

LA REPRESENTACIÓN DE MARÍA RAMOS A PARTIR DE DOS IMAGINARIOS EN LA VERDADERA HISTÓRICA RELACIÓN DE FRAY PEDRO DE TOBAR Y BUENDÍA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA (1694)*

THE REPRESENTATION OF MARIA RAMOS FROM TWO IMAGINARIES IN THE TRUE HISTORICAL RELATIONSHIP OF FRAY PEDRO DE TOBAR Y BUENDÍA IN THE NEW KINGDOM OF GRANADA (1694)

Andrés Felipe Bohórquez**

Resumen

El presente artículo analiza la representación de María Ramos, receptora milagrosa, en la obra titulada *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*, escrita por fray Pedro de Tobar y Buendía, O.P., con el fin de determinar sus significados, a partir de dos imaginarios: el de la perfecta casada y el de beata. Para ello se hace una contextualización de la obra. Luego se explica el contexto histórico de las relaciones de milagrosas imágenes y sus características específicas: su contenido y estructura. Sobre esta base histórica y formal, se realizará el análisis de cada uno de los imaginarios implicados para identificar los elementos que lo componen: por un lado, el rol y obligaciones que poseía una mujer casada y, por el otro, las experiencias espirituales individuales femeninas practicadas por las beatas que estaban por fuera de la institucionalidad.

Palabras claves: Virgen María, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, mujeres y religión, apariciones y milagros, representaciones sociales, santuarios, historia, Colombia.

Abstract

This article analyzes the representation of María Ramos, miraculous recipient in the work entitled True historical relationship of the origin, manifestation and prodigious renewal by itself and miracles of the image of the Most Holy Virgin Mary Mother of God Our Lady of the Rosary of Chiquinquirá, written by Fray Pedro de Tobar y Buendía, O.P., in order to determine their meanings from two imaginaries: the perfectly married and the blessed. For this, an introduction of the work is made. Then the historical context of the relationships of miraculous images and their specific characteristics are explained taking into account their content and their structure. On the historical and formal basis, the analysis of each of the imaginary involved will be carried out to identify the elements that compose it, on one hand, the role and obligations that a married woman had and on the other, the individual feminine spiritual experiences practiced by the pious women who were outside the institution.

Key words: Virgin Mary, Our Lady of the Rosary of Chiquinquirá, women and religion, apparitions and miracles, social representations, shrines, history, Colombia.

Fecha de recepción: 26-01-2021 Fecha de aceptación: 10-01-2022

El milagro del lienzo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá comienza cuando María Ramos, natural de Guadalcanal, España, y siendo la receptora milagrosa de esta obra, es decir, la primera persona que recibe el milagro de la imagen, viaja desde España a la ciudad de Tunja por mandato de su marido.

Luego de la indiferencia que éste le profesa, decide marcharse hacia los aposentos de la viuda del encomendero Antonio de Santana, Catalina García de Irlós, en Chiquinquirá.

Establecida en este lugar, se dedica a servir a Dios en una capilla, donde encuentra un bastidor y un lienzo roto en el que ya no se podía ver su imagen. Decide poner el lienzo en el bastidor y colgarlo en el altar (Tobar y Buendía 1986). A partir de ese día, ella le pide a la Virgen que le permita ver nuevamente la imagen contenida en el lienzo roto (Tobar y Buendía 1986).

El día 26 de diciembre de 1586, luego de haber rezado en la capilla como siempre lo hacía, María Ramos sale y se encuentra con la indígena Isabel, que, desfavorida y

* Investigación realizada para obtener el título de Magíster en Historia, 2016

** Investigador independiente, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: afbohorquez12@gmail.com

asustada, le dice que se voltee; ella lo hace y ve el lienzo parado en el suelo, desprendiendo un gran resplandor de luz y con la imagen totalmente renovada (Tobar y Buendía 1986). Sabiendo que su petición fue concedida, le agradece a la Virgen por este favor (Tobar y Buendía 1986).

Este relato llega hasta nuestros días por la obra del dominico fray Pedro de Tobar y Buendía. Siendo prior del convento de Chiquinquirá del Nuevo Reino de Granada (1679-1690) (Romero 1986), en el año de 1681, fray Pedro de Tobar y Buendía, perteneciente a la Orden de Predicadores (Dominicos), empieza a concebir la idea de escribir la historia del lienzo de la Virgen de Chiquinquirá (Tobar y Buendía 1986) para su centenario, que se cumpliría el 26 de diciembre de 1685.

La escritura de esta obra le tomaría siete años (1681-1688), siendo publicada en Madrid en el año de 1694, por la Orden de Predicadores, cuando desempeñaba el oficio de procurador general de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada en Madrid, con el título de: *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* (a partir de ahora llamada *Verdadera histórica relación*, o *La relación*), siendo una obra dedicada a la advocación de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá.

El autor se basó en tres fuentes primarias para su elaboración: el proceso eclesiástico que mandó a realizar el arzobispo Zapata de Cárdenas respecto al milagro de la renovación por sí misma del lienzo (Tobar y Buendía 1986), la carta escrita por el padre Gabriel de Rivera Castellanos al deán y cabildo, el primero de marzo de 1635, cuando era cura de Chiquinquirá (Romero 1986; Tobar y Buendía 1986), y la *Memoria de los sucesos raros que ha obrado Nuestro Señor por intercesión de Nuestra Señora de Chiquinquirá*, escrita por el dominico fray Juan de Pereira en 1651, cuando él era prior del convento de Chiquinquirá (Tobar y Buendía 1986).

La relación narra el origen y milagros del lienzo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá en tres partes: el origen y renovación del lienzo (Libro primero), implantación del culto (Libro segundo) y los *miracula*, o "milagro literario" (Libro tercero), la serialización de los 269 milagros que obró el lienzo sagrado en diferentes personas y lugares, dentro y fuera del Nuevo Reino de Granada.

Ahora bien, esta obra entra dentro de las llamadas relaciones de imágenes milagrosas: obras que cuentan el origen, renovación y establecimiento del culto de una imagen milagrosa y su santuario, ya sea de Cristo o de la Virgen, en un territorio específico por el clero regular o secular.

Surgidas en un principio en el siglo XV en la Península Ibérica, tuvieron el propósito de demostrar a las demás monarquías, que la Corona española era totalmente cristiana. Además, tenían como objetivo vincular la imagen a una antigüedad remota cristiana e incierta, ya que muchas de estas fueron ocultadas cuando los musulmanes ocuparon el territorio español, para luego ser redescubiertas y reutilizadas en la Reconquista en España (Navarro 2013).

Con la llegada de las relaciones de imágenes milagrosas al territorio Indiano a partir de 1492, se mantuvieron algunos aspectos formales, pero fueron adaptadas al espacio físico en el que se encontraban y al grupo que se apropiaba de su culto, variando su estructura y el origen de las imágenes milagrosas, como los santuarios establecidos en las fronteras (Chaile 2021).

Las imágenes milagrosas españolas se diferenciaban notablemente de las producidas en las Indias: éstas estaban ancladas fuertemente a la Reconquista y al uso de ellas para la liberación de las tierras invadidas por los musulmanes, por lo que su origen fue divino y no de "aparición" (imágenes en las que existe la aparición de la Virgen para luego encontrar el hallazgo de su imagen, su "invención" o *inventio*) y de recuperación (imágenes previamente escondidas que van apareciendo y contribuyen a la liberación del territorio invadido), como, por ejemplo, la imagen de la Virgen de los Reyes (España), que tiene una caracterización totalmente diferente a la Virgen de Guadalupe (México).

Ahora bien, la importancia y la escogencia de *La relación* como objeto de estudio y análisis, radicó en que fue un documento clave enviado al Vaticano, para que se declarara a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá como reina y patrona de Colombia, en la segunda década del siglo XX por la Orden de Predicadores. Así mismo, es una de las pocas relaciones que está impresa, lo que implica que posee el aval de la Orden de Predicadores, convirtiéndose en su versión oficial, o "verdadera", de los hechos, y que se puede comparar con las fuentes utilizadas para su elaboración. Además, las obras de imágenes milagrosas son poco trabajadas por la historiografía colombiana y por la Historia cultural. Para finalizar, el estudio de este tipo de obras nos ayudaría a comprender cómo fueron utilizadas por grupos particulares, con el fin de cumplir objetivos concretos y legitimar proyectos.

El presente artículo busca analizar la representación de María Ramos, la receptora milagrosa, que se encuentra en el Libro primero de *La relación*, para encontrar sus significados a partir de dos imaginarios: el de la perfecta casada y el de beata.

Para llevar a cabo este objetivo principal, se utilizó el Análisis Crítico del Discurso, “que plantea básicamente que el lenguaje en uso (el discurso) es un mecanismo en donde se refuerzan o sustentan las relaciones de dominación dentro de las sociedades” (Fonseca 2020:80), en concordancia con dos categorías de análisis propuestas por la Historia cultural: representaciones e imaginarios.

La primera categoría de análisis utilizada en el presente artículo se refiere a la forma de enunciar y visualizar la realidad, a partir de una operación doble de transición y de reflexión. “La primera trae como memoria y como idea los objetos ausentes a través de imágenes, palabras o gestos, y la segunda se refiere al acto de exhibir la propia presencia, de autorrepresentarse” (Pérez 2012:289). Esto implica estudiar tanto los contenidos enunciados o visualizados en las representaciones, como “los efectos de sentido que producen las formas, los medios y los procedimientos usados al crear representaciones” (Chartier citado en Pérez 2012:289).

Esta caracterización de representación nos permite entender la obra de Tobar y Buendía, no como un simple reflejo de la realidad, o subordinarla al objetivo del autor (transmitirles a los fieles la historia del lienzo sagrado de Chiquiquirá), sino como un objeto material producido a través de la práctica de la escritura, realizada por sujetos concretos (la Orden de Predicadores), en la que se busca legitimar un proyecto específico (la justificación y la legitimación de la administración del lienzo y su santuario por la mencionada orden, luego de un proceso en contra del clero secular y los franciscanos por la tenencia de la imagen y su santuario), haciéndose visible el vínculo existente entre el texto y la institución que lo produce (De Certeau 2006).

La segunda categoría, imaginarios, nos permite entenderlos como un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad, que son producidos en una sociedad específica, que están insertas en un universo simbólico y se sirven de diferentes producciones (literarias, morales, políticas, científicas, etc.), formas de memoria colectiva y prácticas sociales para transmitirse y sobrevivir (Escobar 2000; Vignolo 2012).

Esto implica que los imaginarios se construyen a partir de diferentes representaciones, y que los significados de las representaciones se hallan en este conjunto de universos simbólicos construidos históricamente por una sociedad, o partes de ella, lo que implica desentrañar su significado, a partir de elementos concretos que han sido transmitidos en los imaginarios de épocas pasadas.

Ya para finalizar, he dividido el artículo en tres secciones: el contexto histórico de las relaciones de imágenes milagrosas (se explica el contexto histórico de producción de estas

imágenes), las características de ellas (se establece la estructura general de este tipo de obras) y la representación de María Ramos (se utilizan las categorías de análisis de representaciones e imaginarios, para analizar y encontrar los significados de la representación de ella a partir de los imaginarios de la perfecta casada y de beata).

Contexto Histórico de Las Relaciones de Imágenes Milagrosas

Para comprender *La relación* y las demás obras de imágenes milagrosas, es importante resaltar algunos acontecimientos importantes con respecto a la Virgen María, que marcarían este tipo de obras. El primero de ellos, fue el Concilio de Éfeso, que se llevó a cabo en el año de 431 d.C. En él se discutió y se aprobó el reconocimiento de María como la Madre de Dios por la Iglesia.

El Sínodo de Letrán, celebrado en el año 649 d.C., reconocería la virginidad de María gracias al papa Martín I (Acosta 2011). Pese a las disputas que este reconocimiento supuso entre los defensores de la Inmaculada Concepción de María (Jesuitas y Franciscanos) y sus detractores (la Orden de Predicadores), el sínodo y el concilio propiciaron la designación oficial de María como la Madre de Dios y fuera de todo pecado, es decir, virgen. Esto fortaleció la devoción hacia ella y se establecieron fiestas oficiales para la celebración de la Anunciación y la virginidad de María (Acosta 2011).

Paralelamente, a partir del siglo V d.C., la iconografía mariana tomó fuerza: se la representa en escenas basadas en la Biblia, pero también de otras fuentes distintas a ella (Acosta 2011), como textos apócrifos, como los retratos y tallas que se les ha atribuido a San Lucas (Acosta 2011).

El auge de la iconografía mariana se debe a la propia Iglesia, ya que las empieza a fomentar como indispensables en el culto católico, complementando los textos sagrados, los sermones y las prédicas, como bien queda reflejado en las epístolas enviadas por el papa Gregorio Magno al obispo de Marsella, entre los siglos VI-VII d.C.

En estos siglos hay un aumento en la reproducción de las imágenes sagradas, adquiriendo la de la Virgen una connotación milagrosa que curaba “enfermedades y otras sentidas aflicciones de los devotos” (Enríquez et al. 2014:232).

La atribución milagrosa de las imágenes de la Virgen procede del Apocalipsis de San Juan, en el que define su carácter protector frente a los males, característica que se mantendrá siempre a través del tiempo.

Gracias al impulso de la Iglesia y las características de la Virgen como protectora, intercesora y salvadora de los hombres, se empezaron a escribir obras acerca de ella, pero fue

en el siglo XV en el que se vincula directamente las imágenes con su santuario de advocación mariana, estructura que será adaptada en el territorio Indiano y que servirán como “instrumentos para la propagación de la fe y que encontraron eco en los rituales de adoración existentes entre las poblaciones indígenas y negras” (Silva 2017:113).

La creación de este tipo de obras se debió a la sesión XXV, celebrada en diciembre de 1563 del Concilio de Trento. En ella se discutió la veneración de las imágenes, decretando que la adoración a los santos se debía tener y se debía conservar las imágenes de Cristo, la Virgen u otros santos en los santuarios “y que se les debía dar la correspondiente veneración porque el honor a las imágenes se refería a los originales representados en ellas” (Navarro 2013:332).

De esta manera las relaciones de imágenes milagrosas quedaban reguladas por la Iglesia cristiana.

Características de Las Relaciones de Imágenes Milagrosas

Las obras de imágenes milagrosas fueron adaptadas y apropiadas a partir de su contexto de producción, lo que no nos impide formular esquemas generales de sus partes, teniendo en cuenta que pueden estar todos los elementos presentes, o solamente algunos, en las obras concretas.

El análisis de estos elementos nos permitiría determinar cómo fueron apropiadas estas obras por un grupo particular, para legitimar un proyecto cualquiera, palpable materialmente.

El esquema general de estas obras se puede resumir de la siguiente forma: “los hechos milagrosos que las rodean y que los hacen objetos excepcionales y el culto devocional que generan” (Rubial 1995:22). Este bosquejo general se puede discriminar en los elementos expuestos a continuación.

El primero de ellos es la justificación de la presencia de la imagen en un territorio “por medio de un relato legendario de hallazgo o aparición. La imagen es previa al templo” (Velasco 1996:86), por lo que las obras son “más de la imagen que del mismo templo” (Velasco 1996:86), que es erigido luego para el establecimiento del culto oficial (Velasco 1996).

La justificación de la imagen en un territorio se explica a partir de su origen: elaborada por la divinidad o por un artesano y “mantenida intacta en condiciones climáticas adversas, o renovada milagrosamente” (Rubial 2008:123).

El segundo elemento es el receptor milagroso. Éste delimitará la manera en que se elabora el relato, el tipo de origen de la imagen y su milagro a partir de su género y calidad.

El tercer elemento es la descripción del objeto en el que ha ocurrido el milagro y/o su santuario, antes y después del milagro (cuando la imagen es trasladada a su templo). Esta descripción utiliza las figuras retóricas llamadas *ekphrasis* (descripción precisa, detallada y animada de un objeto) y *enargeia* (emulación visual), en las que se “plasmaba una presencia visual por medio de una narración que trazaba pinceladas con palabras” (Rubial 2008:123).

El cuarto elemento es la implantación del culto. Es en esta parte en el que la imagen es trasladada a su santuario y pasa de un culto privado a uno público.

El último elemento es la serialización de milagros que ha obrado la imagen milagrosa (los *miracula*, o “milagro literario”), que eran pruebas de su divinidad (Rubial 2008).

En definitiva, estos elementos deben ser tenidos en cuenta al momento de analizar cualquier tipo de relación de imágenes milagrosas. Gracias a ellos, seremos capaces de determinar cómo fueron apropiados sus elementos por el grupo que está implantando el culto por medio de las prácticas de escritura, representaciones e imaginarios, con el fin de legitimar un proyecto específico.

La Representación de María Ramos en la Verdadera Histórica Relación

El receptor milagroso juega un papel fundamental en las obras ya descritas. Sus características (género, calidad y edad), al igual que su representación, influyen notablemente en el relato, el origen y milagro de la imagen. Además, la representación de éste es el que le dará veracidad y autoridad al relato de la imagen milagrosa, de ahí la importancia de su construcción textual y simbólica.

Vale la pena mencionar que la representación de María Ramos es un objeto material producido por la práctica de la escritura, hecho por la Orden de Predicadores, que pertenecen a la Iglesia católica, con el propósito de legitimar la administración del lienzo y santuario de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Esto implica que la representación es construida a partir del deber ser de la mujer en el ámbito del matrimonio (el imaginario de la perfecta casada) y desde el imaginario de las beatas, ambos estados controlados por la Iglesia católica, dejando de lado y silenciando otros tipos de imaginarios de mujeres y de beatas que circulan y se pueden encontrar en la sociedad.

El imaginario de la perfecta casada

Este primer imaginario está construido sobre la honra masculina dentro del matrimonio. Éste estaba ligado al comportamiento de las mujeres frente a los hombres: se sustentaba en su recogimiento, virtud y modestia sexual, al igual que su virginidad, en el caso de ser solteras, y en su

fidelidad, si eran casadas (Mannarelli 2004), pero siempre dóciles y obedientes (Hering et al. 2012:55).

El hombre tenía una “posición superior y de poder sobre el comportamiento femenino, la sexualidad, los roles reproductivos y el trabajo” (Uribe-Urán 2020:169), al igual que normaba “el comportamiento femenino, en contraste con el relativamente laxo control sobre el hombre” (Mannarelli 2004:199).

Además, las mujeres eran ubicadas dentro del rol social que debían cumplir, entendido éste como el “conjunto de funciones, de comportamientos y de conductas exigidas por el *status* y por el lugar asignado a cada individuo, y que su medio social espera de él” (Salinas 2005:30), en donde el género y la calidad eran elementos claves para ubicarlos en la pirámide estamental de la sociedad, que también se daba en el sistema de justicia (Molina 2021). También eran ubicadas y definidas por su estado conyugal, “es decir por su relación con un hombre o con una institución familiar o religiosa de la que formaba parte” (Mannarelli 2004:197).

Por otro lado, las mujeres casadas tenían la obligación de encargarse de la crianza de los hijos,

la comida, dedicarle tiempo al esposo, informar en qué lugar habían estado (observancia patriarcal), satisfacer las demandas sexuales del esposo, guardar silencio, seguir los códigos de vestimenta y aceptar los reclamos de su marido de manera adecuada (López 2019).

Cuando los comportamientos de la esposa se alejaban del deber ser de ella dentro del matrimonio, el esposo podía tomar acciones correctivas (el deber-derecho masculino de castigo), que podían llegar hasta el homicidio (uxoricidio).

Fray Luis de León, en su obra *La perfecta casada*, también contribuye al imaginario de la perfecta casada. La define como una mujer difícil de hallar que debe agradar, servir, alegrar y ayudar en “los trabajos de la vida y en la conservación de la hacienda a aquel con quien se desposa” (León 1999:291). Además, debe soportar la actitud de él para que no se divida la paz (León 1999).

Otra característica que debe poseer la esposa es su castidad, “aunque el estado del matrimonio en grado y perfección es menor que el de los continentes o vírgenes, [...] fue siempre muy honrado y privilegiado por el Espíritu Santo en las Letras Sagradas” (León 1999:266).

Ahora bien, la representación de María Ramos está construida a partir del imaginario de la mujer dentro del matrimonio (el deber ser). Este modelo se hace presente en ella por medio de tres virtudes: la castidad, el obediencia y

tolerar la actitud del esposo y la asistencia y conservación de la casa.

La castidad de María Ramos está representada por medio de su virtud y modestia sexual, comportamiento que estaba normado por la sociedad y que se esperaba que las mujeres casadas siguieran a cabalidad. Esto hace que su comportamiento sea recatado y virtuoso, por lo que en ningún momento se ve teniendo conversaciones con ningún hombre, evitando las habladurías y que señalen estos encuentros como relaciones ilícitas (amancebamientos o adulterios) los vecinos o las autoridades.

La segunda virtud (obediencia y tolerar la actitud del esposo) se hace presente en dos momentos específicos de la obra. El primero de ellos es cuando su esposo la manda a traer desde España a la ciudad de Tunja, lugar en el que él vivía, obligación que cumple: “Era María Ramos mujer virtuosa, y amante de su marido, y obligada del cariño, con que la llamaba pasó a las Indias asistida de Francisco Ribera Santana, su sobrino” (Tobar y Buendía 1986:19).

La llegada de ella a la ciudad de Tunja desencadena una actitud negativa por parte de él (segundo momento): no la trata con honor y de manera amorosa, sino con desagrado, desestimación y desapego (Tobar y Buendía 1986), aspectos que crítica fuertemente fray Luis de León (1999), ya que al ser

pusilánimes las mujeres de su cosecha y poco inclinadas a las cosas que son de valor, si no las alientan a ellas, cuando son maltratadas y tenidas en poco de sus maridos, pierden el ánimo más, y descáenseles las alas del corazón, y no pueden poner ni las manos ni el pensamiento en cosa que buena sea; de dónde vienen a cobrar siniestros vilísimos. (293)

Pese a la actitud negativa de su esposo con ella, María Ramos lo tolera y no le reclama, y “disimulando un día la pesadumbre, y desconsuelo, en que se hallaba” (Tobar y Buendía 1986:19), le pide permiso a su esposo para ir a Chiquinquirá a darle el pésame a la viuda de su hermano, y él acepta. Esta tolerancia y actitud de ella está basada en el comportamiento transmitido por la Iglesia que debían tener las mujeres en estas situaciones con su esposo: buscaba preservar las uniones matrimoniales a toda costa “por muy disfuncionales que fueran (Uribe-Urán 2020:144).

Además, María Ramos se traslada a Chiquinquirá para rezar, consejo que también les daba la Iglesia a las mujeres para solucionar sus problemas maritales (Uribe-Urán 2020).

La última virtud que posee, se hace presente al llegar a darle el pésame a la viuda del hermano de su esposo en Chiquinquirá y buscar un espacio propicio para rezar: la capilla. Ésta se encuentra descuidada, sucia, sin imagen alguna en

el altar, con el bastidor en el suelo, desarmado, y la imagen rota, maltratada, borrosa en el suelo, que lo único que pudo pensar ella fue que estaba de esa manera porque había sido arrastrada entre la basura de la capilla, que, al no tener puerta, los perros y cerdos entraban ensuciándola (Tobar y Buendía 1986).

La conservación y asistencia de la casa recaía en la esposa, en este caso, Catalina García de Irlós, viuda del encomendero Antonio de Santana. La dejadez con la que se encuentra este lugar sagrado, solamente refuerza la imagen de que no ha cumplido con las obligaciones y roles que le correspondían como esposa-viuda de la hacienda de su finado esposo. En cambio, María Ramos, que sí cumple con todas las virtudes, roles y obligaciones que debe poseer una mujer casada, restituye la imagen de la Virgen al lugar que le corresponde, al altar de la capilla, y luego la barre, para finalizar “de rodillas, hizo larga oración, y habiendo rezado sus devociones, y encomendándose a Dios, salió de la Capilla” (Tobar y Buendía 1986:21).

Esta actitud denota que su virtuosismo es mayor que las mujeres de su mismo género y calidad, en este caso, la española Catalina García de Irlós, que es reconocido por ella misma: “admirada [...] de la bondad, y devoción de María Ramos, y no con poca vergüenza y descuido, que había tenido” (Tobar y Buendía 1986:22) hacia el lienzo. Además, su comportamiento está en la misma línea con lo que dispone el Concilio de Trento acerca de la veneración de las imágenes:

la adoración a los santos [...] se debía tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios y de otros santos, y que se les debía dar la correspondiente veneración porque el honor a las imágenes se refería a los originales representados en ellas. (Navarro 2013:332)

Para concluir, la representación de María Ramos toma el imaginario de la perfecta casada para su construcción. A partir de esto, el autor la representa como una mujer que cumple con todas las características que debe tener una esposa dentro del matrimonio, teniendo en cuenta su condición o estatus social, dictaminado por su género y calidad.

Esta representación le permite a Tobar y Buendía volver a María Ramos como una mujer diferente a las demás, distinta, modelo a seguir, otorgándole un estado de veracidad y autoridad dentro de *La relación* por medio de sus comportamientos y virtudes que la justifican a ella como la receptora milagrosa perfecta.

El imaginario de beata

Este segundo imaginario se empieza a construir desde el momento que se señala la devoción que poseía ella por

la Madre de Dios “desde su tierna edad” (Tobar y Buendía 1986:20). Este rasgo es común en las obras beateriles: siempre se les hace énfasis en su precoz devoción. Por ejemplo, Elena Martínez (beata valenciana del siglo XVII), que desde los cinco años “le dio el Señor luz, y deseo para conocerle, y amarle” (Pons 1991:85), lo mismo que Ana de Medina, que “se retiraba sola a orar a los cuatro años de edad, y, ‘de cinco años tenía grandes arrobos, que le solían durar todo un día’” (Pons 1991:85).

Esta precoz devoción tenía dos propósitos. El primero, era que desde muy temprano se podía ver “síntomas” que “permitían deducir que, a la hora de elegir forma de vida, estas niñas-mujeres se descartarían por retirarse del mundo y dedicarse por entero a la religión” (Pons 1991:86), lo que efectivamente ocurre con María Ramos: casada en un principio, se aleja de su marido para dedicarse a servir a Dios.

El segundo propósito, es mostrar el tránsito que empieza a tener María Ramos desde un estado de casada, que se da en el plano terrenal a uno espiritual.

Otra característica es el de la castidad, que era una virtud moral que debía tener el candidato a “santo” (Rubial 2006:31), pero también las esposas de Cristo (Presta 2021). Fue una recurrencia por parte de las beatas casadas que resaltaban su castidad dentro del matrimonio, volviéndolas así más virtuosas y equiparables a los santos.

La oración mental es otro elemento que está presente en ella y que está ligado a la caracterización de Chiquinquirá, sitio propicio para llevar a cabo sus ejercicios espirituales: “viendo que en aquel sitio, por su soledad, y quietud, tendría, la que buscaba para su espíritu, pareciéndole muy acomodado, para emplearse muy de veras, en servir a Dios, ocupada en devotos ejercicios” (Tobar y Buendía 1986:20). Además, debido a que está alejada del mundo, y que este lugar cumple con las características de “reflejo de la armonía divina” (Morales 2009:93), le permitirán a ella, por medio de la soledad interior y del recogimiento, tener un diálogo con Dios (Morales 2009).

Este método tiene como fin el perfeccionamiento del alma hasta la unión con Dios (contemplación mística), por lo que el martirio corporal no se requiere y María Ramos no lo emplea. Su actitud está acorde con la de la beata valenciana Francisca Llopis del siglo XVII d.C., en la que el martirio corporal no purifica ni perfecciona el alma:

aproveche más un cuarto de hora en oración mental ‘con recogimiento de los sentidos, y potencias, y con resignación, y humildad, que cinco días de ‘ejercicios penales, de cilicios, disciplinas, ayunos, y dormir en tablas’, porque con esto se aflige el cuerpo, y con lo otro ‘se purifica, y perfecciona el alma’ (Pons 1991:95).

Pero antes de que se pueda alcanzar la contemplación mística se debe comenzar con la preparación. Para los españoles, es la "tarea de purgar toda imperfección, hasta donde sea posible para el hombre. Mortificación y lágrimas son comparables con la lluvia abundante que limpia el cielo «turbio y oscuro», de suerte que «parece reírse mostrando su hermosura»" (Hatzfeld 1955:156-157).

La preparación mística se identifica en *La relación* cuando María Ramos, luego de colgar el lienzo en el bastidor, "salió tierna, y llorosa" (Tobar y Buendía 1986:21) de la capilla. Estas lágrimas poseen un significado específico: es "la compasión y lágrimas en los tormentos de Cristo" (Cea 2006:10). Desde la Contrarreforma se había vuelto el eje central de la predicación de la Pasión y Muerte de Cristo, que estaban retratados en "la mayoría de obras de meditación y ejercicios espirituales" (Martínez 1999:165).

Cabe agregar que la oración mental contaba con un esquema determinado en el que se iba pasando de un estado a otro, en el que María Ramos, por su devoción precoz, empieza desde la meditación de los misterios de la humanidad de Cristo, siendo su esquema general el siguiente:

la mayoría de ellas comenzaban su andadura espiritual con la práctica de la oración vocal, se adentraban después en la meditación sensible de los misterios de la humanidad de Cristo, hasta ascender, por medio de la oración mental, a las cotas más altas de la contemplación mística. Una vez aquí, disfrutaban de revelaciones, visiones, éxtasis, etcétera. (Pons 1991:93)

Es importante resaltar que la perfección del alma también se debía llevar a cabo por medio de las prácticas penitenciales, que no hacen referencia a la mortificación del cuerpo, sino al "silencio, la huida de las vanidades mundanas, el temor a la fama, el retiro, el cuidado de enfermos y necesitados" (Pons 1991:84), prácticas que María Ramos lleva a cabo. Siguiendo las prácticas asistenciales y de caridad de las beatas medievales (Graña 2012), asiste a una ciega (cuidado de enfermos y necesitados), se retira a Chiquinquirá a rezar (retiro), vive en un aposento detrás de la nueva capilla (emparedamiento) para asistirle (silencio, huida de las vanidades mundanas y temor a la fama).

El emparedamiento de María Ramos en la capilla posee dos significados. El primero de ellos es la dedicación para la meditación y luego para la contemplación mística, resaltando la "filosofía del desengaño que impregnó el espíritu de la cultura barroca" (Martínez 1999:157). El segundo tiene que ver con el individualismo femenino (maneras en el que las mujeres se relacionaban con Dios sin la intervención de la Iglesia) practicado por las beatas emparedadas:

las mujeres emparedadas significan la primera etapa de ese individualismo femenino, al que le seguiría 'un movimiento de unión femenina que, aun dentro de su estatuto de vida común, defiende la soledad individual, la búsqueda de Dios a través de la contemplación, la oración como entrega social, el desarrollo de la femineidad en la maternidad espiritual. (Pons 1991:76)

Estos dos significados apuntan al perfeccionamiento espiritual en un ámbito individual de retiro solitario y oración mental fuera de la institucionalidad, prácticas que fueron vigiladas de cerca por la Iglesia, y que le permitirán a María Ramos alcanzar la contemplación mística.

Ésta, la contemplación mística, quedará evidenciada en tres momentos diferentes en la obra. El primero de ellos, es cuando se resalta que tiene "coloquios con la Madre de Dios" (Tobar y Buendía 1986:142) en la que la Virgen le dice que son los Dominicos los que administrarán el lienzo y su santuario (algunos testigos la oyen en estos coloquios con la Virgen); el segundo, cuando le comenta al ermitaño Juan de Aponte: "y mire padre, que le digo de parte de Dios, que este convento, que se ha de fundar en Chiquinquirá ha de ser de religiosos de su Orden. Y esto lo dijo diez y ocho años antes que entrara la religión a servir a su casa a esta Señora" (Tobar y Buendía 1986:142-143); y tercero, cuando le comenta a fray Diego Verdugo, O.P., en el año de 1623: "hijo, como me huelgo, de verle con este hábito, porque esta casa ha de ser un gran convento de su religión" (Tobar y Buendía 1986:142).

El último aspecto para resaltar es el discurso literal de los escritos revelados (comunicación entre un individuo y Dios), que queda evidenciado cuando ella pronuncia lo siguiente: "y mire Padre, que le digo de parte de Dios" (Tobar y Buendía 1986:142). Este hecho es considerado como escritos "revelados", en los que "no solamente proceden de Dios y, en este contexto, son Dios" (Álvarez 2005:187), en que "la boca y la mano de la visionaria se declaran expresamente y se proponen como la boca-mano de Dios y, en este sentido, es Dios" (Álvarez 2005:170).

Para concluir, la representación de María Ramos utilizó el imaginario de beata para su construcción, siendo ella misma una no beata. A partir de sus elementos (la devoción precoz, la castidad, la oración mental, la preparación y contemplación mística, las prácticas penitenciales y el discurso literal de los escritos "revelados"), se representa como una mujer que ha alcanzado el grado espiritual más alto. Esto le permite al autor proponer a María Ramos como un modelo a seguir en el campo espiritual, pero, a la misma vez, le otorga un estado de veracidad y autoridad dentro de *La relación*, para que legitime la administración del lienzo y su

santuario por parte de la Orden de Predicadores por medio de sus revelaciones futuras, que solamente son posibles por la perfección espiritual a la que ha alcanzado.

Conclusiones

La relación, escrita por el Dominicano fray Pedro de Tobar y Buendía, narra la historia del origen y renovación del lienzo de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Elaborada entre los años de 1681 y 1688, mientras era prior del convento de Chiquinquirá, tenía el propósito de publicarse en el centenario de su renovación, pero saldría a la luz en el año de 1694.

Esta obra se enmarca en una tradición que narra el origen y renovación de las imágenes milagrosas y sus santuarios de advocación mariana, que empezaron a surgir en el siglo XV y XVI, primero en España y luego en las Indias, gracias al impulso de la Iglesia católica y del Concilio de Trento.

Dependiendo de su lugar de producción, estas obras mantendrán algunos aspectos generales de su estructura (justificación de la imagen en un territorio, el receptor milagroso, la descripción del objeto milagroso, la implantación del culto y los *miracula*, o "milagros literarios"), pero otros serían

modificados y apropiados, como el origen de las imágenes.

A la luz de las categorías de análisis de representaciones e imaginarios propuestas por la Historia cultural, se analizó la representación de María Ramos, receptora milagrosa, que hace el Dominicano Fr. Pedro de Tobar y Buendía, a través de dos imaginarios: el de la perfecta casada y el de beata.

Cada uno de estos dos imaginarios sirvió para construir a María Ramos como un modelo a seguir, pero también como un modelo de veracidad y autoridad indiscutible dentro de *La relación* desde el plano terrenal, al cumplir con todas las características que debía poseer una mujer casada, y desde el plano espiritual, al haber llegado a un estado de perfección espiritual que le permite tener visiones, que le permiten legitimar la administración de la imagen y su santuario de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá por parte de la Orden de Predicadores.

Agradecimientos: Agradezco a los evaluadores por su tiempo y valiosos comentarios realizados en la revisión del presente artículo y posibilitar la difusión de un tema poco estudiado en la historiografía, como lo son las relaciones de imágenes milagrosas.

Referencias Citadas

- Acosta, O.
2011. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Álvarez, L.
2005. Palabra de Dios, pluma de claustro. El discurso literal de la divinidad y sus adyacentes en la revelación visionaria barroca. En *Homenaje a Henri Guerreiro. La Hagiografía entre Historia y Literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, editado por M. Vitse, pp. 169-227. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Cea, A.
2006. Modelos para una Santa. El necesario ícono en la vida de Teresa de Ávila. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXI:7-42.
- Certeau, M.
2006. *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, Distrito Federal.
- Chaile, T.
2021. Santuarios marianos en Valle y en Belén, Catamarca, 1640-1700. *Diálogo Andino* 64:99-109.
- Enríquez, D., Donjuan, E., y Padilla, R.
2014. Sonora, Territorio Mariano. La Virgen de Loreto en Bacadéhuachi. *Región y Sociedad* XXVI 60:229-269.
- Escobar, J.
2000. *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. EAFIT, Medellín.
- Fonseca, J.
2020. Las representaciones sobre los indígenas en las crónicas de los misioneros protestantes en el Perú a inicios del siglo XX. *Diálogo Andino* 63:79-89.
- Graña, M.
2012. Beatas y comunidad Cívica. Algunas claves interpretativas de la espiritualidad femenina urbana bajo-medieval (Córdoba, siglos XIV-XV). *Anuario de Estudios Medievales* 42:697-725.
- Hatzfeld, H.
1955. *Estudios literarios sobre mística española*. Editorial Gredos, Madrid.
- Hering, M., Pérez, J., y Torres, L.
2012. Prácticas sexuales y pasiones prohibidas en el Virreinato de Nueva Granada. En *Historia Cultural desde Colombia. Categorías y debates*, editado por M. Hering y A. Pérez, pp. 51-86. Pontificia Universidad Javeriana-Universidad de Los Andes-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C.

- León, L.
1999. La perfecta casada. En *Escritores Místicos Españoles*, editado por Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, Conaculta-Océano, México.
- López, M.
2019. *Morir de amor. Violencia conyugal en la Nueva Granada. Siglos XVI y XIX*. Ariel, Bogotá D.C.
- Mannarelli, M.
2004. *Pecados Públicos. La Ilegitimidad en Lima XVII*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, Lima.
- Martínez, P.
1999. La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 12:149-172.
- Molina, F.
2021. Miserables o mentirosas. La participación judicial y el tratamiento inquisitorial de las mujeres indígenas en las causas por solicitudación (Santo oficio Limeño), siglos XVI-XVII. *Diálogo Andino* 65:117-131.
- Morales, M.
2009. *Manuscritos sobre la Virgen de Linajeros y su Santuario (siglos XVII y XIX)*. Instituto de Estudios Gienenses-Diputación Provincial de Jaén, Jaén.
- Navarro, A.
2013. Leyendas marianas e imágenes milagrosas en la historia de la religiosidad popular de Andalucía (siglos XII-XVII). *La España Medieval* 36:327-356.
- Pérez, A.
2012. Representaciones y prácticas en las zonas de misión: los informes de los frailes capuchinos. En *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*, editado por M. Hering y A. Pérez, pp. 287-316. Pontificia Universidad Javeriana-Universidad de Los Andes-Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C.
- Pons, F.
1991. Mujeres y espiritualidad: las beatas valencianas del siglo XVII. *Revista de Historia Moderna* 10:71-96.
- Presta, A.
2021. Gobierno colonial y gobierno conventual, jerarquías y redes sociales. Una mirada a la sociedad charqueña y al monasterio de Nuestra Señora de los Remedios de Santa Mónica de la ciudad de La Plata, 1574-1600. *Diálogo Andino* 65:13-22.
- Romero, M.
1986. Presentación. En *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*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Rubial, A.
1995. Introducción. En *Zodiaco Mariano*, editado por Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, México.
- Rubial, A.
2006. *Profetisas y Solitarios. Espacios y Mensajes de una Religión Dirigida por Ermitaños y Beatas laicas en las Ciudades de Nueva España*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Rubial, A.
2008. Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana. *Historias* 69:121-132.
- Salinas, R.
2005. Capítulo primero. Del maltrato al uxoricidio. La violencia "puertas adentro" en la aldea chilena tradicional (siglo XIX). En *Conductas ilícitas y derecho de castigo durante la colonia. Los casos de Chile y Colombia*, editado por R. Salinas y M. Mojica, pp. 27-46. Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C.
- Silva, L.
2017. Actos devocionales y enfermedad: encarnación del milagro en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVIII. *Diálogo Andino* 54:113-125.
- Tobar y Buendía, P.
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. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Uribe-Urán, V.
2020. *Amores fatales*. Universidad Externado de Colombia-Banco de la República, Bogotá D.C.
- Velasco, H.
1996. La apropiación de los símbolos sagrados: Historias y leyendas de imágenes y santuarios (siglos XV-XVIII). *Revista de Antropología Social* 5:83-114.
- Vignolo, P.
2012. Más allá de las columnas de Hércules: un emblema de la Modernidad. En *Historia Cultural desde Colombia. Categorías y debates*, editado por M. Hering y A. Pérez, pp. 139-164.