sociales que implicaba las fiestas. De acuerdo al análisis propuesto por Carolyn Dean, las pinturas celebran el triunfo del cristianismo sobre el paganismo o la herejía, pero más allá de esto, muestra cómo la élite indígena inca observó en la fiesta como una actuación política, como la procesión demarcó y reprodujo las diferencias sociales²⁸⁴. Como plantea la misma autora, esta fiesta fue en donde se encontraron tanto nativos como españoles. Sin importar la procedencia étnica, todos fueron testigos de la procesión y la imagen decorada en su mejor expresión.

²⁸³ En las procesiones del Corpus Christi en Tunja en 1571, debía salir de primera el pendón y estandarte del Santísimo Sacramento, luego el de Santa Veracruz. Detrás la imagen de la Virgen de la Concepción con los estandartes de la Virgen de la Concepción y la Virgen del Rosario. Detrás de ella, salía la imagen de Santo Domingo de Guzmán y luego, uno de tras del otro, los estandartes de los armeros, herreros, sastres, albañiles, carpinteros (patrona Santa Lucía), los zapateros y por último el pendón de los indígenas. ver: “las procesiones del Corpus Christi y la octava en Tunja en 1571” este documento está transcrito en: Ulises Rojas, *El Beneficiario Don Juan de Castellanos Cronista de Colombia Y Venezuela* (Tunja: Imprenta departamental de Boyacá, 1958), pp. 260-262.

²⁸⁴ Carolyn. Dean, *Los Cuerpos de Los Incas Y El Cuerpo de Cristo. El Corpus Christi En El Cuzco Colonial* (Lima: Universidad nacional mayor de san Marcos, 2002), p. 24. Para el caso novohispano ver: Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros, and Gabrieña Sánchez Reyes, “Solemne Procesión a La Imagen de Nuestra Señora de Loreto : La Epidemia de Sarampión En 1727,” *Revista Digital, Encrucijada. Boletín Del Seminario de Escultura* no. 1 (2009): 21–50 y Sigaut, “La Fiesta Del Corpues Christi Y La Formación de Los Sistemas Visuales.”

Pero no bastaba con vestir y adornar profusamente al santo patrono, sino también el armazón, las andas en las que era transportada. Al igual que en la capilla o en el altar, la presencia de la imagen se hacía, en buena parte con la decoración de las andas. Era un todo, la Virgen manifestaba su poder y como plantea Trexler, la humanización que sufrió, le dio un mayor carácter femenino, haciendo que los devotos estuvieran seguros a quien honraban e imploraban favores²⁸⁵.

En pocas palabras, en la fiesta, la imagen fue el medio en que la población se integró, virtualmente, a la devoción y a ese éxito de la evangelización, las representaciones de sus santo patronos se convirtieron en símbolos de una presencia sagrada que dentro de las celebraciones, llegaron a transmitir sus poderes, por fuera de su altar, en andas con arte efímero que reforzó su presencia. Fue un acto de resacralización de la imagen, en donde vestirla daba a potencializar sus poderes.

Virgen de Arma

Para comprender un poco mejor la relación entre la fiesta y la imagen, el caso de la Virgen de Arma ofrece otros elementos. Hacia 1794, San José de Arma Viejo, un pueblo en Antioquia, inicia un proceso en la cual se buscaba que la imagen de la Virgen de la Concepción del Rosario de Arma, patrona del pueblo, fuera devuelta, después de haber sido llevada a la recién fundada ciudad de Rionegro, por una parte de la población.

Para que la imagen regresara a Arma Vieja, los pobladores más viejos fueron llamados a atestiguar que la Virgen había permanecido en Arma desde que Felipe II había regalado. El objetivo del cabildo era hacer regresar la imagen a Arma Vieja, pero además, exigir el cumplimiento de la compra de un vestido que había regalado Carlos III, que debía ser pagado del real erario, y el aumento en el presupuesto para la fiesta en honor a la Virgen.

La Virgen de Arma es una imagen de vestir, así que el vestido era fundamental para su puesta en escena, tanto en la capilla como en la fiesta. Este fue hecho, siguiendo lo estipulado en el sínodo de Popayán de 1717 de Juan Gómez Frías, (Antioquia pertenecía a la jurisdicción eclesiástica de Popayán), para uso exclusivo de la imagen, sin que tuviese algún elemento profano. Para esto se mandó a medir a la Virgen (una vara y dos tercias). Se exigía que debía ser hecho en Sevilla o en Barcelona o en su defecto en Santafé, de

²⁸⁵ Trexler, "Dressing and Underdressing Images." P.397.

brocado y detallando que la túnica debía ser de color azul y el manto blanco²⁸⁶. Todas estas especificaciones fueron hechas con el objetivo que el vestido estuviera a la altura de su portadora. Este caso deja entrever varios factores, el origen del vestido no solo estaba relacionado si era profano o no, sino que también el lugar donde era confeccionado le otorgaba mayor valor, no solo económico, sino simbólico, en buena medida por el hecho que haya sido un regalo de Carlos III, lo cual lo hacía presente, investía a la Virgen²⁸⁷.

El nuevo vestido no parece haber sido una necesidad imperiosa, a pesar de que se alegaba que no había un vestido decente el cual ponerle a la imagen. Sin embargo, el inventario de los bienes de la Virgen revela una abundancia de tocas, mantos, sombreros y corpiños de diversos colores²⁸⁸, además de las múltiples joyas que tenía²⁸⁹.

Por otra parte, la fiesta, como escenario de manifestación de la devoción y muestra máxima de los poderes de la imagen, no contaba con los recursos económicos justo para poder honrar correctamente a la Virgen de Arma. En este caso, la fiesta no solo representaría la consagración de la ciudad bajo el manto protector de la Virgen, sino también su poder local.

Retomando el planteamiento de William Christian Jr. acerca de considerar el poder de adaptación del cristianismo en el ámbito local, las fiestas o las procesiones que se hacían afirmaban el poder de la imagen como un ente sagrado, que participaba como un actor más dentro de una ceremonia en la cual se buscaba consolidar la relación con ella. Pero, además

²⁸⁶ *El síndico procurador general de la ciudad de Rio Negro Don Ignacio Jose Echeveerri sobre que habiendole concedido S.M. la gracia de un vestido a Nuestra Señora de la Concepción del Rosario que se venera por patrona en aquella ciudad, no ha tenido cumplimiento pide que con la mayor prontitud se cumpla con lo mandado 1793-1798.* AGN, sección colonia, fondo, historia eclesiástica, legajo, folios 58r- 60r.

²⁸⁷ En el caso de la Virgen del Rosario de la capilla se mandó hacer en febrero de 1689 una toca de hilos de oro y seda de Bretaña, valorada en 12 patacones y un real de oro, a Santafé por Josepha Marroquín. En agosto de este año fue enviada a Tunja y se pidió 3 pesos más de lo estipulado. Este es el único vestido que registra el libro de cuentas que dice en donde fue realizado y fue uno de los más costosos. *Libro Nuestra Señora del Rosario de gastos y recivo.* 1679. APCOP. Libros, Caja 43, Carpeta 43, fl. 73r-74v.

²⁸⁸ Los vestidos de la Virgen y el Niño eran: Un vestido de brocado enterizo, otro de dicho de brocado azul, otro dicho de la verda, una saya y mantilla de blanquito, dos petos como toras y cuatro arandelas de seda, un corpiño de lana azul, y otro colorado de plata, una toca de seda, siete camisas de Bretaña y Holanda, cuatro pares de enganuas blancas, un birrete ladrado y una toca blanca labrada de seda, ocho camisas del niño, un sombrero del niño, una saya colorada guarnecida de plata y una mantilla guarnecida de lo mismo, otra saya y mantilla, la saya verde y amarilla azul, otra fundas de tafetan carmen guarnecidas. *El síndico procurador general de la ciudad de Rio Negro...* fl. 118r.

²⁸⁹ La Virgen tenía: 4 rosarios, 9 sortijas, 2 pulseras, 3 pares de Zarcillos, una rosa, 5 gargantillas, un dije, aritos de filigrana, además de una cantidad increíble de lo que determinan en el inventario como “alhajas”. La mayoría tenían esmeraldas, oro, otras estaban decoradas con perlas falsas, amatistas, hilo de plata. *Ibíd.* fls. 118v-119r.

su poder local también se comprende en la medida en que hace parte de la identidad de un espacio determinado. Como elemento de cohesión, el traslado de la imagen significó que una parte de la población careció de la protección de la Virgen. Los festejos en honor a ella, legitimaban su poder, al tiempo le daban a sus devotos un sentido de pertenencia y de lealtad hacia la fe católica, como a su lugar de origen. En este contexto, el vestido se insertaba dentro de esa relación con la imagen que afianzaba su poder, la consagraba para que su efectividad dentro de su comunidad de fieles no fuese discutida, le proporcionaba el estatus con de reina.

La petición Arma Viejo fue escuchada y la Virgen debía ser regresada, con todos sus alhajas y vestidos. En su trayecto de regreso debía ser acompañada por el cabildo de la ciudad y todos los vecinos. Como en casi todas las peticiones de cabildos, se exigía que se controlasen las borracheras y otros actos que afectaran la correcta celebración de la llegada de la imagen. El maestro de milicias de Rionegro era el encargado de hacer “los honores que su magestad tiene mandado se le hagan como protectora y generalísima de su armas”²⁹⁰.

Conclusiones

En estos escenarios, la imagen logró ser vista, al hacerlo se convirtió en una más (quizás la más importante) participante y allí sus poderes fueron expuestos y absorbidos por sus fieles. El santo patrono o la Virgen funcionaban en su presencia, si era representación de la divinidad, lo que le otorgaba un estatus elevado, pero sus influencias estaban directamente relacionadas con su posibilidad de materializar y cristalizar su presencia.

La humanización de la cual fue receptora, construyó una relación, que intentaron coordinar y organizar las comunidades religiosas o la Iglesia, pero que sobrepasó esto, para ubicarse en una esfera más allá. La imagen se convirtió en un interlocutor, que en su presencia, condensó unas creencias que costaban trabajo o sería peligroso verbalizar²⁹¹.

Por otro lado, vale la pena preguntarse hasta qué punto, la imagen se constituyó en esta doble representación, sino también de prácticas propias de la nobleza. Como se ha desarrollado en todo el trabajo, las telas con las cuales se elaboraron los vestidos de las imágenes contenían un fuerte contenido simbólico, relacionado con las virtudes que debían

²⁹⁰ *Ibíd.* fl. 114v.

²⁹¹ Gruzinski, *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 161.

poseer las personas pertenecientes a la realeza. Pero más allá de las telas, algunas dinámicas alrededor de las imágenes transgredieron el mundo de lo profano para situarlas en el lugar de lo sagrado.

La construcción de camarines, lugar para proteger el tesoro de una mujer rica, termina siendo el lugar de protección y custodia de la Virgen y de sus alhajas y joyas. Generalmente la responsabilidad de asear, decorar y vestir a las imágenes recayó en los hombros de mujeres, algunas eran “damas principales”²⁹², (de ahí el dicho, se quedó para vestir santos) como el caso de la Virgen del Rosario de Arma que solo vestida por algunas mujeres responsables de ella, después de que Don Cristóbal, un juez, le salió

(...)una estrella en la frente se encendió toda la iglesia de resplando y gritando que se quemaba concurrieron, y se fue apagando el resplando, que dando solamente en la frente de nuestra señora: por lo que dicho (65r) señor Don Cristobal mandó con pena de excomuni3n, que cuando vistiesen a nuestra señora de la concepci3n del Rosario de Arma se encerrasen en la iglesia las mujeres, sin que concintiesen hombre²⁹³.

Esto se asemejaba a las cortes de mujeres que acompañaban y ayudaban a la reina. Como plantea el relato de la Virgen de Arma, no cualquiera podía observar la imagen “desnuda”. Es decir, adornarla cumplía un papel fundamental dentro de sus funciones, verla desnuda habría sido un acto de indecencia y lascivo.

Las imágenes se llenaron de estas dinámicas, en la medida en que se les consideró la presencia viva de una suerte de divinidad sagrada y real. Participar en los escenarios de externalización de la devoción, fueron la constatación de una evangelización, que al menos en lo aparente, había logrado calar dentro de la sociedad. La capilla fue el lugar en donde se asistió que ver a la Virgen en un espacio íntimo, con muchas condiciones, velos, velas. Mientras la fiesta era pública, allí el control de exposición se veía liberado y se sentía más cerca a todos los devotos.

El vestir a un santo en ambos escenarios, dependiendo de la ocasión, fue la constatación de la presencia de la imagen, como representación de lo sagrado. Pero su aparato devocional, la capilla, las velas, las andas, fueron instrumentos que prepararon a los espectadores para su aparición y que le dieron su poder inmediato en sus devotos.

²⁹² Trexler, “Dressing and Underdressing Images.” P. 399, cita 95. Se podría detenerse en el papel fundamental de la mujer en la participación en este tipo de labores, que como plantea el propio Trexler, parecen haber sido común dentro de la dinámica en Occidente, pp. 376, 380.

²⁹³ *El síndico procurador general de la ciudad de Río Negro...* 1793-1798. AGN, sección colonia, fondo, historia eclesiástica, legajo, folios 64v-65r.

Conclusiones

En la iglesia de San Gabriel Arcángel en la ciudad de México decidieron vestir al Santo Niño de los Milagros con el uniforme de la selección mexicana de fútbol, confiando que su poder haga que México pase a cuartos de final²⁹⁴, desafortunadamente para los devotos del Santo Niño, Holanda con un (polémico) penalti truncó sus esperanzas. Pero más allá de la salida de México de la Copa del Mundo, lo interesante es observar como hoy en día se siguen vistiendo y adornando imágenes con el objetivo de cumplir algún deseo. De los siglos XVII y XVIII a las primeras décadas del siglo XXI, las transformaciones no han operado en el acto mismo de vestir, sino en el contenido simbólico, sin contar con los procesos de secularización que ha venido viviendo la sociedad.

Muchas imágenes en toda América han seguido recibiendo, no con tanta abundancia y calidad, vestidos y joyas de sus creyentes. La Virgen de Arma, ahora en Rionegro, es



Imagen 13. Virgen de Arma, 2013. Esta fotografía fue tomada el 7 de septiembre de 2013, en una procesión pidiendo por la paz.

vestida con esmero y sacada en procesión el día de su fiesta, al igual que la Virgen de Tutaza, que comparte festejos con corridas de toros, verbenas populares, música y juegos pirotécnicos.

Este trabajo se preguntó por las relaciones que se gestaron entre la imagen y sus devotos, por medio del regalo de una prenda de vestir o una joya, que luego eran colocadas sobre la Virgen, el santo o el Jesucristo y que salieron en procesión o fueron puestos en un altar con ellas, para que pudieran ser admiradas por todos los fieles. Esta relación que partió de una cosa material, se elevó al carácter de sagrada, para darle sentido a una conexión que se entendía en la presencia y la escenificación de la divinidad.

²⁹⁴ Pablo de Llano, "El Santo Niño Contra Arjen Robben," *El País*, Junio 29, 2014, disponible en: http://deportes.elpais.com/deportes/2014/06/27/mundial_futbol/1403898680_158472.html, consultado el: 29 de junio de 2014.

Las cofradías, no fueron el único intermediario que existió para dotar a una imagen de su ajuar, pero fueron los principales. En estas organizaciones los intereses materiales y espirituales no eran claramente delimitados, coexistían sin interferencia. La elaboración de un costoso y amplio closet, como el caso de la Virgen del Rosario fue la forma visible de mostrar un vínculo, como grupo e individuos.

Engalanar, a cualquier imagen, creó y materializó una relación tangible entre ella y los devotos. Fue un mecanismo que permitió un acercamiento mucho más próximo, que no necesitó del todo la intermediación de los párrocos o capellanes para llevarse a cabo. Esta costumbre se convirtió en un punto de tensión entre los devotos y la Iglesia, como institución, que por medio de los sínodos que intentaron controlarla. Sin embargo, siguiendo el planteamiento de William Christian Jr. de la localidad de la religión católica, la participación de clérigos en esta costumbre fue constante porque fueron los que la permitieron, e incluso llegaron a integrarse a este sistema, por medio de regalos.

Vestir una imagen, ubicarla en un espacio destinado a su culto o sacarla en procesión, remarcaba su presencia, afirmaba su poder que lograba congrega a todos sus devotos alrededor de ella. Verla adornada, en cualquiera de los escenarios, le otorgaba vida, iba más allá de hacerla lucir más humana, la ubicaba en un plano sagrado sin olvidar que su representación, pertenecía a este mundo.

Como plantea Gruzinski, la imagen logró cristalizar creencias que costaban trabajo o serían peligrosas verbalizar²⁹⁵, fueron seres que permitieron cohesión de la sociedad, como lo fue y lo siguen siendo en la construcción de Estados Nación, la Virgen de Chiquinquirá o Guadalupe. Bajo su manto, todos sus devotos, sin importar casta o posición social se encontraron cobijados por su poder, fueron contenedores de múltiples significados que las hicieron lugares comunes que aseguraron y aun lo siguen haciendo, consenso de las creencias y prácticas.

La vista era considerada el sentido más útil y eficaz para desarrollar la espiritualidad barroca, por eso el espacio en el cual estaban ubicadas con velos, velas, sus vestidos y joyas fueron parte de toda una puesta pensada para presentar sus “efectos especiales”. Camarines, capillas fueron los escenarios, máquinas para hacer creer, allí la imagen custodiada, le

²⁹⁵ Gruzinski, *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. p. 161

ofrecieron a sus fieles una presencia de lo sagrado, de lo extraordinario. Por otro lado, la fiesta promocionaba su poder, sacralizaba el espacio.

Los vestidos y joyas era una de las múltiples prácticas de externalización de la devoción que había, esta se entiende en la medida en que existía una relación recíproca, con los escenarios en que se convertía en utilería, era una mezcla del vestuario, el escenario, era un todo que construía una experiencia visual.

Hubo varios temas que aparecieron en el transcurso de la elaboración del trabajo que merecen la pena nombrados, porque resultaron incógnitas con las cuales nuevas perspectivas y preguntas sobre la dinámica propia de las imágenes se entendían. Temas, como el papel de las mujeres al momento de engalanar a su santo patrono, por una necesidad de proteger la decencia de la imagen y que no todo mundo la podía ver desnuda. La política de evangelización que manejaron los dominicos, que necesariamente debía desembocar en una política respecto al papel y al control de la imagen, diferente a las demás órdenes o al clero secular, por ejemplo, mientras que los jesuitas promovieron las reliquias, los dominicos inundaron el territorio y generaron una geografía sagrada de Vírgenes del Rosario: Chiquinquirá, la Virgen de la Conquista, Roque Amador, Las Aguas. Cabe preguntarse si estas sutiles diferencias en la formación intelectual podrían afectar las prácticas que se generaron alrededor de la imagen.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN), fondos consultados

- Fábrica de iglesias
- Historia eclesiástica
- Juicios criminales

Archivo de la Provincia colombiana de la orden de los predicadores (APCOP), fondos consultados

- Convento Tunja
- Libros

Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB)

- Archivo histórico de Tunja
- Cabildo
- Notarias

Manuscrito

Báez, Enrique, *La Orden Dominicana en Colombia*, (APCOP) Tomo IV, Convento de Tunja, manuscrito hacia 1932-1950.

Fuentes impresas

Concilios provinciales primero y segundo: celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidido el Illmo y Rmo señor D. Fr Alonso de Montufar. En los años de 1555 y 1656. (Mexico: Imprenta de el superior gobierno de el Br d Joseph Antonio de Hogal, 1769). Consultado en línea: <http://books.google.com.co/books/reader?id=GitOAAAAIAAJ&hl=es&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PP5>

Covarrubias, Sebastián *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

Flórez de Ocáriz, Juan. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Edición facsimilar de 1674. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990.

- Groot, Juan Manuel. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1953.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_211.html#I_76_.
- López de Ayala, Ignacio (traductor) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- Novena de la sacratísima Virgen y Madre de Dios del Carmen María. Sacala a luz la congregación de la corona de Nuestra Señora del Carmen cita en el colegio de San Alberto a las Sras Devotas y congregadas*. Sevilla: Imprenta de la siete revueltas, 1778.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. (Madrid: Cátedra, 1990) Edición de Bovanentura Basegoda i Hugas.
- Pérez, María Cristina (trans) “I. Constitución Sinodal 1717-1762 II. Real providencia del obispo de Popayán, Gerónimo Antonio de Obregón y Mena” *Historia y sociedad*, núm. 13, 2007, pp. 261-266.
- Rodríguez Feyle, Juan. *El Carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano y fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá. Primera de este reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo arzobispado*. Bogotá: Panamericana, 2011.
- San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_%20MonteCarmelo.pdf.
- Tobar y Buendía, Pedro. *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y Prodigiosa Renovación Por sí misma y Milagros de la Imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Edición facsimilar de 1694. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1964
- Zamora, Alonso de. *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945.

Bibliografía Contemporánea

- Acosta, Olga. “Las ‘Milagrosas Imágenes’ a La Luz de Los Textos Conciliares Y Sinodales En La Nueva Granada.” en *Caminos Cruzados: Cultura, Imágenes E Historia*, (edit) Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, 61–72. Medellín: Universidad Nacional. Sede Medellín, 2010.
- . *Milagrosas Imágenes Marianas En El Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Vervuert, 2011.
- . “Nuestra Señora Del Campo. Historia de Un Objeto En Santafé de Bogotá. Siglos XVI Al XX.” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 29 (2002): 73– 108.
- Acuña, Luis Alberto. *Diccionario Biográfico de Artistas Que Trabajaron En El Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1964.
- . *Ensayo Sobre El Florecimiento de La Escultura Religiosa En Santafé de Bogotá En El Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Cromos, 1932.
- . *Historia Extensa de Colombia Volumen XX. Las Artes En Colombia. Tomo 3 La Escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.
- Alcalá, Luisa Elena, Patricia Díaz Cayeros y Gabrieña Sánchez Reyes. “Solemne Procesión a La Imagen de Nuestra Señora de Loreto : La Epidemia de Sarampión En 1727.” *Revista Digital, Encrucijada. Boletín Del Seminario de Escultura* no. 1 (2009): 21–50.
- Álvarez White, María Cecilia. *Chiquinquirá Arte Y Milagro*. Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá, 1986.
- Alzate Montes, Carlos Mario. *Diario de Un Convento. Santo Domingo de Tunja Durante La Independencia*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2012.
- Andueza Pérez, Alicia. “Lujo Y Devoción : Donaciones a Los Ajuares Textiles de Algunas Vírgenes Navarras.” *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 2 (2007): 11–28.
- Arbeláez, Carlos, and Francisco Gil Tovar. *El Arte Colonial En Colombia*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968.
- Arbeteta Mira, Letizia. “El Alhajamiento de Las Imágenes Marianas Españolas: Los Joyeros de Guadalupe de Cáceres Y El Pilar de Zaragoza.” *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares* LI, no. 2 (1996): 97–126.

- Ariza, Alberto. “La Capilla de Nuestra Señora Del Rosario de Tunja.” *Repertorio Boyacense* no. 290–291 (1977).
- . *Los Dominicos En Colombia. Tomo I*. Bogotá: Provincia San Luis Beltrán, 1992.
- . “Santo Domingo de Tunja (Precisiones Y Rectificaciones).” *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural* no. 15 (1978): 6–62.
- Ariza, Alberto y Andres Mesanza. *Bibliografía de La Provincia Dominica de Colombia*. Caracas: Universidad católica Andrés Bello, 1981.
- Baez, Enrique. “Historia Documental Y Anecdótica de La Capilla Del Rosario.” *Cromos* XLVIII, no. 1183 (1939): 3–5 y 53.
- Barbara, Duncan. “Statue Painting of the Virgin.” en *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Veceragal Painting of Peru and Bolivia*, 32–57. New York: Center for Inter-American Relations, 1986.
- Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1995.
- Bazarte Martínez, Alicia. “El Espacio Vivo de La Muerte.” en *Formaciones Religiosas En La América Colonial*, (edit) Marialba Pastor y Alicia Mayer, 159–177. México D.F.: UNAM, 2000.
- . “Las Limosnas de Las Cofradías: Su Administración Y Destino.” en *Cofradías, Capellanías Y Obras Pías En La América Colonial*, (edit) Pilar Martínez López Cano, Gisela Von Wobeser, y Juan Guillermo Muñoz, 65–75. México D.F.: Unam, 1998.
- Belting, Hans. *Imagen Y Culto. Una Historia de La Imagen Anterior a La Era Del Arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Borja, Jaime. “De Las Pinturas Y Las Vidas Ejemplares Coloniales, O Cómo Se Enseñó La Intimidad.” en *Historia de La Vida Privada En Colombia. Tomo I Fronteras Difusas Del Siglo XVI a 1880*, (edit) Jaime H Borja y Pablo Rodríguez, 169–194. Bogotá: Taurus, 2011.
- . *Pintura Y Cultura Barroca En La Nueva Granada. Los Discursos Sobre El Cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Aveldaño; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.
- Brading, David. *Orbe Indiano. De La Monarquía Católica A La República Criolla 1492-1867*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

- Bray, Xavier. "The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700." en *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, (edit) Xavier Bray, 15–46. Londres: National Gallery, 2009.
- Briceño, Manuel y Ozias Rubio. *Tunja Desde Su Fundación Hasta La Época Del Presente. Obra Escrita Sobre Documentos Auténticos*. Bogotá: Imprenta eléctrica, 1909.
- Brown, Jonathan. *Imágenes E Ideas En La Pintura Española Del Siglo XVII*. Madrid: Alianza editorial, 1980.
- Burdi, Patricia. "El Vestido de La Virgen. Ritualidades Religiosa 'Identidad Étnica' Entre Nahuas Y Mestizos de La Sierra Norte de Puebla." en *Epifanías De La Etnicidad. Estudios Antropológicos Sobre Vírgenes*, (edit) Carlos Vladimir Zambrano, 167–180. Bogotá: HUMANIZAR, 2002.
- Burns, Kathryn. *Hábitos Coloniales. Los Conventos Y La Economía Espiritual Del Cuzco*. Lima: Centro de estudios andinos y Instituto francés de estudios andinos, 2008.
- Cañedo-Argüelles, Cristiana. *Arte Y Teoría: La Contrarreforma Y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.
- Chartier, Roger. *Escribir Las Prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Christian, William. *Religiosidad Local En La España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991.
- . "Sobre Naturales, Humanos, Animales: Exploración de Los Límites En Las Fiestas Españolas a Través de La Fotografía de Cristina García Rodero." en *La Fiesta En El Mundo Hispano*, (edit) Palma Martínez-Burgos García y Alfredo Rodríguez González. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Colmenares, Germán. *La Provincia de Tunja En El Nuevo Reino de Granada. Ensayo de Historia Social 1539-1800*. Bogotá: TM editores, 1997.
- Corradine, Alberto. *La Arquitectura En Tunja*. Tunja: Imprenta nacional de Colombia, 1990.
- Cortés Guerrero, Juan David. "Balance Bibliográfico Sobre La Historia de La Iglesia Católica En Colombia 1945-1995." *Historia Crítica* no. 12 (1995): 17–27.
- Damian, Carol. *The Virgin of the Andes. Art and Ritual in Colonial Cuzco*. Miami Beach: Grassfield Press, 1995.

- De la Maza, Francisco. "La Decoración Simbólica de La Capilla Del Rosario de Puebla." *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, no. 23 (1955): 5–29.
- De la Pedraja, Rene. "Aspectos Del Comercio de Cartagena En El Siglo XVIII." *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 8 (1976): 107–125.
- Dean, Carolyn. *Los Cuerpos de Los Incas Y El Cuerpo de Cristo. El Corpus Christi En El Cuzco Colonial*. Lima: Universidad nacional mayor de san Marcos, 2002.
- Díaz Mora, Francisco. *Historia de Los Santuarios Marianos En Colombia. Tomo I, Boyacá*. Bogotá: Talleres Gráficos Mundo al Día, 1945.
- Fajardo de Rueda, Marta. "Grabados Europeos Y Pintura En El Nuevo Reino de Granada." *Historiela Revista de Historia Regional Y Local* 6, no. 11 (2014): 68–125.
- . *Orbes Y Plateros En La Nueva Granada*. León: Universidad de León, 2008.
- Ferrería Esparza, Carmen Adriana. "Nuestra Señora de Las Angustias Del Pueblo de Indios de Labateca. La Doble Cara de La Cofradía Colonial." *Anuario de Historia Regional Y de Frontera* 6, no. 1 (2001): 455–483.
- Fogelman, Patricia. "Una "economía Espiritual de La Salvación". Culpabilidad, Purgatorio Y Acumulación de Indulgencias En La Era Colonial." *Andes* no. 15 (2004): 26.
- . "Una Cofradía Mariana Urbana Y Otra Rural En Buenos Aires a Fines Del Período Colonial." *Andes* no. 11 (2000): 2–34.
- Freedberg, David. *El Poder Las Imágenes. Estudios Sobre La Historia Y Teoría de La Representación*. Madrid: catedra, 1992.
- Gamboa, Jorge Augusto. "El Regimen de La Encomienda En Una Zona Minera de La Nueva Granada. Los Indios de La Provincia de Pamplona a Finales Del Siglo XVI (1549-1623)." *Fronteras de La Historia* 3, no. 3 (1998): 155–188.
- . *Encomienda, Identidad Y Poder: La Construcción de La Identidad de Los Conquistadores Y Encomenderos Del Nuevo Reino de Granada, Vista a Través de Las Probanzas de Mérito Y Servicios (1550-1650)*. Bogotá: ICANH, 2002.
- Gil Tovar, Francisco. "El Mestizaje Artístico." en *Historia Del Arte Colombiano. Tomo IV*, 1151–1176. Bogotá: Salvat, 1988.
- . "La Imaginería de Los Siglos XVII-XVIII." en *Historia Del Arte Colombiano, Tomo V*, (edit) Eugenio Barney Cabrera. Barcelona: Salvat, 1986.

- . “Las Artes Plásticas Durante El Periodo Colonial.” en *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1999.
- Giobellina Brumana, Fernando. “Estudio Premilinar.” en *Ensayo Sobre El Don: Forma Y Función Del Intercambio En La Sociedad Arcaicas*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Gómez Lara, Manuel y Jiménez. “La Imagen Procesional: Notas Para Una Teoría.” en *Religión Y Cultura Vol 2*, (edit) Salvador Rodríguez Becerra, 115–124. Sevilla: Junta de Andalucía, Fundación Machado, 1997.
- González García, Juan Luis. “¿‘Vencer El Arte Del Decir’? Estilo, Decoro Y Juicio Crítico de Los Pintores-Predicadores En Los XVI Y XVII.” en “*Sacar de La Sombra Lumbre*”. *La Teoría de La Pintura En El Siglo de Oro (1580-1724)*, (edit) José Riello Velasco, 75:87–104. Madrid: Abada editores y Museo del Padro, 2012.
- . “Retórica Del Decoro Y Censura de Las Imágenes En El Barroco Temprano Español.” *Rhetorica* XXXII, no. 1 (2014): 46–60. doi:10.1525/RH.2014.32.1.46.rh-gonzalez.
- Gradowska, Anna. *Magna Mater. El Sincretismo Hispanoamericano En Algunas Imágenes Marianas*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1992.
- Gruzinski, Serge. *La Guerra de Las Imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Guarín, Oscar. “Del Oficio de Pintar: Hacia Una Historia Social de Los Pintores Santaferreños En El Siglo XVII.” en *El Oficio Del Pintor: Nuevas Miradas a La Obra de Gregorio Vásquez*, (edit) Constanza Toquica, 13–31. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo de Arte Colonial, 2008.
- Gutierrez, Ramón. “Repensando El Barroco Americano.” In *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio Y Sociedad*, 46–54. Sevilla, 2001, disponible en: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/4f.pdf>.
- Hartmann, Hedwig, and María Cecilia Velásquez. *Cofradías, Rotativas Y Fiestas Religiosas En Popayán*. Bogotá: Archivo General De La Nación, 2004.
- Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro de Arte Colonial*. Bogotá: litografía colombia, 1938.
- Herrera, María Mercedes. “La Representación Del Vestido En Santafé Virreinal. 1739-1810.” *Memoria Y Sociedad* 9, no. 18 (2005): 59–77.

- Jaramillo Uribe, Jaime. “Mestizaje Y Diferenciación Social En El Nuevo Reino de Granada En La Segunda Mitad Del Siglo XVIII.” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* no. 3 (1965): 21–48.
- Karge, Henrik, and Bruno Klein. “El Arte Funerario Como Expresión de La Dimensión Social de La Muerte. Monumentos Y Desarrollos En La Península Ibérica. Una Introducción.” en *Arte Funerario Y Cultura Sepulcral En España Y Portugal*, 19–29. Madrid: Vervuert, 2006.
- Kennedy-Troya, Alexandra. “La Escultura En El Virreinato de Nueva Granada Y La Audiencia de Quito.” en *Pintura, Escultura Y Artes Útiles En Iberoamérica, 1500-1825*, edited by Ramón Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kubler, George. “El Camarín Del Siglo de Oro.” *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica* no. 140–141 (1961): 239–245.
- Lavrin, Asunción. “Cofradías Novohispanas: Economías Material Y Espiritual.” en *Cofradías, Capellanías Y Obras Pías En La América Colonial*, (edit) Juan Guillermo. Martínez López Cano, Pilar; Von Wobeser y Gisela Muñoz, 49–64. México D.F.: UNAM, 1998.
- Le Goff, Jacques. *La Bolsa Y La Vida: economía Y Religión En La Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Llano, Pablo de. “El Santo Niño Contra Arjen Robben.” *El País*, June 29, 2014. http://deportes.elpais.com/deportes/2014/06/27/mundial_futbol/1403898680_158472.html.
- López Pérez, María del Pilar. “El Oratorio: Espacio Doméstico En La Casa Urbana En Santa Fe Durante Los Siglos XVII Y XVIII.” *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte* 8, no. 10 (2003): 157–226.
- Maquívar, María del Consuelo. “La Escultura Devocional.” en *México En El Mundo de Las Colecciones de Arte. Vol 3. Nueva España I*. México D.F.: UCOL, 1994.
- Marco Dorta, Enrique. “La Arquitectura Del Renacimiento En Tunja.” *Revista de Indias* no. 9 (1942): 1–42.
- Marín Leoz, Juana, Fernando Mayorga y Adelaida Sourdis. *La Estructura Del Estado Y de La Ciudad de Bogotá En Los Siglos XVI , XVII , XVIII Y XIX Esquema Para La Localización Y Organización de Los Archivos*. Bogotá, 2009.

- Marin, Louis. "Poder, Representación, Imagen." *Primas: Revista de Historia Intelectual* no. 13 (2009): 135–153.
- Martínez Carreño, Aída. *La Prisión Del Vestido. Aspectos Sociales Del Traje En América*. Bogotá: Ariel, 1995.
- Martínez-Burgos García, Palma. "El Decoro. Un Concepto Y Su Proyección Artística." *Arte, Tiempo Y Forma* no. 2 (1988): 91–102.
- . *Idolos E Imágenes : La Controversia Del Arte Religioso En El Siglo XVI Español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990.
- . "Las Constituciones Sinodales Y La Imagen Procesional . Normas Para La Fiesta Del Siglo XVI." *Espacio, Tiempo Y Forma Serie VII. Historia Del Arte* no. 2 (1989): 81–92.
- Mauss, Marcel. *Ensayo Sobre El Don. Forma Y Función Del Intercambio En Las Sociedades Arcaicas*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- . *Sociología Y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1979.
- Mesa, Carlos. *Concilios Y Sínodos En El Nuevo Reino De Granada Hoy Colombia*. Madrid: raycar, 1974.
- Mesanza, Andres. *Celebres Imágenes Y Santuarios de Nuestra Señora En Colombia*. Chiquinquirá: imprenta de "veritas," 1950.
- Miguéliz Valcarlos, Ignacio. "El Joyero de La Virgen Del Sagrario En Los Siglos Del Barroco." *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 1 (2006): 228–357.
- . "El Tesoro de San Fermín : Donación de Alhajas Al Santo a Lo Largo Del Siglo XVIII." *Cuadernos de La Cátedra de Patrimonio Y Arte Navarro* no. 2 (2007): 297–320.
- Molano, Humberto. "Monografía Histórica Del Convento de Santo Domingo de Tunja." *Repertorio Boyacense* v, no. 55 (1919): 309–346.
- . "Monografía Histórica Del Convento de Santo Domingo de Tunja." *Repertorio Boyacense* v, no. 56 (1920): 375–419.
- Montaner, Emilia. "Aspectos Devocionales En Las Imágenes Del Barroco." *Criticón* 55 (1992): 5–14.

- Moreno de Navarro, Isidoro. “Niveles de Significación de Los Iconos Religiosos Y Rituales de Reproducción En Andalucía.” en *La Fiesta, La Ceremonia, El Rito*, (edit) Pierre Cordoba, Jean-Pierre Etiénnre y Elvira Ruiz Bueno, 91–103. Granada: Universidad de Granada, Casa de Velázquez, 1990.
- Mues Orts, Paula. “Merezca Ser Hidalgo Y Libre. El Que Pintó Lo Santo Y Lo Respetado: La Defensa Novohispana Del Arte de La Pintura.” en *Divino Pastor: La Creación de María de Guadalupe En El Taller Celestial*, (edit) Rosario Inés Granada y Jaime Cuadriello. México D.F.: Basílica de Guadalupe, 2001.
- Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa Limensis. Mística, Política E Iconografía En Torno a La Patrona de América*. Lima: Fondo de cultura económica instituto francés de estudios andinos, 2001.
- Museo de Arte Colonial. *Esculturas de La Colonia. Colección de Obras*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Museo municipal Isaac Fernández Blanco. *Devoción Y Sugestión de Las Imágenes de Vestir*. Buenos Aires: Museo municipal Isaac Fernández Blanco, 1970.
- O’Phelan Godoy, Scarlett. “El Vestido Como Identidad Étnica E Indicador Social de Un Cultura Material.” en *El Barroco Peruano*, 99–133. Lima: Banco de crédito, 2003.
- Otaola Montagne, Javier. “La Idea de Salvación En La Contrarreforma.” en *Formaciones Religiosas En La América Colonial*, (edit) Marialba Pastor y Alicia Mayer, 63–80. México D.F.: UNAM, 2000.
- Pereda, Felipe. “Sombras Y Cuadros: Teorías Y Culturas de La Representación En La Europa de La Reforma Católica.” en “*Sacar de La Sombra Lumbre*”. *La Teoría de La Pintura En El Siglo de Oro (1580-1724)*, (edit) José Riello Velasco, 87–104. Madrid: Abada editores y Museo del Padro, 2012.
- Plata, William Elvis. “Aproximación a La Crisis de La Orden Dominicana En Colombia En Los Siglo XVIII - XIX. Un Análisis Historiográfico.” *Archivo Dominicano: Anuario* no. 29 (2008): 351–396.
- . *Conventos Dominicanos Que Construyeron Un País. Arquitectura Dominicana, Fe Y Sociedad En La Nueva Granada (Colombia) Siglos XVI-XIX*. Bucaramanga: Universidad Santo Tomás, 2010.

- . “Entre Ciencias Sociales Y Teología: Historiografía Sobre La Iglesia Católica En Colombia Y América Latina .” *Franciscanum* LII, no. 153 (2010): 159–206.
- . “Un Análisis a La Historia de Los Dominicos En Colombia: Articulación Social Y Ciclos de Vida.” *Revista Albertus Magnus* 11, no. 4 (2010): 49–64.
- . *Vida Y Muerte De Un Convento. Dominicos Y Sociedad En Santafe De Bogotá (Colombia) Siglos XVI- XIX*. Salamanca: San Sebastián editorial, 2012.
- Portús Pérez, Javier. “Indecencia , Mortificación Y Modos de Ver En La Pintura Del Siglo de Oro.” *Espacio, Tiempo Y Forma Serie VII. Historia Del Arte* 8 (1995): 55–88.
- Querejazu Leyton, Pedro. “El Arte Barroco En La Antigua Audiencia de Charcas, Hoy Bolivia.” en *Barroco Iberoamericano. De Los Andes a Las Pampas*, (edit) Ramón. Gutierrez, 149–157. Madrid: Lunwerg, 1997.
- Rey Márquez, Juan Ricardo. *Colección de Objetos Testimoniales. Imágenes de La Pasión En Dos Cofradías Neogranadinas I. El Niño de La Pasión*. Cuadernos de Curaduría. Bogotá, 2003.
- Ricoeur, Paul. “La Lucha Por El Reconocimiento Y La Economía Del Don.” *Nombres. Revista de Filosofía* no. 21 (2007): 13–24.
- Rivadenera Vargas, Antonio José. *Los Dominicos En Tunja (1551-2001)*. Tunja: Universidad Santo Tomás seccional Tunja, 2003.
- Robayo Avendaño, Juan Manuel. *Iglesia, Tierra Y Crédito En La Colonia. Tunja Y Su Provincia En El Siglo XVIII*. Tunja: Uptc, 1995.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “‘Trampantojos a Lo Divino’: Iconos Pintados de Cristo Y de La Virgen a Partir de Imágenes de Culto En América Meridional.” en *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio Y Sociedad*, 24–33. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth. “Ajuares Festivos: Lujo Y Profanidad En Las Imágenes Procesionales Barrocas.” en *La Fiesta. Memoria Del IV Encuentro Internacional Sobre Barroco*, 69–76, 2007.
- . “El Arte Colonial Y La Mujer: La Iconografía Religiosa Como Paradigma de La Conducta Femenina.” *Tierra Firme* XVII, no. 67 (1999): 371–386.
- . *Las Imágenes Expurgadas. Censura Del Arte Religioso En El Periodo Colonial*. León: Universidad de León, 2008.

- Rojas, Ulises. *Corregidores Y Justicias Mayores de Tunja Y Su Provincia Desde La Fundación de La Ciudad Hasta 1817*. Tunja: Imprenta departamental de Boyacá, 1963.
- . *El Beneficiario Don Juan de Castellanos Cronista de Colombia Y Venezuela*. Tunja: Imprenta departamental de Boyacá, 1958.
- Romero, Mario Germán. *Fray Juan de Los Barrios Y La Evangelización En El Nuevo de Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.
- Sánchez Fernández, Alberto José. “Apariencia Y Atuendo En La Imagen Sagrada de Vestir: El Caso de Murcia.” *Congreso Internacional de Imagen Apariencia* (2008). <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2181/2121>.
- Sánchez Herrero, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Silex, 2003.
- Sanfuentes, Olaya. “Propuesta Para Una Interpretación de La Colección de Niños de Fanal En El Museo de La Merced de Santiago de Chile.” en *Arte Quiteño Más Allá de Quito. Memorias Del Seminario Internacional*, (edit) Alfonso Ortiz Crespo, 167–181. Quito: Fonsal, 2007.
- Santofimio Ortiz, Rodrigo. “Don Bartolomé Lobo Guerrero , Tercer Arzobispo Del Nuevo Reino de Granada (1599-1609), Y El Proceso de Cristianización En La Alta Colonia.” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 38 (2011): 17–49.
- Schenone, Héctor. “María En Hispanoamerica. Un Mapa Devocional.” en *Historia, Nación Y Región*, (edit) Verónica Oikión Solano, 229– 314. Zamora: Colegio de Michoacan, 2007.
- . *Santa María En El Arte Colonial*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Sebastian, Santiago. *Album de Arte de Tunja*. Tunja: Imprenta departamental, 1963.
- . “Hacia Una Valoración de La Arquitectura Colonial Colombiana.” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 2, no. 2 (1964): 219–238.
- . “La Importancia de Los Grabados En La Cultura Neogranadina.” *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura* 3, no. 3 (1965): 119–133.
- . *Techumbres Mudejares de La Nueva Granada*. Cali: Pacífico, 1965.

- Sigaut, Nelly. "La Fiesta Del Corpues Christi Y La Formación de Los Sistemas Visuales." en *Encuentro Internacional de Barroco*, 123–134, 2007.
- Silva, Renán. "El Sermón Como Forma de Comunicación Y Como Estrategia de Movilización Nuevo Reino de Granada a Principios Del Siglo XVII." *Revista Sociedad Y Economía* no. 1 (2001): 103–130.
- Sotomayor, María Lucia. *Cofradías, Caciques Y Mayordomos. Reconstrucción Social Y Reorganización Política En Los Pueblos de Indios, Siglo XVIII*. Bogotá: ICANH, 2004.
- Tellez, Luis. "La Cofradía Del Rosario En Nueva Granada." en *Actas IV Congreso Internacional Sobre Los Dominicanos Y El Nuevo Mundo*, (edit) José Barrado Barquilla, 209–229. Salamanca: Editorial: San Esteban, 1995.
- Therrien, Monika. *Catálogo de Cerámica Colonial Y Republicana de La Nueva Granada : Producción Local Y Materiales Foráneos (Costa Caribe, Altiplano Cundiboyacense, Colombia)*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 2002.
- Trens, Manuel. *María. Iconografía de La Virgen En El Arte Español*. Madrid: editorial plus ultra, 1946.
- Trexler, Richard. "Being and Non-Being Parameters of the Miraculous in the Rraditional Religious Image." en *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, (edit) Erik Thunø y Gerhard Wolf, 16–27. Roma, n.d.
- . "Dressing and Underdressing Images." en *Religion in Social Context in Europe and America, 1200-1700*, 374–408. Temple: Arizona center for Medieval and Renaissance studies, 2002.
- Vallin, Rodolfo. *Arte Y Fe. Colección Artística Agustina Colombia*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de la Gracia, 1995.
- . "Las Pinturas Murales Del Templo de Santo Domingo de Tunja." *Apuntes . Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultrual* no. 20 (1983): 55–64.
- Vargas Lesmes, Julián. "Fiestas Y Celebraciones Públicas En Santafé." en *La Sociedad de Santafé Colonial*, 301–332. Bogotá: Cinep, 1990.

- Vargas Murcia, Laura Liliana. “Aspectos Generales de La Estampa En El Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI- Principios Del Siglo XIX).” *Fronteras de La Historia* 14, no. 2 (2009): 256–281.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1772)*. Lima: Tipografía peruana, 1951.
- Vences Vidal, Magdalena. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: Afirmación Dogmática Y Frente de Identidad*. México D.F.: Museo de la basílica de Guadalupe, 2008.
- Verdi Webster, Susan. “Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin.” en *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, (edit) Erik Thunø y Gerhard Wolf, 249–271. Roma, 2004.
- Villalobos Acosta, María Constanza. *Artificios En Un Palacio Celestial. Retablos Y Cuerpos Sociales En La Iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, Siglos XVII Y XVIII*. Bogotá: ICANH, 2012.
- Villamarín, Juan. “El Concepto de Nobleza En La Estratificación Social de Santa Fé de Bogotá En La Época Colonial.” *Estudios Andinos* VIII, no. 14 (1978): 47–62.
- Wendell Graff, Gary. “Cofradías in the New Kingdom of Granada : Lay Fraternities in a Spanish American Frontier Society, 1600-1755.” The University of Wisconsin, 1983.
- Wiesner, Luis Eduardo. *Tunja, Ciudad Y Poder En El Siglo XVII*. Tunja: Uptc, 2008.

Tabla de imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1 Anónimo, <i>Virgen del Rosario</i> (hoy reconocida como la Virgen de la Conquista) ¿siglo XVI?, Iglesia de Santo Domingo, Bogotá. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, número 2426c | 15 |
| Imagen 2. Anónimo. <i>Virgen del Roque Amador</i> , segunda mitad del siglo XVI, Iglesia de Santo Domingo Tunja..... | 21 |
| Imagen 3. Capilla del Rosario, 1920?. Tomada de: <i>Anales de Ingeniería</i> ,(1920) 28, núm. 329-331, p. 131..... | 22 |
| Imagen 4 Hieronymus Wierix, <i>La Anunciación</i> | 55 |
| Tomado de: http://colonialart.org/artworks/62A Imagen 5. Anónimo, <i>La Anunciación</i> , Capilla del Rosario | 55 |
| Imagen 6. Anónimo, <i>Virgen de las Nieves</i> , finales del siglo XVII, Parroquia de las Nieves. Fotografía: Juan Pablo Cruz | 60 |
| Imagen 7. <i>San Juan de Nepomuceno</i> , imagen de vestir de formas insinuadas con hombros y codos articulados. Museo Santa Clara..... | 66 |
| Imagen 8 Imagen 2. Estructura de una <i>Virgen de Candelero</i> | 67 |
| Imagen 9. Anónimo quiteño, <i>Virgen Dolorosa</i> , Imagen de vestir. Madera talada y policromada– 40 x 22,5 x 19,5 cm, Siglo XVIII, Colección Museo Colonial. © Fotografía: Oscar Monsalve Pino / Museo Colonial y Museo Santa Clara. Bogotá D.C. (Colombia). . | 68 |
| Imagen 10. <i>Capilla del Rosario</i> , Iglesia de Santo Domingo, Tunja..... | 76 |
| Imagen 11. <i>Camarín de la capilla del Rosario</i> , Iglesia de Santo Domingo, Tunja. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, núm. 2450 | 80 |
| Imagen 12. <i>Puertas del Camarín de la Virgen del Rosario</i> , Iglesia de Santo Domingo, Tunja. APCOP, fototeca, arte, escultura religiosa, núm. 2446..... | 81 |
| Imagen 13. <i>Virgen de Arma</i> , 2013. Esta fotografía fue tomada el 7 de septiembre de 2013, en una procesión pidiendo por la paz. | 93 |