

# NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA CON DONANTES (1693), UN CASO DE INDETERMINACIÓN ICONOGRÁFICA EN EL MARQUESADO DEL VALLE DE TOJO, VIRREINATO DEL PERÚ\*

OUR LADY OF ALMUDENA WITH DONORS (1693), A CASE OF ICONOGRAPHIC INDETERMINACY IN THE MARQUISATE OF THE VALLEY OF TOJO, VICEROYALTY OF PERU

Ana Plaza Roig\*\*

## Resumen

*Nuestra Señora de la Almudena con donantes* es una pintura clave en la producción artística de Matheo Pissarro, artista activo entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Al representar como donantes a la pareja de encomenderos de la iglesia de Cochinoqa, se establece una relación de comitencia directa entre el pintor y el primer Marqués de Tojo. Ahora bien, estudios materiales han dado cuenta que la obra de Pissarro se realizó sobre una pintura precedente, una imagen de la Virgen de la Almudena de posible origen cuzqueño. Este artículo se centra en analizar los cambios introducidos por Pissarro en la imagen subyacente, profundizar en los motivos por los que el Marqués le encargó modificaciones que quitaron atributos característicos de la Virgen de Almudena e introdujeron una indeterminación iconográfica que podría acercar la advocación a otros modelos similares. En ese sentido, resulta importante analizar la ambigüedad que presenta la imagen en relación a los distintos elementos iconográficos y profundizar en los motivos por los cuales se podría proponer que en esta pintura observamos una devoción en particular, la de la Virgen de Atocha.

**Palabras claves:** Matheo Pissarro, Virgen de la Almudena, Virgen de Atocha, Marquesado del Valle de Tojo, pintura subyacente

## Abstract

*Our Lady of Almudena with donors* is a critical painting in the artistic production of Matheo Pissarro, active between the end of the 17th century and the beginning of the 18th century. By representing a couple of patrons from the church of Cochinoqa as donors, a relationship of direct patronage is established between the painter and the first Marquis of Tojo. Material studies have shown that Pissarro's painting was made on a precedent, a Virgin of Almudena that might be originated in Cuzco. This article focuses on analyzing the changes introduced by Pissarro in the underlying image, delving into the reasons why the Marquis commissioned modifications that removed characteristic attributes of the Virgin of Almudena, such as the serpentine jewel, and introduced an iconographic indeterminacy that could approach to other similar models of Spanish devotions. In this sense, it is essential to analyze the ambiguity that the image presents concerning the different iconographic motives and delve into why it could be suggested that we observe a particular devotion, that of the Virgin of Atocha in this painting.

**Keywords:** Matheo Pissarro, Virgin of Almudena, Virgin of Atocha, Marquisate of the Valley of Tojo, underlying painting.

Fecha de recepción: 13-07-2022 Fecha de aceptación: 14-03-2023

En la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Cochinoqa, ubicada en el altiplano jujeño, se encuentra una pintura de *Nuestra Señora de la Almudena con donantes*, atribuida a Matheo Pissarro, artista activo entre fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La obra presenta los primeros retratos al natural tomados en el actual territorio argentino: aquellos de Juan José Fernández Campero, primer Marqués de Tojo, y de su esposa Juana Clemencia de Ovando. Dentro del patrimonio pictórico del Marquesado de Tojo destaca un conjunto de pinturas atribuidas a Pissarro: la factura de sus obras, la molienda y selección

de pigmentos, evidencian su conocimiento de tratados de pintura españoles como los de Palomino y Pacheco (Siracusano 2002), como también contribuyen a proponer una formación en el taller de Melchor Pérez de Holguín (Burucúa et al. 2000; Siracusano 2005). Estas imágenes, y en particular *Nuestra Señora de la Almudena*, han posibilitado establecer una relación de comitencia directa entre Pissarro y el primer Marqués de Tojo (Barbieri y Gori 1991; Siracusano 2005) y han permitido destacar al artista como una figura clave de la historia del arte colonia de la región.

\* Este artículo ha sido realizado en el marco de una beca doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación vinculada al proyecto PICT 2017-1716, "Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)", dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.

\*\* Instituto de Investigación en Arte y Cultura Universidad Nacional de Tres de Febrero (IIAC-UNTREF), Buenos Aires, Argentina Correo electrónico: ani.plaza5@gmail.com

Hacia fines de 1990 se realizaron estudios materiales de la pintura de Cochinoca (Burucúa et al. 2000; Seldes et al. 1999; Siracusano 2005), en particular, tomas radiográficas y fotografías infrarrojas, a partir de las cuales se descubrió que debajo de la pintura atribuida a Pissarro se encontraba otra imagen subyacente, cuyas características iconográficas fueron asociadas posteriormente por Siracusano a una obra de posible procedencia cuzqueña de la *Virgen de la Almudena* (2009:60). Si bien no resulta llamativo en este periodo el uso de un lienzo con una pintura previa, hemos podido identificar una serie de modificaciones realizadas entre una imagen y otra, que habilitan preguntarnos si en ambos casos estamos frente a la representación de la Virgen de la Almudena. Los cambios introducidos en el lienzo podrían estar orientados a alejarse del modelo iconográfico previo y, producto de las modificaciones realizadas, suscitar distintos usos de la imagen que exceden la devoción individual, y que podrían vincularse con una apropiación política de la imagen en relación con el patronazgo ejercido por el Marqués de Tojo en la iglesia de Cochinoca. El estudio de esta obra se postula como una biografía del objeto (Kopytoff 1986) con el objetivo de esbozar posibles motivos por los cuales un comitente como el primer Marqués de Tojo habría solicitado los cambios en la imagen.

### Nuestra señora de la Almudena

Nuestra Señora de la Almudena es una advocación de la Virgen María, patrona de la Archidiócesis de Madrid y venerada en la Catedral de Santa María de la Almudena. El relato mítico de la creación de la imagen de bulto que dio origen a la devoción propone que fue tallada por Nicodemo y policromada por San Lucas, traída desde Jerusalén por el Apóstol Santiago y su discípulo (Gómez Menéndez 2019). La imagen habría sido emplazada en una capilla en Mantua, anterior nombre de la ciudad de Madrid, hasta la llegada de los musulmanes en el siglo VIII, cuando fue escondida dentro de una muralla. Según los cronistas y poetas del siglo XVII, el 9 de noviembre de 1085 Alfonso VI halló milagrosamente la imagen junto a dos velas encendidas, tras derrumbarse una de las torres de la muralla próxima a la Puerta de la Vega. El relato indica que esa primera imagen de la Virgen milagrosa desapareció producto de un incendio en la Iglesia de Santa María en el siglo XV.

Una nueva escultura de la Almudena fue tallada para reemplazar la imagen perdida y, según Gómez Menéndez, el autor de "una escultura de bulto redondo, tallada en madera de pino –oscurecida por el tiempo–, dorada, estofada y policromada", habría sido el escultor Diego Copín de Holanda, activo a fines del siglo XV y principios del XVI (Gómez Menéndez 2019:544) (Figura 1). La exaltación de la devoción de la Almudena y la construcción del relato mítico fueron difundidos por la dinastía de los Austrias, en particular por

Felipe IV y su esposa Isabel de Borbón, quienes trasladaron la imagen de la Virgen al altar mayor de la Iglesia Santa María, y establecieron como costumbre real y de la corte regalarle un vestido.

Figura 1



Como consecuencia de la fuerte devoción hacia la escultura ubicada en Madrid se realizaron otras imágenes, pinturas y esculturas dedicadas a la representación de la Virgen. Tal como describe Alfonso Rodríguez G. de Cevallos,

Las pinturas y cuadros que se hicieron de muchas de estas imágenes, tanto en España como en Iberoamérica, trataron de representarlas no en su estado original de escultura, sino tal como se percibían en los camarines, retablos y altares de sus respectivos santuarios, es decir con los lujosos atuendos, coronas, joyas, tronos, lámparas, candelabros y jarrones de flores (Rodríguez G. de Cevallos 2001:26).

Las pinturas y estampas de la Virgen de la Almudena que mencionaremos se incorporan a una tradición pictórica española, la del "trampantojo a lo divino", característica de la representación de una imagen devocional en su altar y, generalmente, con un manto triangular que da cuenta de la costumbre de vestir a las esculturas.

Ahora bien, si en España, y en particular en Madrid, la devoción a la Virgen de la Almudena convocó a gran cantidad de fieles<sup>1</sup>, cabe destacar que en América no fue una imagen que tuviera gran popularidad (Schenone 2008:283), a diferencia de otras devociones locales y milagrosas como la Virgen del Rosario de Pomata. Sin embargo, como se verá a continuación, la Virgen de la Almudena convocó en América a unos pocos devotos, principalmente europeos, que tenían un vínculo con esa advocación previo a su viaje.

La devoción de la Virgen de la Almudena fue introducida en el Cuzco en 1686 por el obispo Manuel Mollinedo y Angulo, quien había sido párroco de la iglesia de Santa María de la Almudena en Madrid (Burucúa et al. 2000:123-124). Durante su gobierno, entre 1673 y 1699, Mollinedo fue un importante mecenas de las artes y letras y procuró la mayor decencia y embellecimiento de los templos de su diócesis. Su sobrino, Andrés Mollinedo, lo asistió como secretario privado, y compartió con él su devoción por la Almudena<sup>2</sup>. Entre los encargos solicitados por el obispo, están las imágenes involucradas en la difusión de la advocación de la Virgen de Almudena, encargadas a dos artistas indígenas, miembros de la nobleza incaica.

En primer lugar, Juan Tomás Tuyru Túpac, arquitecto, retablista y escultor, realizó en 1686 la escultura de la *Virgen de la Almudena*. Según Rubén Vargas Ugarte (1947:581), el obispo mandó a incrustar una astilla de la imagen milagrosa madrileña dentro de la nueva talla, obra que se emplazó en una capilla cerca de la parroquia del Hospital de Naturales y posteriormente, en una capilla homónima en tierras donadas por Andrés Mollinedo. Por otra parte, dos años después, Basilio de Santa Cruz Pumacallao (activo entre 1661-1700) realizó dos lienzos que se emplazaron en el coro de la Catedral de Cuzco, *La Virgen de Belén* y *La Virgen de Almudena con Carlos II y Mariana de Neoburgo*<sup>3</sup>. Estas imágenes, a partir de lo afirmado por Luis Eduardo Wuffarden, apuntalaron una estrategia del obispo que

buscó establecer un paralelismo entre Madrid y Cuzco y, particularmente, entre los reyes y el obispo, el poder civil y eclesiástico (Wuffarden 2008:63). La pintura de Basilio Santa Cruz Pumacallao, realizada en 1698, ofrece un interesante modelo para analizar la iconografía del retrato de la Virgen de Almudena<sup>4</sup>. Al poner en relación diferentes pinturas, como la *Virgen de la Almudena* de fines del siglo XVII, de la Colección Pedro y Angélica de Osma Gildemeister (Figura 2); la *Virgen de la Almudena* del siglo XVIII de una colección particular, y una estampa anónima española sin fechar de la Virgen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Figura 3), se evidencian notables coincidencias<sup>5</sup>. En todos los casos podemos observar una iconografía recurrente, donde se representa la cabeza de la Virgen ladeada hacia el Niño, porta griñón, rostrillo y una corona real con aureola. Lleva un manto con motivos muy similares a los de la túnica, y se posa sobre un basamento con una media luna con las puntas hacia arriba. A ambos lados de la figura de la Virgen se disponen verticalmente ángeles en vuelo, personajes todos que son enmarcados por un arco flamígero. Consideramos que estas imágenes responden a una tipología en la cual, además de los elementos mencionados, no se representa las manos de la Virgen y puede incluir o no una alhaja serpenteante que atraviesa la túnica, aunque ésta última constituye un atributo característico de la Almudena (Schenone 2008:285)<sup>6</sup>.

Finalmente, existe una representación menos frecuente, como vemos en la *Virgen de la Almudena* del siglo XVIII del Museo Marc de Rosario (Figura 4). En este modelo, la cabeza de la Virgen se encuentra ladeada hacia su derecha, se distingue por la presencia de la mano derecha de la Virgen —que sostiene un ramo de rosas y otra flor que no se ha podido identificar— y por la ausencia del arco flamígero que rodea su figura.

A partir de las diferencias y similitudes iconográficas señaladas entre las diversas imágenes que representan a la Virgen de la Almudena, podríamos destacar que la advocación presenta elementos característicos como el rostrillo, el griñón, la corona con una aureola, la alhaja serpenteante y la no representación de las manos de la Virgen.

1 En este punto vale recuperar que Vera Tassis (1692:373-374) menciona a distintos artistas que representaron a la Virgen de la Almudena como Alonso Cano, Sebastián Herrera y Juan Carreño, entre otros. Por otro lado, en el listado de inventarios de colecciones de pinturas entre 1601 y 1755 (Burke & Cherry 1997), figuran cinco pinturas de la Almudena, una de ellas atribuida a Carreño. Aunque se podría considerar que la devoción de la Almudena fue importante, no se podría afirmar que lo fuera por sobre la devoción de la Virgen de Atocha, que es listada doce veces en los inventarios de dichas colecciones españolas.

2 Gracias al codicilo que hizo el obispo en 1699, sabemos que Mollinedo le dona a su sobrino dos lienzos de la *Virgen de la Almudena* (Villanueva Urteaga 1989:210). Por su parte, Andrés Mollinedo se retrató con la Virgen de Almudena (Montes González 2014:103). Esta información abona a resaltar el vínculo de devoción personal que existe entre esta imagen y sus comitentes, en este caso los Mollinedo. Según Vargas Ugarte (1947:582) el obispo deseó que tras su muerte su corazón fuera sepultado a los pies de la Virgen.

3 Basilio Santa Cruz Pumacallao, Virgen de la Almudena, óleo sobre lienzo, 310 x 540 cm, 1698. Catedral de Cuzco. Ver <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1541>

4 Diversos autores, como Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (2001:29) y Francisco Montes Gálvez (2014:97), vinculan la pintura de Pumacallao con la iconografía de la estampa anónima "*Carlos II junto a su segunda mujer, Mariana de Neoburgo, y su madre, Mariana de Austria, adorando a la Virgen de la Almudena*", fechada en C. 1690, disponible en la colección de la Biblioteca Nacional Española de Madrid.

5 La pintura de *La Virgen de la Almudena* de una colección particular anteriormente perteneció a la Colección Celso Pastor de la Torre.

6 Hasta el momento no se han encontrado ni pinturas ni estampas de origen español que representen la alhaja serpenteante, sin embargo, no consideramos que su inclusión haya sido originada en América.

Figura 2



Figura 4



Figura 3



### Nuestra Señora de la Almudena con Donantes

Retomemos la pintura de *Nuestra Señora de la Almudena con donantes* de la iglesia de Cochino, atribuida a Matheo Pizarro (Figura 5). Se estipula que fue pintada en 1693, fecha que figura en la leyenda de la pintura (Burucúa et al. 2000:123). En el centro de la imagen está representada la Virgen con el Niño sobre una peana, en la parte inferior de la imagen se representan los donantes, Juan José Fernández Campero de Herrera y Juana Clemencia Ovando, y una leyenda debajo de sus figuras.

Lejos de representar a la Virgen dentro de una hornacina, como veíamos en los modelos iconográficos anteriores, su figura se enmarca en torno a nubes, un tornasol y un rompimiento de gloria que, en el caso de Pizarro, constituye una de sus más destacadas características estilísticas junto a los "rayos paralelos de tamaño decreciente, que se esparcen por detrás de los personajes sagrados" (Barbieri y Gori 1991:368). La imagen, al representar a la Virgen en un entorno celestial, característico de iconografías de la Inmaculada o Coronación de la Virgen, se distancia de la representación de la *vera efigie* de la Virgen, de un "trampantojo a lo divino". Esta particularidad de la imagen será retomada más adelante, ya que constituye un

elemento que contribuye a sostener una indeterminación iconográfica en la representación de la Virgen. Pero antes, profundicemos en sus atributos. La túnica y manto triangulares del Niño y la Virgen tienen detalles ornamentales de roleos dorados. Ambos tienen en el centro de la túnica una guarda con prendedores de piedras y moños rojos, y portan una corona real sobre sus cabezas. El Niño posa su mirada en la Virgen, ésta tiene su rostro ladeado hacia él, lleva un griñón y rostrillo. Los elementos hasta aquí mencionados podrían coincidir con la iconografía de la Almudena antes descrita. Sin embargo, la ausencia de la alhaja serpentante y de la aureola de la corona, por un lado, y la presencia de la mano que sostiene un ramo de rosas y flores no identificadas, por otro, son elementos que, por omisión o alusión, no responden a la tipología más característica de la Virgen de la Almudena. Lo cual, como desarrollaremos más adelante, abre la posibilidad de que sea otra devoción la que se encuentra representada.

Figura 5



Continuemos con otros aspectos relevantes de la imagen de Pizarro, por ejemplo, la presencia de donantes. El retrato de donantes se relaciona con la tradición de la representación en pintura de imágenes de bulto devocionales, y en Perú el género se popularizó a mediados del siglo XVII. Antes de que se retratara a quienes encargaban las obras, eran los santos quienes ocupaban su lugar, representados como

devotos de la imagen. Los donantes se ubican de medio cuerpo, arrodillados o parados como si estuvieran ante la propia imagen de bulto, generalmente ante una devoción local (Stanfield-Mazzi 2011:434,438).

Juan José Fernández Campero de Herrera viste el hábito de la orden de Calatrava, mientras que Juana Clemencia Ovando “lleva vestido negro, con encajes, austero y sencillo como lo ordenaban las pragmáticas reales del siglo XVII con las que se contrarrestaba el lujo escandaloso de las vestiduras afrancesadas de la corte” (Burucúa et al. 2000:124). Ambos son retratados de medio cuerpo como personajes secundarios en relación a la Virgen, se presentan en actitud de oración, como cristianos piadosos: sus manos en posición de rezo y su mirada hacia la Virgen. Campero porta el símbolo de la orden militar religiosa de Calatrava y se ubica a la derecha de la Virgen, el lugar de los bendecidos en el Juicio final. Ambas elecciones formales le otorgan en la imagen un lugar de detención de poder. Juana Clemencia es representada con un rostro estereotipado, quizá por tratarse de un retrato pos mortem (Barbieri y Gori 1991:56), ya que falleció en 1690, tres años antes de la fecha propuesta para la creación del cuadro (Burucúa et al. 2000:123). Por lo tanto, podríamos asumir que quien encargó la obra fue Campero y la inclusión de su esposa fallecida en la representación tendría un sentido de legitimación política, en tanto Campero heredó de parte de ella la mayoría de las tierras que luego conformarían el Marquesado de Tojo. Vale destacar que el encargo de la obra habría coincidido con una disputa por la herencia de Juana Clemencia, entre Campero y sus ex suegros, Ana Mogollón Orozco y Pedro Santiesteban.

Hasta el momento, *Nuestra Señora de la Almudena con donantes* es la única obra que se conoce en la que se haya retratado al Marqués<sup>7</sup>. Si pensamos en el género de pintura con donantes, la elección de la advocación con la que se representan los donantes es crucial. Lamentablemente, la leyenda de la parte inferior del cuadro no contribuye a esclarecer este interrogante. En esta cartela se afirma la labor del Marqués como mecenas:

El Maestro de Campo Don Juan José Campero y Herrera, Caballero del hábito de Calatrava y su esposa Doña Juana Clemencia de Obando encomenderos de este (pueblo) costearon la mayor parte de esta iglesias y retablo y puso la primera piedra el año 168 (9) junto con el vicario Antonio de Godoy su cura y se acabó el año 1693 siendo cura y vicario el Bachiller Domingo Viera de la Mota Comisario de la Santa Cruzada (Burucúa et al. 2000:123).

<sup>7</sup> En el inventario de 1718, por defunción del Marqués Juan José Fernández Campero de Herrera, se mencionan otras dos pinturas donde se lo retrata, pero que en la actualidad se encuentran desaparecidas. Ver Fondo Marqués del Valle de Tojo, carpeta n°243, Archivo Histórico de Jujuy, Jujuy, Argentina.

Llama la atención la última fecha mencionada ya que, según un inventario de 1702, la iglesia aún no estaba terminada (Barbieri y Gori 1999:40). Más allá de esta digresión, es claro que la leyenda cumple una función de reforzar el prestigio social de los encomenderos. En este punto, la pintura de Pizarro puede ser nuevamente vinculada con el cuadro de *La Virgen de Almudena* de Pumacallao por varios motivos. Por un lado, ambos incluyen un registro textual asociado a la obra y, además, en ambos cuadros se retrata y/o se menciona la figura del comitente, el obispo Mollinedo y el Marqués de Tojo. La relación entre la imagen y el texto en la obra de Pumacallao podría entenderse desde una función didáctica, en tanto que ambas narran parte de la historia de la Virgen, mientras que en la obra de Pizarro la relación entre imagen y texto tiene una lógica no narrativa que refuerza la imagen de los comitentes. Si consideramos las palabras como signos visuales autónomos (Siracusano 2009), ambos textos forman parte de un conjunto diferenciado cuadrangular, se distingue la tipografía cursiva de la obra de Pumacallao de la de Pizarro, que es romana. La leyenda anexa, externa al cuadro de Pumacallao, se podría entender como guía para la lectura de la obra, mientras que la de Pizarro enfatiza la figura de los encomenderos a tal punto que omite la advocación de la cual son devotos, dato no menor para nuestro análisis<sup>8</sup>. La presencia de los donantes y la leyenda en el cuadro, por lo tanto, podrían estar en relación con un uso político de la imagen, por sobre uno devoto.

Retomemos el planteo respecto a la indeterminación iconográfica de la representación de la Virgen en la iglesia de Cochinoca: el entorno celestial de la imagen se aleja de la *vera efigie* de la Virgen, no hay mención de la advocación mariana en la leyenda escrita y, por último, los elementos con los que se la representa no son los característicos de la Almudena.

La pintura de Pizarro no es el único caso donde la representación de la Virgen de manto triangular presenta características que no la definen totalmente como un trampantojo a lo divino, sino que es representada en un ámbito celestial. Un ejemplo de esta variación particular es *Nuestra Señora de Belén con donante indígena*, de la colección Carl & Marilyn Thoma Foundation (Figura 6). Esta pintura resulta un caso interesante, ya que también representa en el centro del cuadro a la Virgen sobre una peana en un ámbito celestial, y en la parte inferior se representa a un donante indígena, cuatro floreros con rosas y lirios y otros cinco con distintas flores. La Virgen está franqueada por dos putis que sostienen cada uno un ramo de flores y cintas serpenteanes descendientes. Cada cinta tiene escrito "Dios te salve hija de Dios Padre ruega por mí; Dios te salve Madre de

Dios Hijo ruega por los pecadores" y "Dios te salve esposa del Espíritu Santo; Dios te salve templo i sagrario de la Santísima Trinidad". Si bien resta aún mucho por indagar en torno a este tipo de representación, una primera aproximación sobre el tema, nos permitiría pensar que la elección de un entorno celestial estaría orientada a reforzar la divinidad de la Virgen o bien por medio de un tornasol y rompimiento característico de la Inmaculada Concepción o Coronación de la Virgen, o bien por medio de cartelas que dan cuenta de su relación con la Santísima Trinidad<sup>9</sup>. Esta exaltación de la divinidad de la Virgen no está ligada a ninguna advocación en particular y para nuestra lectura, abona a que los atributos de la Virgen representados sean los únicos que permitan su identificación. Sin embargo, en la pintura de Pizarro, los atributos que nos dan el indicio de que estamos frente a una representación de la Almudena, el griñón y el rostrillo, no son exclusivos de dicha advocación.

Figura 6



Se han encontrado numerosas devociones marianas españolas que comparten el griñón y/o rostrillo, como la Virgen de Nieva, la Virgen de Aránzazu y la Virgen de Atocha, por mencionar algunas advocaciones que fueron representadas en los virreinos americanos. La pintura de Pizarro no incorpora elementos distintivos de una u otra devoción,

8 Tamara Améndola (2022:113-115) presenta en su tesis de maestría una perspectiva similar al aquí propuesto, aunque enfatiza con más detalle las jerarquías a las que el texto refiere en relación a las estrategias simbólicas de ejercicio de poder de Campero.

9 Al respecto, Tamara Améndola (2022:121) considera que la exaltación de la divinidad de la Virgen también es una demostración de poder, aunque considera que la devoción a la que remite el cuadro de Pizarro es la Almudena.

ni la alhaja serpenteante de la Almudena, ni el árbol de espinos sobre el que se ubica la Aránzazu, ni porta en la mano derecha el cetro de la Nieva o la manzana de la Atocha. Tampoco representa la corona de la Virgen con las aureolas concéntricas de la Atocha o con la aureola con la que se representan las otras advocaciones. Aunque la inclusión del ramo de flores en la iconografía de la Virgen de Aránzazu es característica de su tipología, es un atributo que no contribuye a distinguir la advocación ya que es "genérico y común a muchas vírgenes" (Schenone 2008:278). De hecho, se han encontrado imágenes que representan a la Virgen de Nieva, la Atocha y la Almudena portando un ramo de flores<sup>10</sup>. Por otra parte, también vale la pena destacar que el ramo de flores se incluye en representaciones de advocaciones locales como la Virgen de Cocharcas y de la Virgen del Rosario de Pomata.

Por lo tanto, consideramos que estamos ante una imagen devocionalmente ambigua, de la cual Campero se representa como donante. Este hecho se podría ver resignificado, en tanto la pintura de Pizarro se realizó sobre otra, una imagen subyacente de la Virgen de Almudena. Indagar en los cambios realizados entre una y otra imagen podría esclarecer esta ambigüedad iconográfica que encontramos en la pintura.

### La Virgen de Almudena Subyacente

Gracias a los estudios materiales que se realizaron sobre la pintura (Burucúa et al. 2000; Seldes et al. 1999; Siracusano 2005), contamos con dos imágenes que dan cuenta de las características de la pintura subyacente: una radiografía y una fotografía infrarroja (Figuras 7 y 8). La imagen de la Virgen de la Almudena subyacente, como la mencionaremos de aquí en más, sigue el modelo iconográfico de la alhaja serpenteante.

Sobre una peana con una media luna con puntas hacia arriba se ubica la representación de la Virgen de manto triangular y alhaja serpenteante. Su cabeza, ladeada hacia el Niño, porta grifión, rostrillo y una corona real con aureola. A cada lado de su figura se disponen verticalmente tres ángeles en vuelo que portan una rosa cada uno. Todos los personajes están enmarcados por un arco flamígero. En la parte inferior de la pintura se ubican dos jarrones con racimos de flores.

<sup>10</sup> Nos referimos a la *Virgen de Almudena* de la colección del Museo Marc de Rosario, Argentina ya mencionada; la pintura *Santa María de Atocha* de la colección del Museo Colonial y el Museo Santa Clara de Colombia y para el caso de la Virgen de Nieva la calcografía de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ver <https://www.academiacolectaciones.com/buscador.php?q=nuestra+se%C3%B1ora&cat=estampas#&gid=1&pid=AC-00645>; <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion/piezas-del-mes/Paginas/Santa-Mar%C3%ADa-de-Atocha.aspx>. Por otra parte, también destacar que el ramo de flores también se incluye en representaciones de advocaciones locales como la Virgen de Cocharcas como la de la colección Thoma Foundation y de la Virgen del Rosario de Pomata con Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima del siglo XVIII de la colección Barbosa-Stern. Ver <https://thomafoundation.org/artwork/our-lady-of-cocharcas/> y [https://barbosa-stern.org/webSite/?page\\_id=2738](https://barbosa-stern.org/webSite/?page_id=2738)

Figura 7



Figura 8



La pintura subyacente, por los elementos que representa, se asemeja al modelo iconográfico de las pinturas de la Virgen de la Almudena de Pumacallao y de la colección Osma Gildemeister, ya que por ejemplo, coinciden en la cantidad de ángeles que rodean a la Virgen, la alhaja serpenteante y en los tipos de apliques de su túnica, como el moño con una cruz.

La similitud entre estas imágenes sugiere la copia a partir de un modelo grabado o entre pinturas, una práctica habitual de los pintores del período, en particular dada la circulación masiva de estampas entre América y Europa, hecho que favoreció la conformación de un imaginario visual compartido (Cummins 2012:204; Rodríguez Romero 2012:30). Desde la perspectiva de la cultura visual<sup>11</sup>, es importante destacar que dicha circulación de estampas de temática religiosa no sólo posibilitó una amplia difusión de motivos que sirvieron de inspiración para nuevas imágenes, sino que además, éstos fueron fundamentales para el aprendizaje de los artistas de los talleres andinos (Schenone 1983:13). A pesar de tener indicios de que esta tipología iconográfica de la representación de la Almudena que presenta una alhaja serpenteante, en Sudamérica tendría un origen cuzqueño, dado el sitio de producción de la obra de Pumacallao y las características formales de la pintura de la colección Osma Gildemeister, en particular su orla de flores, no podríamos asegurar que la pintura subyacente haya sido producida allí. Lamentablemente, tampoco se ha dado con una estampa que presente dicha tipología. Lo que sí se ha podido determinar, como veremos más adelante, es que la pintura subyacente y la de Pissarro, fueron realizadas en tiempos distintos. Pero antes de adentrarnos en los motivos de los cambios iconográficos implementados por Pissarro, repasemos cuáles fueron esas modificaciones.

Estudios materiales han dado cuenta que la pintura de Pissarro se realizó sobre una base de preparación gris oscura que cubrió una imagen subyacente de la Virgen de la Almudena (Burucúa et al. 2000:123)<sup>12</sup>. Los cambios realizados por el pintor podrían dividirse en tres tópicos: el contexto en el cual se representa a la Virgen, la representación de la Virgen y la inclusión de la leyenda. Los elementos de altar como la hornacina y los floreros, fueron reemplazados por un entorno celestial y la incorporación de los donantes. Se eliminó la aureola de la corona de la Virgen, la alhaja serpenteante, se modificó la decoración de su vestido y se

aclaró su rostro<sup>13</sup>, dato que resulta visible a través de los faltantes en la capa pictórica de la obra de Pissarro. Otros cambios que se advierten son “los prendedores de los vestidos, los dibujos de las guardas, el largo del cuello blanco del Niño, una pequeña cruz que cuelga sobre la media luna y las hileras paralelas de perlas” (Burucúa et al. 2000:124). La comparación entre una y otra imagen, da cuenta que la centralidad de la figura de la Virgen y el Niño sobre una peana y la posición del rostro de la Virgen no fueron modificadas. Mientras que, ante la pintura subyacente no podríamos dudar que estamos ante una iconografía de la Virgen de la Almudena, en la pintura de Pissarro encontramos como único atributo de dicha advocación el griñón y el rostrillo, elementos que, como ya mencionamos, no son exclusivos de esa advocación. El hecho de que no haya incorporado otros atributos de la Almudena y optado por el entorno celestial en detrimento del “trampantojo a lo divino”, podría sugerir un alejamiento concreto respecto a esa iconografía para, quizás, acercarse a la representación de otra devoción. Ante la falta de atributos exclusivos de alguna devoción, el interrogante que surge es cómo determinar cuál advocación sería la representada. Para intentar responderlo, deberíamos valernos de otros elementos de análisis.

### El libro de los milagros de la Virgen de Atocha

El inventario por fin y muerte del Marqués de 1718, arroja una pista en torno a esta indeterminación iconográfica introducida por Pissarro<sup>14</sup>. En el listado de la biblioteca de la Hacienda de Yavi figura un libro de los milagros de la Virgen de Atocha<sup>15</sup>. Este indicio nos posibilita considerar que, tal vez, los cambios tuvieron el propósito de transformar una Almudena en una Atocha. Si esto es así, estamos frente a una imagen que podría haber sido pensada también para el uso devocional del Marqués o su esposa, sin embargo, *Nuestra Señora de la Almudena con donantes* no ha sido identificada hasta el momento en ningún inventario de los templos del Marquesado<sup>16</sup>. En la actualidad, la obra se encuentra en la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria en Cochino, si bien se desconoce desde cuándo se encuentra allí, su ubicación refuerza la función política de la pintura.

El hallazgo del libro sobre la Virgen de Atocha en el inventario, sumado a que el rostrillo y griñón son atributos

11 Entendemos por cultura visual (Mitchell 1994) el estudio interdisciplinario que se enfoca en el estudio de la construcción social de la experiencia visual, en tanto fenómeno expresivo y comunicativo irreductible al lenguaje. Según Mitchell, más que una disciplina es una indisciplinada, ya que busca analizar la historia desde sus múltiples categorías (baja/alta), distintos medios visuales, fuentes y perspectivas teóricas. Según el autor “Visual culture is both an outer boundary and an inner “black hole” at the heart of verbal culture” (Mitchell 1994:543).

12 Según los autores, en el soporte de lino se encontraron parches que podrían sugerir que esa tela había sido utilizada para transportar mercadería (Burucúa et al. 2000:123).

13 A pesar de no contar con herramientas para determinar las razones que indujeron al blanqueamiento del rostro de la Virgen, este procedimiento podría ser entendido como un modo de acercarse al modelo escultórico primigenio -no ennegrecido con el tiempo-. Entendemos que dicho blanqueamiento no tendría, a priori, vinculación con una racialización de la imagen.

14 Ver Fondo Marqués del Valle de Tojo, carpeta n°243, Archivo Histórico de Jujuy, Jujuy, Argentina

15 Fondo Marqués del Valle de Tojo, carpeta n°243, Archivo Histórico de Jujuy, Jujuy, Argentina, f23r.

16 Los inventarios consultados que corresponden al período de actividad de Campero (1680-1718) son la visita de Juan de Herrera de 1702 perteneciente al Archivo del Obispado de Jujuy, caja 12, legajo 10 y al inventario por defunción del Marqués del Fondo Marqués del Valle de Tojo, carpeta n°243, Archivo Histórico de Jujuy, Jujuy, Argentina.



iconográficos de la Virgen de Atocha, podrían dar una respuesta tentativa a nuestro planteo de indeterminación iconográfica de la pintura. Pero antes, veamos las características de esta imagen.

La escultura en madera policromada de la Virgen de Atocha, realizada en el siglo XII, se encuentra en la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid<sup>17</sup>. La imagen tiene la particularidad de representar a la Virgen sedente con el Niño en actitud bendicente. De hecho, no sólo la iconografía pictórica está emparentada entre una y otra Virgen, el relato mítico de ambas advocaciones marianas llevó a una disputa discursiva a fines del siglo XVII, entre escritores que defendían a cada una (Schader 2006). Según los relatos escritos, la imagen de la Atocha fue policromada por San Lucas y esculpida por Nicodemo, llevada a Madrid por el apóstol Pedro y ubicada en un santuario donde crecían atochas. Posteriormente, la escultura desapareció y fue encontrada por el caballero cristiano Gracián Ramírez, quién construyó una ermita para la Virgen. Ante la llegada de los musulmanes sacrificó ante la imagen a su mujer y dos hijas y tras ganar la batalla contra los moros, la Virgen las revivió (Cano y Olmedilla 1692).

Se desconoce cómo fue introducida la devoción de Atocha en el Virreinato del Perú, sin embargo, siguiendo lo planteado por Schenone (2008:303), seguramente los emigrados de regiones peninsulares solicitaron pinturas de factura local, a partir de grabados que representaban las imágenes de bulto de las que eran devotos.

La representación de la Virgen de Atocha fue probablemente muy difundida a través del grabado de Marcos Orozco, realizado en 1668<sup>18</sup>. Tanto en España como en América, se difundió dicho modelo en el cual la Virgen de Atocha se ubica en el centro de la imagen sobre una peana con ángeles y una luna invertida. Sostiene con la mano derecha una manzana y, sobre su lado izquierdo, se ubica el Niño que la mira sosteniendo el orbe con su mano derecha y con la izquierda bendice. El rostro de la Virgen lleva griñón y rostrillo, y su corona posee aureolas concéntricas con un remate de una paloma. La túnica y el manto triangular de la Virgen presentan como ornamento dos largos collares. La figura de la Virgen se encuentra flanqueada en la parte inferior por dos jarrones, en la parte central por dos ángeles y, en la parte superior, por dos candeleros coronados por dos ángeles, cada uno, con una cartela con forma de cinta. Todos estos elementos se disponen rodeados de un cortinado con un dosel en la parte superior.

Ahora bien, dos pinturas posiblemente cuzqueñas siguen dicha iconografía, una se encuentra en la colección de Francisco Yábar de Lima y la otra en la catedral de Sicuani, cerca de Cuzco, ambas datadas del siglo XIX<sup>19</sup>. Se ha encontrado solo una variante iconográfica que reemplaza la manzana por un racimo de flores en la pintura *Santa María de Atocha*, perteneciente a la colección del Museo Colonial y el Museo Santa Clara de Colombia. La iconografía de esta obra se distancia notablemente del modelo antes mencionado, de hecho, se la identifica como tal por la cartela que nombra la advocación<sup>20</sup>.

Si comparamos la iconografía característica de la Virgen de Atocha con *Nuestra Señora de la Almudena con donantes*, tampoco encontramos coincidencias sustanciales, no vemos en la pintura de Pissarro a la Virgen sosteniendo una manzana, ni el orbe o la actitud bendicente del Niño, ni las aureolas concéntricas coronadas por una paloma, ni los collares que penden por sobre su túnica o elementos que remitan al altar de la Virgen. La ambigüedad de la pintura de Pissarro persiste, aunque no resulta ingenua en torno al acto de reutilizar un lienzo ya pintado. Si partimos de la idea de que la intención fue alejarse del modelo de la Virgen de Almudena para representar una Virgen de Atocha, no podemos soslayar que ambas devociones fueron rivales y que su difusión por el Virreinato del Perú fue escasa, ligada a la devoción privada.

### Una disputa contemporánea

El primer texto impreso sobre la Virgen de Atocha fue *Libro intitulado la Patrona de Madrid y venidas de nuestra Señora a España* de Francisco de Pereda, escrito en 1604. Posteriormente, Félix Lope de Vega Carpio escribió *Isidro* en 1609, libro en el cual le dedica a la Virgen los Cantos VII y IX. En 1637, Jerónimo Quintana consagró la historia de la imagen en *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*.

En cuanto a la Virgen de la Almudena, el primer libro donde se incluyó fue escrito en 1629, por Jerónimo Quintana: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. En 1625 Lope de Vega publicó "Poema histórico a Nuestra Señora de la Almudena" dentro de *Triunfos divinos y otras rimas Sacras*. Hasta la publicación en 1692 de Juan Vera Tassis y Villaroel, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*, la historia de la Almudena no contaba con un libro dedicado exclusivamente a la imagen, como

17 Anónimo, *Virgen de Atocha*, talla sobre madera, s/m, siglo XIII. Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid. Ver <https://www.basilicadeatocha.es/arte-y-culto/nuestra-senora-de-atocha/>

18 Marcos Orozco, *Virgen de Atocha*, estampa, s/m, 1668. Ver <https://colonialart.org/artworks/5388a>

19 Ver la atribución de estas obras en Pessca, <https://colonialart.org/artworks/5420b> y <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-atocha#c5388a-5388b>

20 Un caso similar presenta la *Virgen de Atocha* realizada en circa 1700-1715 por el pintor Mexicano Manuel Arellano que en la actualidad se encuentra en el Convento de San José del Carmen de Sevilla.

sí había ocurrido con la descripción de la Atocha escrita por Quintana. El libro de Vera Tassis generó una disputa discursiva entre los defensores de una y otra advocación, específicamente entre él y Agustín Cano y Olmedilla, quien escribió *La verdad triunfante, tratado apoloético, en defensa de la antigüedad, propiedad, y patronato de Nuestra Señora de Atocha en Madrid*, como respuesta al texto del primero<sup>21</sup>. Ambos autores discuten tres tópicos, la policromía de ambas imágenes de bulto por San Lucas, la relación que tuvieron ambas devociones con San Ildefonso y San Isidro, y el patronato exclusivo de la ciudad de Madrid (Schader 2006:35).

En comparación, son muchos menos los escritos específicos sobre la Virgen de Almudena que sobre la Virgen de Atocha, cuyos textos no sólo son más prolíferos, sino que además son más antiguos. Como se verá a continuación, las coincidencias entre los relatos de una y otra advocación son el centro del debate de fines del siglo XVII. Es llamativo que en la construcción del relato de la Virgen de Almudena de Lope de Vega,<sup>22</sup> por ejemplo, se manifiesten reiteradas alusiones a la Virgen de Atocha, en las que cuenta no sólo su origen, sino que también se las pone en relación:

“Quedó MADRID seguro entre dos Polos, / ATOCHA, y ALMUDENA Soberanos, / Dos Lunas de su paz, y dos Apolos/ con sus Soles que tienen en las Manos. / Mas pues a la ALMUDENA sirven solos / estos humildes versos Castellanos, / Y tiene ATOCHA entre sus Planas bellas / tantas historias, como el cielo estrellas” (Lope de Vega 1736:24).

En torno a los tópicos disputados, el caso de Lope de Vega es acotado, ya que en ambos poemarios se centra en vincular a las dos devociones de la Virgen con San Isidro. En *Isidro*, un ermitaño le cuenta a San Isidro la historia del milagro de Gracián Ramírez y por otro lado, en “Poema histórico a Nuestra Señora de la Almudena” narra cómo el hijo de Isidro cae en un pozo y es salvado por la Virgen en esta advocación. Aunque es muy sintético el aporte de Lope de Vega, será citado como referencia para la construcción del relato de Vera Tassis y Cano y Olmedilla.

Vera Tassis (1692:319) en cambio, describe el origen de la imagen de la Almudena, tallada por Nicodemo, pintada por San Lucas y trasladada en el año 38 por el Apóstol Santiago a Mantua. Al abordar la relación entre San Isidro y la

Almudena afirma la devoción del santo a dicha imagen y menciona distintos milagros acontecidos, como el del lobo y el jumentillo<sup>23</sup>, más allá del milagro del pozo al que refiere Lope de Vega, el cual incluye mayor cantidad de detalles. En relación a este milagro, Vera Tassis (1692:312,318) discute directamente con el texto de Quintana, ya que considera que dicho autor se apropia del milagro del pozo al vincularlo con la devoción de la Virgen de Atocha.

En torno a la devoción que tuvo San Ildefonso con la Almudena, el autor cuestiona la antigüedad de la Virgen de Atocha y de algún modo se apropia del relato que anteriormente había sido asociado a dicha advocación:

De la suerte que este sagrado Arzobispo fue especial devoto del Sacrosanto Original, lo fue de sus milagrosos Retratos y es tradición heredada en esta Iglesia de Santa María, como se escribe en su antigua historia, que San Ildefonso vistió algunas veces la Imagen que hoy se intitula de la Almudena; y se prueba esta tradición en que por los años 663, florecía en virtudes el Santo, pues no durmió con el señor hasta los de 677 o sean menos, como quieren otros; porque este tiempo no hay memoria de que hubiese dentro de Madrid otra imagen Santísima, sino la de la Almudena, y en particular en su Vega, que es donde señala el Santo Arzobispo (Vera Tassis 1692:168)

A nivel discursivo, el texto de Cano y Olmedilla se centra principalmente en responder lo escrito por Vera Tassis, afirmando que la verdadera patrona de Madrid es la Virgen de Atocha. Para armar sus argumentos, constantemente remite a escritores anteriores para dar más crédito a su postura, tanto antiguos como modernos y entre estos últimos, cita a Quintana, Cepeda y Lope de Vega, entre otros. Justamente, uno de los aspectos que más defiende es el de la antigüedad de la Virgen de Atocha, considerándola la primera Virgen adorada en Madrid y la segunda en España. Patrona de todos los reinos de España, tutelar del nuevo mundo y protectora de las armas de la Monarquía. El tópico de la antigüedad de ambas imágenes será lo que también se dispute en torno al patronazgo de Madrid. Al respecto Cano y Olmedilla afirma, “De todo lo cual consta, que en el tiempo que nuestra Señora de la Almudena estaba oculta, sin culto, y memoria de Madrid nuestra Señora de Atocha, no solo era venerada de esta Imperial Villa, pero muy celebre por la gloria de sus milagros” (Cano y Olmedilla 1692:38).

En particular, en respuesta al relato de Vera Tassis sobre San Ildefonso, Cano y Olmedilla (1692:155,333) cuestiona la ausencia de textos antiguos que remitan a la devoción del Santo hacia la Virgen de Almudena, afirma la antigüedad

<sup>21</sup> Los distintos relatos que se escribieron sobre ambas advocaciones tienen la particularidad de emplazarse históricamente en la reconquista de España bajo una lectura milagrosa cristiana de los hechos, una retórica que sustenta la credibilidad del relato en torno a la labor historiográfica de los escritores, la mención de otras imágenes milagrosas y de textos escritos anteriormente.

<sup>22</sup> Retomando *Triunfos Divinos* de Lope de Vega de 1625, Tamara Améndola (2022:108-109) considera que el relato literario historicista sobre la Virgen de la Almudena buscó consolidar, por medio de las alegorías, el sentido de la pertenencia a cortesana y madrileña.

<sup>23</sup> Un amenazante lobo se encontraba en las puertas de la Iglesia de Santa María de la Almudena, al salir de ella San Isidro encuentra al lobo milagrosamente muerto al lado de un jumentillo.

de la Virgen de Atocha y también pondrá en duda el sentido de la palabra "Vega" que utiliza Vera Tassis, para abonar a la idea de una mayor antigüedad de la Virgen de Atocha, ya que se encontraba próxima a una vertiente de agua, es decir, próxima a una vega.

El autor cuestiona que la imagen de la Almudena haya sido pintada en el año 37 por Lucas y llevada por el Apóstol Santiago a España, ya que recién en el año 42 Lucas se encontraba en Antioquía como discípulo cristiano (Cano y Olmedilla 1692:29). A favor de la Virgen de Atocha, Cano y Olmedilla (1692:46) afirma que la imagen de bulto fue pintada por San Lucas y llevada por San Pedro, citando antiguos escritos como el de Luis Prando o Flavio Dextro. Nuevamente, su argumentación se centra en la ausencia de textos antiguos que refieran a que el apóstol Santiago trajera consigo la imagen de la Virgen de Almudena (Cano y Olmedilla 1692:16).

Finalmente, Cano y Olmedilla (1692:242) defiende que la principal devoción de San Isidro fue la Atocha, refiriéndose a escritos antiguos a través de los cuales reafirma que el milagro del hijo del santo fue realizado por la Virgen de Atocha y no la Almudena. En este sentido, afirma,

Pero como el señor Fiscal está empeñado en despojar a esta Sacratísima Imagen de sus excelencias, no solo se atreve (como hemos visto) a privarla de la antigüedad de la profesión que siempre ha tenido en Madrid, del Patronato suyo, y de su devoto tan amante como el glorioso San Ildefonso: sino es que con todas sus fuerzas solicita negarle este milagro [del hijo de San Isidro] aplicándolo a la Santísima Imagen de la Almudena (Cano y Olmedilla 1692:326).

Como hemos visto, los textos buscaron legitimar una devoción por sobre otra a través de distintas estrategias retóricas<sup>24</sup>. En esta disputa entre las imágenes de 1692, sería osado pensar que Juan José Fernández Campero de Herrera tomó partido por una de las devociones y solicitó la modificación de la pintura de la Almudena un año después. Sin embargo, no sería raro pensar que dicha rivalidad histórica haya estado en juego a la hora de solicitar las modificaciones pictóricas. ¿Por qué Pizarro mantuvo la posición de la Virgen y el Niño, el griñón y rostrillo de la imagen subyacente, pero omite la alhaja serpenteante?

La existencia del libro de la Virgen de Atocha en el inventario de 1718, que creemos debiera ser el que escribió Quintana, tampoco nos confirma que Campero haya sido devoto de la Atocha. También podría tratarse de un libro de Juana Clemencia, en cuyo caso sería ella la devota de la imagen. La presencia del libro en el inventario sí nos orienta a plantear con más indicios la ambigüedad iconográfica introducida por Pizarro y desarrollar una posible respuesta a la indeterminación iconográfica de la pintura. La superposición de una pintura sobre otra y la pugna retórica de una advocación por sobre otra, constituyen distintas estrategias y materialidades, a través de las cuales se evidencia la tensión existente entre la devoción de la Virgen de Atocha y la de la Almudena. Vale preguntarse entonces, por el sentido habría tenido al acto de tapar una pintura con otra.

### Una pintura sobre otra

Gracias a los estudios materiales realizados en pinturas coloniales que pertenecen al actual territorio argentino (Burucúa et. al. 1997, 2000; Siracusano 2005), sabemos que los soportes utilizados por los artistas americanos fueron lino, cáñamo y algodón, que se interesaron en conformar buenas bases de preparación e imprimación para la elaboración de sus obras, inspirados principalmente en la lectura de manuales de pintura como los de Carducho, Pacheco, Palomino y Samaniego. Respecto a la utilización de pigmentos, destaca la libertad creativa que tuvieron los artistas americanos en tanto su fuente de inspiración iconográfica, estampas provenientes de Europa, eran en blanco y negro (Burucúa et. Al 1997:2).

Los análisis químicos sobre las pinturas coloniales del actual territorio argentino arrojan que fueron utilizados distintos tipos de pigmentos: para el verde (malaquita, cardenillo y tierras verdes), rojos (carmín y bermellón extraído de las minas de Huancavelica), amarillo (oropimente, altamente tóxico, único pigmento utilizado), ocre o tierras (óxido de hierro hidratado), blanco (albayalde, sustancia tóxica extraída de las minas de Azángaro), negros (hueso o carbón) y azules (índigo o añil, azurita extraída del cerro Sapo en Bolivia o yacimientos de cobre en la puna de Atacama, smalte y azul de Prusia). El esmalte, pigmento anteriormente desconocido dentro de la factura del arte colonial, fue identificado fundamentalmente en pinturas de Melchor Pérez de Holguín y Matheo Pizarro, quien se habría formado en su taller (Burucúa et. al 1997).

Antes de adentrarnos en el análisis de los brillos y resplandores utilizados por Pizarro, nos interesa profundizar en las implicancias de sentido que surgen, en tanto el artista decide pintar sobre otra pintura. Para ello, utilizaremos el enfoque de biografía del objeto (Kopytoff 1986), ya que nos permitirá indagar en la pintura no sólo desde variables como su origen, su creación en un tiempo histórico

<sup>24</sup> Es posible considerar a la Virgen de Almudena subyacente y la pintura de Pizarro como una imagen-texto (Mitchell 2009), en tanto que el medio de la escritura da cuenta de la imposibilidad de la existencia de una imagen o texto puro. En este caso particularmente la relación imagen-texto se puede observar en la prédica y oración en torno a la devoción de la imagen, la difusión del culto a la imagen de Almudena y la Atocha, a partir de un relato mítico (oral y escrito) de cada imagen milagrosa, la lectura de tratados de pintura de los artistas modernos europeos y andinos para la realización de obras y el título de cada obra. En particular, la obra de Pizarro también incluye una leyenda, como se mencionó anteriormente.

cultural determinado, su estatus o la historia de su creador, sino que también los significados que evoca, los modos de uso, los períodos o edades en la “vida” en tanto objeto y los efectos del paso del tiempo en relación a su vida útil (Kopytoff 1986:92-94).

Aún cuando contamos con información acerca del contexto de creación de la pintura que muestra a los Marqueses de Tojo como donantes, la pintura subyacente abre toda una serie de interrogantes acerca de su comitencia, su creador, su lugar de producción, así como el modo en que la pintura llegó a manos de Pizarro, si Campero fue el comitente y cuáles fueron los motivos por los que se encargó la modificación de la imagen. El hecho de que se trata de la advocación de la Almudena presenta la posibilidad de que el comitente haya sido una persona de origen español, devota de la imagen. Si bien podríamos suponer que se trató de Campero, debemos considerar que el Marqués de Tojo no tenía, a priori, una relación directa con la devoción de la Virgen de la Almudena, aun cuando, como señalamos, nos consta que fue él quien encargó la modificación de la pintura<sup>25</sup>.

Si nos situamos en el momento en que Pizarro modificó la pintura de la Virgen de la Almudena subyacente, muchas preguntas surgen en torno a cómo llegó dicha obra a manos del pintor, relacionadas a quién la adquirió y con qué fines. Distintas investigaciones han sostenido la posible existencia de un taller de Pizarro en el altiplano jujeño, por la compra de pigmentos registrados en las Reales Alcabalas entre 1684 y 1707, como el añil, polvos azules y barros de Chile (Burucúa et al. 1997, 2000; Barbieri y Gori 1991; Seldes et al. 1999; Siracusano 2005), como también se ha conjeturado sobre la posibilidad de que Juan José Fernández Campero de Herrera se haya desempeñado como comerciante de pinturas (Burucúa et al. 1997:31; Jáuregui y Penhos 1999:58; Seldes et al. 1999:240). Por lo que podría ser factible que el lienzo con la Virgen de Almudena subyacente haya llegado a manos del Marqués para su comercialización y que posteriormente decidiera encargarle a Pizarro su transformación.

Otros interrogantes surgen a la hora de profundizar en los cambios introducidos por Pizarro. ¿Se podría pensar como un ocultamiento, una reutilización del soporte, una modificación o un arrepentimiento de la pintura subyacente? Dos casos de pinturas con imágenes subyacentes podrían echar luces a estas preguntas. En primer lugar, debajo de una pintura del Señor de los Temblores, Francisco Stasny descubrió otra, el retrato de Manuela Amaro Tupa, pintu-

ra cuzqueña, realizada circa 1777, que actualmente forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima. En este caso, podríamos pensar que hubo un posible ocultamiento de la pintura, dado que Natalia Majluf (2015:182) menciona que José Antonio de Areche ordenó que los retratos de la nobleza inca fueran destruidos. Por otro lado, en Nueva España se han encontrado dos pinturas de retratos indígenas, *Diseño de indio chichimeca* y *Diseño de india chichimeca*, que anteriormente habían sido un díptico de San Miguel, todas obras atribuidas a Manuel Arellano<sup>26</sup>, pintor activo entre 1690 y 1720 (Asenjo 1998). Ambos ejemplos muestran casos donde los asuntos de las imágenes superpuestas son de naturaleza muy distinta, lo cual hace pensar, o bien en un ocultamiento de la imagen subyacente como el caso de Manuela Amaro Tupa, o bien en una reutilización del soporte ante un nuevo encargo, como podríamos suponer en el caso de Arellano.

Sin embargo, el caso que aquí analizamos presenta otro tipo de particularidades. Llama la atención que, más allá de algunas diferencias, se mantengan características iconográficas con la Virgen de la Almudena, por lo que estaríamos ante un caso de modificaciones específicas de la pintura subyacente. Sabemos que otra pintura encargada por el Marqués de Tojo, la *Inmaculada Concepción con el Santísimo Sacramento* de Pizarro, presenta modificaciones al incorporar el paño humedal y el ostensorio (Burucúa et al. 2000:75-76), los cuales podrían ser entendidos como un arrepentimiento.

Consideramos que en el caso de la Almudena estamos ante modificaciones específicas sobre una pintura previa y no un arrepentimiento, porque los estudios materiales dan cuenta de una temporalidad diferencial entre una y otra imagen (Burucúa et al. 2000:123), elemento que se abona a la idea de que ambas pinturas fueron producidas por dos artistas distintos. Uno de los rasgos diferenciales entre una y otra obra es, precisamente, el tratamiento de la luz. La Almudena subyacente presenta “una tonalización más oscura en toda la obra (el fondo, el vestido y la cara de la Virgen eran más oscuros; las sombras negras), mientras que la aureola era definitivamente negra con reflejos blancos, lo que estaría hablando de una práctica simple y poco sofisticada” (Burucúa et al. 1997:338); la obra de Pizarro presenta brillos en las piedras y alhajas, a partir de la receta flamenca del encapsulamiento del blanco entre capas de color y resplandores, a partir de veladuras superpuestas de distintos colores que enfatizan la cabeza, cabellera de la Virgen y los rayos divergentes agrupados en tres sobre

25 Se sobreentiende que Juan José Fernández Campero encargó la pintura en tanto es retratado con su difunta esposa, Juana Clemencia.

26 El autor del artículo se refiere al artista como J. Arellano, lo cual es llamativo, ya que ambas obras son atribuidas a Manuel Arellano y pertenecen a la colección del Museo de América en España.

una aureola tornasolada (Bucurúa et al. 1997:335,337)<sup>27</sup>. La sofisticación en el tratamiento del color se suma a otros atributos diferenciales de la obra de Pissarro que los autores han destacado:

constituye los volúmenes, detalla las texturas y consigue rubores en las carnaciones por medio de la utilización de pinceles delgados y suaves (...) las estratigrafías han revelado (...) capas prolijas de pigmentos muy triturados y bien ligados, mezclas homogéneas, pigmentos valiosos y trabajo de veladuras (Burucúa et al. 1997:27).

Dada la magnitud de los cambios en el tratamiento del color, los brillos y luces, entre la imagen subyacente y la pintura de Pissarro, no se podría descartar que, más allá de las modificaciones iconográficas ya mencionadas, haya sido una preferencia del primer Marqués tener una pintura de mejor factura que la anterior. La indeterminación iconográfica que hoy nos presenta la imagen de *Nuestra Señora de la Almudena con donantes*, no debió ser tal en el momento del encargo, en tanto la incorporación de la figura de ambos donantes los ubica en lugar de devotos de una

27 Brillos, resplandores y tornasolados que los propios autores consideran podrían haber potenciado desplazamientos de sentido en el aspecto reflexivo de la imagen (Burucúa et al. 1997:345). Al respecto, Siracusano agrega: "exhibe un tornasol, producto del uso de azuritas y bermellones, que nosotros, en estudios anteriores, identificamos con una posible asociación perceptiva con el arco del cielo el código policromático de los kipus, los brillos y esplendores de los amarillos como señal del culto solar y del Inca, los cielos plomizos o las festividades cubiertas de plumajes y flores nos instan a pensar que el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo en el que lo sagrado no estaba más allá del objeto representado sino en el objeto mismo" (Siracusano 2002 :441).

advocación específica. Es por esa razón que consideramos posible, dado al hallazgo del libro, que esa modificación haya estado orientada a un cambio de devoción de la Virgen de Atocha.

### Conclusiones

Tras haber analizado la pintura *Nuestra Señora de la Almudena con donantes*, atribuida a Matheo Pissarro, se pudo dar cuenta de los motivos por los cuales en la actualidad dicha imagen resulta ambigua, ya que no representa atributos específicos de una advocación de la Virgen en particular. Al indagar en la imagen subyacente de la Virgen de la Almudena y los cambios introducidos por el pintor, nuestra propuesta radica en entender este caso como un intencional cambio de devoción, a favor de la Virgen de Atocha, en tanto la presencia del libro de los milagros de la Virgen de Atocha podría indicar que los donantes habrían sido devotos de esa imagen, quienes además, ocupan el lugar de donantes en la pintura. Si bien resta aún por comprender en profundidad los motivos por los que Juan José Campero de Herrera solicitó la modificación de la imagen subyacente, esta primera aproximación nos resulta relevante para identificar su perfil como comitente en torno a una acción que, por lo menos, se repitió dos veces.

### Agradecimientos

A Agustina Rodríguez Romero por su lectura crítica y sugerencias, a la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, a mis colegas del Centro de Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF) y a los evaluadores.

### Referencias Citadas

- Améndola, T.  
2022. *Negociaciones e imágenes en la formación del marquesado del Valle de Tojo (La Puna, segunda mitad del siglo XVII)*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UNSAM, Buenos Aires.
- Asenjo, R. R.  
1998. Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 72:143-148.
- Barbieri S. y Gori, I.  
1991. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Burucúa, J., Siracusano, G. y Jáuregui A.  
1997. Praxis del color. Los pigmentos en la pintura colonial sudamericana (s. XVII-XVIII). *Estudios de Arte en América Latina. Temas y problemas. Instituto de Investigaciones Estéticas* 1-38. Chicago University Press, Chicago.
- Burucúa, J., Siracusano, G. y Jáuregui A.  
1999. Colores en los andes: sacralidades prehispánicas y cristianas. *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, (In)disciplinas: Estética e Historia del Arte en el cruce de los Discursos*. Pp. 317-345. UNAM, México.
- Burucúa, J., Bustillo A., De las Carreras M., Filipelli V., Jáuregui A., Martini J., Ortiz D., Schenone H., Seldes A. y Siracusano G.  
2000. *TAREA de diez años*. Ediciones Fundación Antorchas, Buenos Aires.
- Cano y Olmedilla, A.  
1692. *La verdad triunfante, tratado apologético, en defensa de la antigüedad, propiedad, y patronato de Nuestra Señora de Atocha en Madrid*. Melchor Álvarez, Madrid.
- Castro Flores, N.  
2008. *Y le tuviesen por santo*. Caminos de la devoción indígena colonial (Audiencia de Charcas, 1708). *Diálogo Andino* 31:7-29.

- Castro Flores, N.  
2021. Prestigio simbólico y control episcopal. La estrategia del obispo Alonso Ramírez de Vergara frente al capítulo Catedralicio de Charcas. *Diálogo Andino* 65:93-115.
- Cavieres Figueroa, E.  
2006. La historia regional en perspectivas historiográficas, problemas temáticos y metodológicos. *Diálogo Andino* 28:9-18.
- Chartier, R.  
1992. *El mundo como representación. Ensayos sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona.
- Chartier, R.  
1999. Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las Prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, editado por R. Chartier, pp. 73-100. Manantial, Buenos Aires.
- Cummins, T.  
2012. La imagen indulgente: los grabados en el nuevo mundo. *Miradas comparadas en los Virreinos Americanos*, editado por T. Cummins, pp. 203-226. INHA, México.
- Gómez Menéndez, M.  
2019. La Virgen de la Almudena. Historia, leyendas y representaciones de la imagen venerada en la Catedral de Madrid. En *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)*, pp. 533-552. San Lorenzo del Escorial, España.
- González, R.  
2003. *Imágenes de dos mundos. La Imaginería Cristiana en la Puna de Jujuy*. Fundación Espigas, Buenos Aires.
- Jáuregui, A. y Penhos M.  
1999. Las imágenes de la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte. En *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, pp. 45-104. Buenos Aires: Sudamericana.
- Iglesias, L.  
2014. Moros en la costa (del Pacífico) imágenes e ideas sobre el musulmán en el virreinato del Perú. *Diálogo Andino* 45:5-15.
- Kopytoff, I.  
1986. La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías*, pp. 89-122. Cambridge University Press, Londres.
- Lope de Vega, F.  
1608. *Isidro*. Honofre Anglada, Barcelona.
- Lope de Vega, F.  
1736. *Poema Histórico de la Virgen de la Almudena*. Oficina de Antonio Sanz, Madrid.
- Majluf, N.  
2015. Manuela Tupa Amaro, Ñusta. En *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*, pp. 168-185. MALL, Perú.
- Mitchell, W.J.T.  
1995. Interdisciplinarity and visual culture. *Art bulletin* 77:541-544.
- Mitchell, W.J.T.  
2009. *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la Representación verbal y visual*. Ediciones Akal, Madrid.
- Montes González, F.  
2014. Vírgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal. En *Arte y Patrimonio en España y América*, pp. 89-118. Universidad de la República, Montevideo.
- Rodríguez G. de Ceballos, A.  
2001. Trampantojos `a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional. *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. 24-33. Universidad Pablo de Olavide, España.
- Rodríguez Romero, A.  
2012. Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. En *Travesías de la Imagen, Hacia una nueva Historia de las artes Visuales en Argentina II*, pp. 29-56. CAIA, Buenos Aires.
- Schader, J.  
2006. *La Virgen de Atocha: los Austrias y las Imágenes Milagrosas*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- Schenone, H.  
1983. Pintura. *Historia General del Arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Schenone, H.  
2008. *Santa María*. EDUCA, Buenos Aires.
- Siracusano, G.  
2002. Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*: 425-444. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- Siracusano, G.  
2005. *El poder de los Colores. De lo Material a lo Simbólico en las Prácticas Culturales Andinas (Siglos XVI-XVIII)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Siracusano, G.

2009. De patronas y criadas. «Relaciones laborales» entre la historia del arte, la química y la conservación. En *Espacios y patrimonios*, pp. 57-61. Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

Siracusano, G.

2009. ¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías. V *Encuentro Internacional de Barroco*: 75-84. La Paz.

Seldes, A., Burucúa, J., Siracusano, G., Maier, M., Jáuregui, A. y Abad, G.

1999. Blue Pigments in South American Colonial Paintings (1610-1780). *Journal of the American Institute of Conservation* 38:100-123.

Stanfield-Mazzi, M.

2011. Cult, Countenance, and Community: Donor Portraits from the Colonial Andes. *Religion and the Arts* 15:429-459.

Stoler, A.

2015. On archival labor. Recrafting colonial history. *Diálogo Andino* 46:153-165.

Vargas Ugarte, R.

1947. *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus Imágenes y Santuarios más Celebrados*. Editorial Huarper S. A, Buenos Aires.

Vera Tassis, D. y Villarroel, J.

1692. *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*. Francisco Sanz, Madrid.

Villanueva Urteaga, H.

1989. Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial. *Boletín del instituto Riva-Agüero* 16:209-219.

Wuffarden, L. E.

2008. Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino. *Sociedad y Gobierno Episcopal: Las Visitas del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Nueva edición [en línea]. Institut français d'études andines, Lima.