Una Pintura de la

VIRGEN DE ARÁNZAZU

en el Museo Histórico Regional de Cusco

Joseph Albanese

PERÚ | Ministerio de Cultura | Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

Gobierno del Perú

BICENTENARIO DEL PERÚ 2021 - 2024

JOSEPH ALBANESE

Es candidato a Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Berkeley, Magíster en Historia del Arte por el Instituto Courtauld de Londres y Bachiller en Historia, Historia del Arte y Literatura Española por la Universidad de George Washington. Su investigación doctoral se basa en los verdaderos retratos marianos del Virreinato del Perú como elementos importantes dentro de las redes religiosas e intelectuales trasatlánticas, lo cual también se vincula con las teorías sobre la pintura y escultura como medios artísticos en Europa y América del Sur. Asimismo, ha dictado clases en la Universidad de Berkeley en relación a diversos temas entre los que se encuentran la teoría de historia del arte, el arte virreinal y el arte renacentista de Europa. Actualmente, Joseph es becario de Fulbright e investigador visitante en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC) en Sevilla, España. En el pasado también fue becado por instituciones como el Renaissance Society of America y la UC Berkeley con el fin de realizar su trabajo de campo y de archivo en Lima y Cusco, Perú.

PRESENTACIÓN

La Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, a través de la Sub Dirección Desconcentrada de Patrimonio Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural y el Área Funcional de Museos en colaboración con el investigador de arte Joseph Albanese, presenta el trabajo titulado: “Una pintura de la Virgen de Aránzazu en el Museo Histórico Regional: debates y discursos sobre pinturas de estatua y los medios artísticos en el Imperio español”.

Esta pintura anónima de la Virgen de Aránzazu del siglo XVIII, que resguarda el Museo Histórico Regional de Cusco está basada en varios grabados impresos. La obra pertenece a un género de pintura muy popular en España y las Américas que son agrupadas en conjunto conocidas como los verdaderos retratos.

La pintura del presente artículo representa la Virgen de Aránzazu. Aunque esta Virgen era prominente en el nuevo mundo y su culto fue difundido en los virreinatos del Perú y Nueva España, sus orígenes son de la provincia de Gipuzkoa, parte del País Vasco en el norte de España que actualmente comparte una frontera con Francia. Como muchas advocaciones marianas, la historia de la Virgen de Aránzazu fue conocida más ampliamente durante el periodo moderno.

La investigación es una labor importante ya que permite mejorar los sistemas de comunicación con los usuarios, de transmitir conocimientos científicos, con el fin de conservar el patrimonio cultural que custodia y de conocer las colecciones y sobre todo los contextos en los que se desarrollaron. De esta forma, compartimos este trabajo investigativo para dar a conocer el rico patrimonio histórico artístico con el que cuenta el Museo Histórico Regional de Cusco.

Una pintura de la Virgen de Aránzazu en el Museo Histórico Regional de Cusco: debates y discursos sobre pinturas de estatua y los medios artísticos en el Imperio español

Esta curiosa pintura en el Museo Histórico Regional de Cusco representa una advocación española de la Virgen María, conocida como la Virgen de Aránzazu (fig.1). En la pintura se observa monjes franciscanos, un noble y tres monjas Clarisas adoran a la estatua. Encima de ellos, la figura de la Virgen, que surge de un arbusto espinoso, acuna al Niño Jesús y está vestida con una suntuosa túnica roja cubierta por un manto azul, mientras patrones dorados adornan su manta y las vestimentas de sus devotos. El nicho barroco de madera traiciona las sensibilidades locales, insinuando el modelado europeo. Por su parte, la paloma blanca del Espíritu Santo vuela por encima mientras dos querubines abren cortinas rojas, una característica distintiva de los verdaderos retratos, o pinturas de estatua. Este artículo abordará la compleja iconografía que se encuentra en esta pintura de la Virgen de Aránzazu. Aunque esta pintura pertenece a un género omnipresente de imágenes coloniales conocidas como verdaderos retratos, esta obra de arte en particular tiene un origen europeo específico. Se argumentará que esta obra constituye una contribución crucial a los debates sobre la pintura y escultura dentro del Imperio español durante la época moderna, los cuales fueron implícitamente comentados en un libro impreso de Nueva España por el fraile Juan de Luzuriaga. Los grabados impresos que sirvieron como los frontispicios del texto circularon ampliamente y fueron copiados en otros grabados y varias pinturas, como esta, a través de los virreinatos.[1]

1 Este artículo es una versión modificada de un capítulo sobre la circulación de imágenes de la Virgen de Aránzazu en mi tesis doctoral de UC Berkeley. Quisiera agradecer a todos los que me ayudaron en las investigaciones y especialmente mis asesores, Dra. Elizabeth Honig y Dr. Todd Olson. Adicionalmente, quisiera agradecer a Molly Mellado Pachecho y Adela Salas por ayudarme a mejorar este artículo con sus comentarios. Las referencias principales sobre esta pintura son: Anna Gradowska, *Magna Mater: El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1993), pp.100-101, Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), pp. 302-304 y José de Mesa y Teresa Gisbert, Historia de la Pintura Cuzqueña, V. 2 (Lima: Fundación Augusto N. Wiese y Banco Wiese, 1982), fig. 559. El libro mencionado en la discusión a lo largo de este artículo es: Juan de Luzuriaga, *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Aranzazu . Con licencia de los Superiores* (Ciudad de México: Los herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1686).

Fig. 1: Anónimo, *Verdadero Retrato de Nuestra Señora de Aránzazu*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, cortesía del Museo Histórico Regional, Cusco

Verdaderos Retratos

Esta imagen pertenece **a un género de pintura muy popular en el Imperio español** que agrupa un conjunto de obras conocidas como los verdaderos retratos. Si bien muchas de estas pinturas representan estatuas de Jesucristo, la mayoría de ellas tienen la Virgen María como tema principal. Las pinturas que enfoca en ella representan sus *advocaciones* diferentes, es decir, imágenes de estatuas de culto devocional local con atributos específicos. De acuerdo con lo elaborado por varios autores como Barbara Duncan (1986), Maya Stanfield-Mazzi (2006 y 2013) y Olga Isabel Acosta Luna (2011), este género de pintura normalmente incluye la representación de una estatua de la Virgen María ricamente vestida con un cuerpo triangular encima de una mesa o altar.[2] Su imagen votiva y escultórica suele estar rodeada de flores, plumas y diversos textiles.[3] Aunque la iconografía de estas imágenes derive de modelos españoles, los antedichos atributos indican una afinidad por los gustos estéticos locales. Un ejemplo de esta ampliamente reconocida iconografía lo constituirían las pinturas de la Virgen del Rosario de Pomata, las que a menudo incorporan las plumas de aves locales encima de la corona de la Virgen.[4] Estas obras de arte eran miméticas durante el virreinato, por lo que fueron y siguen siendo muy populares en gran parte del mundo

Fig. 2: Anónimo Cuzqueño, *La Virgen del Rosario*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, colección privada, foto del autor.

Una pintura del siglo XVIII en una colección privada muestra bien la mayoría de estas características sencillas (fig. 2). La Virgen coronada, con un cuerpo plano y triangular, gracias a una manta roja, lleva el Niño Jesús encima de una mesa adornada con un frontal. Aureolas con rayas brillan atrás de las cabezas de María y Jesús y cortinas rojas y verdes con acentos dorados revelan la estatua. Abajo, floreros llenos de rosas flanquean el cuerpo de la estatua y un querubín aparece en el centro del altar. Esta Virgen también lleva atributos que indican su advocación: un rosario con rosas y una vela emparejada con una luna creciente indican que esta Virgen es la del Rosario, una imagen popular en el virreinato del Perú a partir del siglo XVII.

Aunque existían pinturas de estatuas y debates sobre los medios artísticos en Europa desde la época Romana, la representación de imágenes sagradas dentro de otras tenía motivaciones

diferentes en los virreinatos del Imperio español.[5] Si las pinturas y debates en Europa subrayan el parangón (o la comparación tradicional renacentista entre la pintura y la escultura), las pinturas de estatuas en la América colonial tendían a representar estatuas físicas y reales para devociones privadas y públicas.[6] Estas pinturas, entonces, difundieron varias advocaciones milagrosas de María y Jesucristo en un formato fácilmente reconocible. Uno de los propósitos de esto era la popularización de los cultos marianos que tuvieron procedencias distintas. Por ejemplo, la Virgen de Copacabana, una advocación con orígenes en el siglo XVI, tenía seguidores europeos de España, Italia y otros lugares menos de cien años después de su creación por el artista indígena Francisco Tito Yupanqui.[7]

2 La literatura sobre este tema es relativamente amplia. Véase: Barbara Duncan, "Statue Paintings of the Virgin", en *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Vice-regal Painting of Peru and Bolivia* (New York: Center for Inter-American Relations, 1986), pp. 32-57, Alonso E. Perez Sanchez, "Trampantojos 'a lo divino'", *Lecturas de Historia del Arte*, No. 4 (1994): pp. 139-155, Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Iberoamericana, 2011), y Maya Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes* (Tucson: The University of Arizona Press, 2013), entre otros.
3 Estos atributos de este género de imágenes están comentados en: Duncan, "Statue Paintings" y Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition*.
4 Para información sobre la Virgen de Pomata, véase la tesis doctoral de Maya Stanfield-Mazzi: "The Replication of Ritual in the Colonial Andes: Images of the Virgin of Pomata and Christ of the Earthquakes", Tesis Doctoral (University of California, Los Angeles, 2006).
5 Este debate quizás empezó con debates sobre el realismo en la pintura y la historia de Zeuxipo y Parrasio por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Para la historia, véase: E. Sellers, et. al., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (London: MacMillan and Co., 1896). Olga Isabel Acosta Luna ha sugerido un enlace adicional con la historia de Pygmalión.
6 La diferencia en motivos de pinturas europeas y virreinales esta sugerido en: Pál Keleman, *Baroque and Rococo in Latin America* (New York: Dover Publications, 1967), p.55. Hay una historiografía amplia sobre el parangón en Europa. Los textos más importantes de Italia han informado el contenido de otros de España incluyendo: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas* (Madrid: Manuel Galiana, (reimpresión) 1866 (original 1649). Entre las obras segundarias más relevantes son: Teresa Gisbert, "El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas", en *Pintura de los reinos: Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, eds. Rafael Dobado y Andrés Calderón Fernández (México: Fomento Cultural Banamex, 2012), pp. 1264-1314 y Rudolf Preimesberger, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011). Vale la pena mencionar que el número de grabados y pinturas mostrando los sitios devocionales reales amplió durante la época moderna. Aunque pinturas de esculturas europeas, como las imágenes de la Virgen de los Desamparados, fueron usados para difundir los cultos religiosos de la misma manera de los verdaderos retratos, a menudo faltan los elementos visuales místicas que contienen las pinturas virreinales de este género.
7 Varios académicos han explorado los impactos devocionales de la difusión de imágenes milagrosas latinoamericanas en otras partes del mundo. Para información sobre la Virgen de Copacabana en Europa, véase: Daisy Rípodas Ardanaz, "Presencia de América en la España del seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana", *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura 2* (Buenos Aires: PRHISCO, 1995), pp. 47-78, Karen Lloyd, "The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion", en *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*, eds. Elizabeth Horodowich y Lia Markey (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 118-142 y Francisco B. Luján López, "Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca): Su origen y difusión", *Revista Murciana de Antropología*, No. 8 (2002): pp. 193-246.

Los verdaderos retratos también surgieron en los debates religiosos en Europa y las Américas. Cómo ha comentado Ramón Mujica Pinilla, pinturas así fueron relacionadas con el Concilio de Trento.[8] Uno de los motivos principales para pintar imágenes de estatuas fue la gran preocupación y miedo del clero y los misioneros en relación a la idolatría. En este sentido, las pinturas de estatua (verdaderos retratos) cumplen tres propósitos para combatir este problema. En primer lugar, representan aquellas figuras, como María y Jesucristo, que son aceptables de adorar. Asimismo, al incluir una imagen dentro de otra, se permite un avance en el concepto cristiano de la representación sin la presencia del objeto original que sería más probablemente (aunque erróneamente) adorado como divino. Finalmente, estas pinturas muestran los tipos de objetos que son adorados por los buenos cristianos, tales como crucifijos y estatuas. Adicionalmente, estas imágenes son simples en forma e iconografía por lo que son fáciles de copiar en otras pinturas o grabados impresos. Debido a todo lo señalado, estas obras fueron difundidas en partes remotas del Imperio español a partir de los fines del siglo XVI. [9]

8 Ramón Mujica Pinilla, "Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana", en *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica* (Lima: Congreso de la República, 2016), pp. 472-505.

9 Maya Stanfield-Mazzi discute la difusión de verdaderos retratos de la Virgen de Pomata: "The Replication of Ritual in the Colonial Andes: Images of the Virgin of Pomata and Christ of the Earthquakes", Tesis Doctoral (University of California, Los Angeles, 2006), p. 169.

La Virgen de Aránzazu

La pintura discutida en este artículo representa la Virgen de Aránzazu. Aunque esta Virgen era prominente en el nuevo mundo y su culto fue difundido en los virreinatos del Perú y Nueva España, sus orígenes son de la provincia de Gipuzkoa, parte del País Vasco en el norte de España que actualmente comparte una frontera con Francia. Como muchas advocaciones marianas, la historia de la Virgen de Aránzazu fue conocida más ampliamente durante el periodo moderno. Durante esta época, crónicas marianas circulaban dentro y fuera del Imperio español. En general, estas crónicas explican el contexto y la historia (topográfica, religiosa y, hasta cierto punto, política) del espacio, los orígenes de la advocación (los cuales típicamente se remontan a una estatua mariana), los milagros asociados con la imagen y una descripción física de la institución religiosa que la alberga. Estos libros fueron impresos de igual medida en España y en los virreinatos.

Hay libros modernos que discutieron la historia de la Virgen de Aránzazu. El primero actualmente está perdido y es conocido solo por citas en otros textos. Este se llamaba *Historia de Nuestra Señora de Aránzazu* y fue escrito por el fraile Juan de Ayllón, un miembro de la cofradía de Aránzazu en Lima, quién lo publicó en 1646 en dicha ciudad.[10] Otro libro, que todavía existe, es *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Aranzazu*, que fue escrito y publicado en Nueva España en 1686 por el fray emigrante español, Juan de Luzuriaga. Cabe señalar que este libro fue reimpreso en Madrid y San Sebastián en España en 1690.[11]

Fig. 3: Anónimo, *La Virgen de Aránzazu*, siglo XIV(?), bulto, Monasterio de Arantzazu, Gipuzkoa, cortesía del Archivo del monasterio de Arantzazu

En *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza* Juan de Luzuriaga explica extensivamente la historia de la sagrada imagen mariana.[12] La imagen fue descubierta en el año 1469 por un pastor llamado Rodrigo de Balzategui, quien "baxo por las vertientes del Monte a la inculta, y fragosa profundidad de un barranco, donde á larga distancia divisó un Espino verde, y sobre él, á su parecer, un personage".[13] Mientras Balzategui se acercaba, se intrigó por el hecho

de que la escultura de la Virgen con el Niño Jesús aparecían más como una visión que como una estatua. Según Luzuriaga, el nombre "Aránzazu" deriva de una pregunta de Balzategui, quien se mostró confundido al escuchar la voz de la Virgen y ver su aparición sobre el arbusto. Él explica que "en el idioma Vascongado Cantabro: Aranza, es, Espino; y Zu, Vos. Y todo junto *Aranzazu*, que es voz de quien se admira: *Vos en el Espino*".[14]

La escultura actual ubicada en el monasterio de Aránzazu está puesta encima del tronco de un arbusto (fig. 3). La Virgen de estilo medieval policromada lleva el Niño Jesús y, a diferencia de la pintura colonial en el Museo Histórico de Cusco, aquella no representa una Virgen triangular; su manta es tallada y es de los colores verde y azul.[15] Además, esta lleva una manzana (igual que Cristo) que tiene que ver con el papel teológico de la Virgen como la nueva Eva en el Nuevo Testamento.[16] En el arbusto debajo de la Virgen se encuentra una campana rectangular colgada, la cual, de acuerdo a lo discutido por Luzuriaga, sonó en la mente de todos los cántabros después de la aparición de la escultura.[17] Tanto la campana como el arbusto conforman los elementos distintivos de la estatua y otras representaciones de Nuestra Señora de Aránzazu.[18]

Un lienzo de Nueva España pintado por el artista Cristóbal de Villalpando sobre los finales del siglo XVII contiene estos mismos elementos iconográficos (fig. 4). Una Virgen, cuyo carácter de estatua o de visión es ambiguo, aparece sobre un arbusto verde en frente de un pastor tocando un cuerno musical. La campana prominente en esta pintura aparece colgada del arbusto. A su vez, se pueden ver las montañas de los Pirineos referenciados en el libro de Juan de Luzuriaga. La escena serena despliega varias iglesias locales. Cabe señalar que tanto la Virgen como el Niño Jesús tienen la piel negra en esta pintura, lo cual era común en pinturas coloniales pese a que las estatuas originales los presentaban con la piel blanca. A partir de lo mencionado, esta pintura muestra de manera efectiva la historia de esta Virgen en una presentación narrativa.[19]

Como es elaborado en el texto de Juan de Luzuriaga, existían varias cofradías pertenecientes a la Virgen de Aránzazu durante la edad moderna en la Ciudad de México, Lima, y San Mateo

10 Véase: Luis Villasante, "Ameriketan Euskal Testu Zaharrak Arantzazuko Ama Birjinari Buruz", *Euskera*, No. 37 (1992): pp. 591-602. El libro también esta mencionado brevemente en otros textos y documentos.
11 Evidentemente, las varias ediciones estaban circulando dentro del virreinato del Perú. La Biblioteca Nacional del Perú, por ejemplo, conserva dos copias, una de la Ciudad de México, y una de San Sebastián del año 1690.
12 A lo largo del resto del artículo, voy a referenciar el libro de Juan de Luzuriaga en esta forma abreviada.
13 Luzuriaga, *Paranympho celeste*, p. 19.
14 Ibídem. Véase también: Schenone, *Santa María*, pp. 302-304.
15 Entre los siglos XVI y XX, la escultura fue vestida, explicando esta diferencia.
16 Otra teoría sobre la manzana dice que evoca un corazón. Véase: Sin autor listado, *Arantzazu: homenaje filial a Ntra. Señora de Aránzazu, Celestial Patrona de Guipúzcoa* (Bilbao: Casa de J. Alvarez, 1918), p. 27.
17 Durante la época indicada, "Cantabria" fue una referencia al País Vasco, pero actualmente, es una provincia diferente.
18 de Luzuriaga, *Paranympho celeste*, p. 47.

(Islas Filipinas), entre otras localidades. La de Lima, una de las más tempranas, tiene sus orígenes en 1612. El fraile Juan de Ayllón escribió un libro para recordar las procesiones de 1646 que pertenecían a la cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu en esta ciudad.[20] Así, la imagen de la Virgen de Aránzazu y su culto, en general, fueron bastante difundidos dentro del Imperio español durante el siglo XVII, pero, especialmente después de la publicación de *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza*.

Para entender la iconografía y el estilo de esta pintura, es necesario localizar cómo está situado en el texto para después profundizar en sus orígenes visuales. La parte más llamativa del texto en relación con la pintura en el Museo Histórico Regional tiene que ver con las bases de la historia de la Virgen de Aránzazu. En uno de los capítulos introductorios sobre la escultura, Juan de Luzuriaga presenta lo que supongo es un diálogo ficticio entre un cura del monasterio, Juan de Zabaleta, y un artista desconocido. En el diálogo, un artista español le pide autorización al sacerdote para pintar un retrato de la estatua, a lo que el sacerdote se niega diciendo que incluso los artistas "más famosos de Europa" no podrían capturar la belleza de este objeto con un pincel.[21] Luzuriaga explica que:

Conque no es maravilla no alcance el pincel á formar retrato… auiendose empeñado el Arte de los mas famofos de Europa, en quererla traffumptar, como acaeció fiendo Guardian de Aranzazu el Reverendo Padre Fray Juan de Zabaleta, á quien habló vno de los mas primorofos Pintores de Efpaña, para que le dieffe licencia, y permifo de copiar la Santa Imagen. Affintió el Prelado al gufto, y eftudio fervorofo de aquel hombre diziendole como quien le defengañaba de lo inútil de fu intento: Bien puede Vmd. hazer las diligencias que quifiere para facar el retrato; pero ponerlo en execufion es envano...[22]

19 Véase otra descripción y discusión de la pintura de Villalpando en: Cristina Cruz González, "Visualizing Corporate Piety: The Art of Religious Brotherhoods", en *A Companion to Viceregal Mexico City*, 1519-1821, ed. John F. López (Leiden: Brill, 2021), pp. 181-212 y Cristina Cruz González, "Landscapes of Conversion: Franciscan Politics and Sacred Objects in Late Colonial Mexico", Tesis Doctoral (University of Chicago, 2009). Se conserva en el Museo de Charcas una pintura con una composición casi igual por el artista Gaspar Miguel de Berrío. Jeffrey Schrader deduce, entonces, que existía un grabado de la pintura de Villalpando circulando dentro del virreinato del Perú: Jeffrey Schrader, "Pinturas de estatua: las imágenes españolas viajeras de María en Bolivia", en El arte de la pintura en Bolivia colonial, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017), pp. 233-247.

20 Véase: Guillermo Lohmann Villena, "La Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de Aránzazu de Lima", En *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, ed. Ignacio Arana Pérez (Madrid: Fundación Banco de Bilbao y Vizcaya, 1990), pp. 203-213 y José de la Puente Brunke, "La cofradía de Aránzazu de los vascos de Lima", en *Las Huellas de Aránzazu en América: I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, eds. Óscar Álvarez Gila y Idoia Arrieta Elizalde (Donostia: Lankidetzan, 2005), pp. 103-113. Esta publicación contiene otros textos sobre las cofradías de la Virgen de Aránzazu en otras partes de Sudamérica. Hay información también en otras fuentes como: Cruz González, "Visualizing Corporate Piety", pp. 181-212. El libro mencionado es el siguiente: Juan de Ayllón, *Relacion de la grandiosa fiesta que se hizo en este convento de N.P. San Francisco de Jesus de Lima. A la colocacion de la milagrosa imagen de n. señora de Aransazu que a expensas de Juan de Urrutia poderoso amante de la virgen se truxo de España* (Lima: 1647).

21 de Luzuriaga, *Paranympho celeste*, p. 31.

22 Ibídem.

Fig. 4: Cristóbal de Villalpando, *Nuestra Señora de Aránzazu,* c. 1690, óleo sobre lienzo, Colegio de la Paz, Vizcaínas, Ciudad de México, dominio público.

A pesar de esta conversación, el artista intentó retratar la estatua tres veces, fracasando en cada oportunidad. [23] En un diálogo subsecuente con el cura, el artista explica que cada vez que intentó crear una semblanza de la estatua, el bulto se movió milagrosamente. Ante ello, el cura responde que la estatua, aunque es un objeto físico, fue creada por Dios y por eso, ningún ser humano puede realizar una imagen tan linda como la imagen original.[24] Es más probable que la idea de que no sería posible capturar la esencia visual (que tiene que ver con la milagrosa) salga de la historia de la primera apariencia de la estatua en el arbusto. Como ya comentado, Luzuriaga nota allí la confusión del pastor Rodrigo de Balzategui sobre si él estaba mirando una "visión" de la Virgen o una estatua (o si estaba combinando los dos).[25] Así, el paradigma de la fusión de estatuas y apariciones divinas, que se puede encontrar en otras historias marianas, se manifiesta en este diálogo.

Dada la anécdota citada anteriormente y otras menciones que el autor realiza sobre el tema, parece ser que este se mostraba escéptico, si no temeroso, con respecto a ciertos tipos de imágenes. Cómo ha comentado Ramón Mujica Pinilla, había un miedo persistente a la idolatría y falsas imágenes en los virreinatos de España.[26] Los Concilios Límense del siglo XVI siguieron el Concilio de Trento que prescribe que:

Manda el santo Concilio á todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con ecsactitud á los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión é invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y segun el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios...[27]

Aunque el libro que nos concierne en este artículo es de los fines del siglo XVII, estos miedos sobre las utilizaciones correctas de imágenes tenían la misma relevancia dada la existencia de fondos documentales en el Archivo Arzobispal de Lima, entre otros, sobre imágenes falsas, la idolatría y las visitas inquisitoriales que continuaban durante el siglo XVIII. [28] Pese a que la estatua de la Virgen de Aránzazu era aceptada teológicamente y no tiene que ver explícitamente con la idolatría, las reproducciones de la imagen tenían que ser autorizadas. Este también fue un problema con otras imágenes marianas anteriores que circulaban dentro de los virreinatos. Ejemplo de ello fue Diego de Ocaña, un fraile artista Jerónimo que emigró a Sudamérica en el siglo XVI y pintó y difundió copias ilícitas de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, puesto que no deseaba pagar por los permisos para la reproducción de la sagrada imagen en el virreinato del Perú. [29]

23 Ibídem.
24 Ibídem, 32.
25 Ibídem, 19.
26 Véase: Mujica Pinilla, "Semiótica de la imagen sagrada", pp. 472-505.
27 Mariano Latre, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio Lopez de Ayala, con el texto latino corregido segun la edición auténtica de Roma, publicada en 1564* (Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845), pp. 328-329.

No queda claro si Juan de Luzuriaga tenía un profundo conocimiento de los hechos de Diego de Ocaña, pero, como un fraile español igualmente difundiendo un culto mariano, Luzuriaga actuó de una manera diferente, por lo menos, dentro de los marcos de su texto publicado. La cláusula reproducida subraya la importancia del imprimátur eclesiástico en explicar que las imágenes deben ser reconocidas por los clérigos para ser verdaderas representaciones de figuras santas. El problema en esta parte de *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza*, es que el cura se niega la solicitud del artista de retratar la estatua. Por eso, la negativa del cura coincide con los movimientos milagrosos de la estatua que no permiten el éxito de sus copias pintadas. Esta idea es reforzada por el hecho de que no sabemos, como lectores, el nombre del artista, solamente del cura heroico que defendió la imagen. En este sentido, se refuerza la idea de que si una pintura no recibía la aprobación de un eclesiástico, no debía existir, al menos en teoría.

A pesar del problema sobre la autorización de este retrato ficticio de la estatua, Luzuriaga admite la existencia de varias copias de la imagen. Si bien, según él, "no se puede copiar la imagen de Aránzazu perfectamente" porque fue creada por "la mano de Dios", existían varias copias que valía la pena mencionar. [30] Un ejemplo de una pintura de la Virgen de Aránzazu, evidentemente aceptada en la Iglesia, fue entregada por un Juan Bautista de Gallastigui, "natural de la Villa de Mondragón". [31] Otras estaban en Potosí, La Habana, Cartagena, "y otros lugares de las Indias".[32] No obstante, cabe resaltar que Luzuriaga tiene mucho cuidado en mencionar que no son imágenes fieles visualmente, sino ayudas en la fe (o representaciones, de acuerdo a lo mencionado y definido por el Concilio de Trento).

28 La sección de Hechicerías e Idolatrías en el archivo tiene una multitud de documentos sobre estos temas.
29 Sobre este tema, véase, por ejemplo: Jeanette Favrot Peterson, "A través de la mirada de Ocaña: Nuestra Señora de Guadalupe en Sucre, Bolivia" en *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017) pp. 293-313.
30 de Luzuriaga, *Paranympho celeste*, pp. 31 y 34.
31 Ibídem, 57.
32 Ibídem, 70-71.

Visualmente, hay varios problemas relacionados con esta pintura. Esta pintura pertenece *historiográficamente* al género de pinturas que representan estatuas, es decir, los "verdaderos retratos", pero, a luz de las dudas literarias comentadas sobre este término (y a pesar de la etiqueta en el escudo de la pintura que nos concierne), sería más preciso llamar a la imagen en el Museo Histórico Regional "una pintura de estatua", como el término en inglés.[33] Pero, si no estamos atados a géneros de pintura predefinidos, quisiera proponer la idea de que esta pintura realmente sea agrupada en otra categoría de obras de arte. Aunque esta pintura representa una escultura, la imagen, que tiene varios atributos milagrosos, más bien se relaciona con una subdivisión diferente de pinturas coloniales que confunden las imágenes de estatuas de culto y las apariciones.

Fig. 5: Anónimo Cuzqueño, *La Coronación de la Virgen a Los Ángeles*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, cortesía del Museo Histórico Regional, Cusco

Este tipo de imagen funciona teológicamente porque se relacionan los objetos sagrados inextricablemente con historias milagrosas de la Virgen, Jesús, y otros santos. En estas pinturas, la Virgen María (aquí, por lo menos), se presenta sobre un altar a menudo con los otros efectos de la misa. En estos casos, no es claro si la Virgen aparece como una estatua o una aparición. La Virgen no tiene la base de una estatua y hay otros elementos divinos, como la presencia de Dios o querubines.[34] Así, en estas pinturas se encuentran más elementos alegóricos y divinos que en los verdaderos retratos, lo cual las presenta como imágenes más simbólicas. En algunos casos, no tienen atributos de ninguna estatua específica. Una pintura de *La Coronación de la Virgen a Los Ángeles* localizada en el Museo Histórico Regional presenta una Virgen triangular

33 El término de "verdadero retrato" tiene una connotación que implica una exactitud visual en cómo aparece la copia. Aunque hay pinturas de varias advocaciones marianas, como La Virgen de Pomata, que se ajustan al prototipo de la estatua original milagrosa, las imágenes de la Virgen de Aránzazu nunca se parecen a la estatua original sino, en general, a varios grabados. Entonces, a pesar de la torpeza del término, considero que "pintura de estatua" o "statue painting" tiene más sentido en este contexto. Este término es el mismo que usa Jeffrey Schrader, "Pinturas de estatua", pp. 233-247.

34 Los querubines también pueden aparecer en pinturas de estatuas, pero por lo general, en ellas, la Virgen tiene una base y está claramente representada como un objeto más que como una aparición.

sobre un altar con una custodia, velas y jarrones de flores (fig. 5). Dos ángeles con el incienso flanquean el altar. La santa trinidad con rostros idénticas aparece encima de la Virgen para coronarla. En este caso, la Virgen tiene la misma forma de las Vírgenes en los verdaderos retratos y está ubicada sobre un altar como lo estaría una escultura. Sin embargo, la pintura presenta una escena alegórica común y la Virgen flota, lo que no sería posible en la representación de un objeto físico. Estas imágenes, entonces, fácilmente mezclan la idea de una imagen dentro de una iglesia y los milagros de María asociados con apariciones, tal como la "visión" vista por Rodrigo de Balzategui.[35]

Hay más ambigüedad en la pintura de la Virgen de Aránzazu en relación con su clasificación. Aunque la estatua original en Gipuzkoa aparece actualmente sobre un arbusto, hay una distinción clara entre la escultura y la planta. La iconografía del lienzo, en contraste, muestra la Virgen integrada milagrosamente con el arbusto. Además, los querubines y el espíritu santo (la paloma blanca) encima de la Virgen aluden a las intenciones a este artista de pintar una imagen de una visión combinada con la estatua. También el rostro de la Virgen casi tiene vida, particularmente cuando se considera sus ojos expresivos en conjunción con los supuestos movimientos de sus manos. En esta pintura se conmemora la estatua con su altar y la etiqueta de "verdadero retrato", pero también hay elementos tangibles que están más relacionados con la aparición de la Virgen de Aránzazu, lo cual no se vinculan con la estatua original. De esta manera, este lienzo podría ser considerado como perteneciente a una subdivisión de obras de arte que ocupan un espacio visual entre verdaderos retratos, pinturas puramente simbólicas e imágenes de apariciones. [36]

En cuanto a las problemáticas visuales iconográficas a parte de su clasificación, la pintura anónima de la Virgen de Aránzazu en el Museo Histórico Regional de Cuzco está basada en varios grabados impresos. Dos de estas imágenes fueron publicadas dentro de la edición original de 1686 de *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza* (figs. 6 y 7). La tercera que consideraremos no corresponde a la publicación, pero esta inequívocamente vinculada con las otras (fig. 8). De hecho, la pintura localizada en el Museo Histórico Regional no es una copia precisa de la estatua en el monasterio de Aránzazu sino una copia de estos tres grabados europeos.

De los tres grabados referenciados, nuestra pintura es una copia casi exacta de uno.[37] Este grabado, que se conserva actualmente en la biblioteca del Santuario de Aránzazu, es del año 1759 y está firmado por Joan Palomino.[38] El grabado representa la misma iconografía que nuestra pintura virreinal y tiene variaciones diminutas, como el tamaño de los querubines que se abren las cortinas (fig. 8). Otra diferencia reside en la perspectiva dado que los clérigos son

35 Luzuriaga, *Paranympho celeste*, p. 19.

36 En *Object and Apparition*, Maya Stanfield-Mazzi habla de un tipo de pintura que se llama "Statues as Apparitions". Aunque refiere algunas pinturas que son parecidas a estos, las imágenes que comenta no son similares visualmente. Refiero yo a las pinturas que conforman a las mismas reglas formales. Véase: Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition*, pp. 130-136.

Fig. 6: Gaspar Bouttats(?), *Nuestra Señora de Aranzazu que se venera en la provincia de Guipuozcoa*, c. 1686, grabado impreso publicado en Paranympho celeste (1686), cortesía del John Carter Brown Library, Providence, dominio público

Fig. 7: Gaspar Bouttats, *Nuestra Señora de Aranzazu*, c. 1686, grabado impreso publicado en Paranympho celeste (1686), copia digital de Google Books, dominio público

Fig. 8: Joan Palomino (copia de una imagen de Michael Melendez), *Verdadero Retrato de la Milagrosa Ymagen de Nuestra Señora de Aranzazu*, 1759, grabado impreso, Cortesía de la Biblioteca del Monasterio de Aránzazu, Referencia: 5-36-32 B

más grandes y hay menos espacio entre el observador y el altar. Los jarrones de flores son más grandes en la impresión. Sin embargo, estos temas están más vinculados con aspectos estilísticos. Aparte de eso, la exactitud con la cual el pintor creó esta imagen es impresionante: se puede observar, por ejemplo, cómo los pliegues en las cortinas de la pintura imitan los mismos del grabado. Las palabras en el escudo son también iguales.

Podemos fechar la pintura en la segunda mitad del siglo XVIII, después de la publicación de *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza* y el grabado de 1759 de Palomino. No obstante, este grabado es una versión modificada de dos grabados anteriores que fueron publicados con el libro. El primer frontispicio, atribuido al artista Gaspar Bouttats, fue creado probablemente para el libro (fig. 6).[39] El grabado muestra los mismos adoradores de la Virgen de Aránzazu rezando sobre el altar

37 Se puede ver esta comparación también en el sitio web de PESSCA. Almerindo Ojeda, "Virgen de Aránzazu", PESSCA. https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-aranzazu#c4595a-4595b.

38 Este grabado está basado en otro creado por el artista Michael Melendez, y es una copia casi exacta aparte de algunos detalles pequeños en el texto del escudo. He determinado que la pintura es una copia del grabado de Palomino y no Melendez después de un análisis de los tres escudos. Vale la pena mencionar que Melendez y Palomino trabajaron juntos, en luz de la presencia de los dos nombres en la versión original más temprano del grabado. Gracias a todos en el Santuario de Aránzazu por apoyar mis investigaciones.

39 Hay varias teorías sobre este problema. Aunque el grabado corresponde exactamente a los propósitos del texto, no hay información en cuanto a un viaje de Bouttats a Nueva España. Francisco Montes González ha escrito que era más probable que Luzuriaga ya tenía el grabado cuando viajó a Nueva España. Desafortunadamente, el documento que registra el viaje de Luzuriaga a Nueva España en 1682 no menciona sus bienes. Véase: Francisco Montes González, "Vírgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal", en *Arte y Patrimonio en España y América*, eds. María de los Ángeles Fernández Valle, et. al. (Sevilla: Ulzama Digital, 2014), pp. 89-117 y Archivo General de Indias, "expediente de información y licencia de pasajero a indias de Juan Luzuriaga", 1683 (pero habla del viaje de 1682), contratación, 5445, N.2, R.34. Además, aunque este grabado ha sido atribuido a Bouttats por Cristina Cruz González, hay diferencias estilísticas con el grabado firmado. Véase: Cruz González, "Visualizing Corporate Piety", pp. 181-212.

de la estatua original en España, como en la pintura y el otro grabado que nos conciernen. Las diferencias más notables de esta estampa son la falta de cortinas y querubines y la falta del escudo. Esta versión del grabado también aparece dentro de un marco, que se emula a los que encierran las pinturas. Entonces, el frontispicio copia la estatua de dos maneras. No solo incluye una imagen impresa de la escultura dentro del libro, sino que el artista da un paso adicional para encerrar la imagen impresa de la estatua dentro de un marco de pintura ficticia. Este grabado es el único que incluye el marco ilusionista, y debajo de él, hay una etiqueta breve.

Fig. 9: Anónimo, *Virgen de Aránzazu*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, colección privada, Bogotá, foto de ARCA, sacada por Jaime Borja.

El otro grabado tiene la misma iconografía y está firmado por Gaspar Bouttats (fig. 7). El nicho entero está representado en frente de un fondo oscuro liso. El frontal del altar es un poco más sencillo, sin padrones y el escudo. Por su parte, las filacterias de los religiosos tienen las mismas palabras, y debajo de la escena hay las palabras "Nuestra Señora de Aránzazu". Dado que no se menciona la ubicación de la escultura original en España, probablemente este grabado corresponda a una audiencia mexicana. Esta explicación estaría de acuerdo con lo señalado por Cristina Cruz González, quien dice que el libro fue escrito para apelar a una audiencia de Nueva España.[40] Este grabado fue copiado en una pintura de Colombia, indicado por la forma cuadrada del cuerpo del Niño Jesús en la pintura y la ausencia de padrones en el frontal de esta (fig. 9). Podemos deducir, entonces, que el libro y los tres grabados referenciados (y quizás otras) estaban circulando dentro del virreinato del Perú en el siglo XVIII.

La pregunta que surge a partir de los dos grabados que sirvieron como el frontispicio de varias copias mexicanas de *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza*, es: ¿por qué un autor escribiría un diálogo en el que un sacerdote advierte a un artista que no copie una escultura para luego incluir una copia de esa misma escultura en el libro? Existen varias posibles

40 Ibídem. Sobre la historia del culto de la Virgen de Aránzazu en Nueva España, véase: Amaya Garritz Ruiz, "Nuestra Señora de Aránzazu en la Nueva España", en *Las Huellas de Aránzazu en América: I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, eds. Óscar Álvarez Gila y Idoia Arrieta Elizalde (Donostia: Lankidetzan, 2005), pp. 69-87.

respuestas, pero lo más probable es que haya sido imprescindible que la gente en territorios diferentes reconociera la imagen de la estatua para fomentar el culto entre poblaciones distintas. Esto se daría así especialmente porque ya existían varias copias de la estatua en capillas dedicada a la misma Virgen, por ejemplo, la de Lima.[41] De acuerdo a lo mencionado, el libro de Juan de Luzuriaga circuló ampliamente dentro del Imperio español. Este fue publicado en tres ciudades, y existe también evidencia de su presencia en el virreinato del Perú: un inventario de 1798 de la biblioteca del convento de San Francisco de Lima, donde se encuentra una cofradía dedicada al culto de la Virgen de Aránzazu, registra la presencia del libro (fig. 10).[42] Actualmente, el archivo de los Franciscanos de Lima tiene una versión del libro de Nueva España que tiene el frontispicio arrancado; quizás, entonces, el dueño original del libro lo colgó en otro sitio dado que existía una capilla dedicada a la Virgen de Aránzazu en la iglesia.[43] Otros inventarios del siglo XVIII ubicados en el Archivo del Convento de San Francisco de Lima confirman que había otras copias del mismo, y que algunas fueron vendidas en la librería del convento.[44]

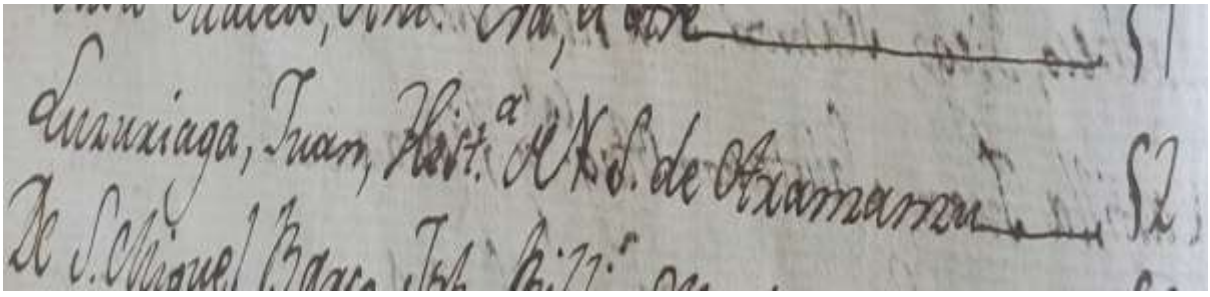

Fig. 10: Biblioteca Nacional del Perú, "Inventario de la Biblioteca del Convento Grande de Nuestro Señor San Francisco de Jesús de Lima. Año de 1798", F. 129V, Manuscrito, Colección General, C 801

Los dos frontispicios del libro manejan el problema del diálogo y el contenido del texto con cuidado: ninguno de los dos señala que son copias exactas de la imagen original en España. En el caso de lo firmado, hay un lema sencillo (ya mencionado). Este es eliminado visualmente de los confines de la imagen como si fuera una etiqueta en un museo. El otro grabado sin firma también incluye el texto fuera de la imagen, debajo del marco ficticio. Aquí, están escritas las palabras "Nuestra Señora de Aránzazu que se venera en la provincia de Guipuozcoa". En este

41 Aunque es más probable que la decisión de incluir un grabado era por la parte de Luzuriaga, es posible también que el impresor mexicano lo hizo dado que las dos versiones posteriores de España no incluyen imágenes.

42 Actualmente, el inventario está en la Biblioteca Nacional del Perú. El inventario también lista el libro de Juan de Ayllón sobre las fiestas de la Virgen de Aránzazu. Biblioteca Nacional del Perú, "Inventario de la Biblioteca del Convento Grande de Nuestro Señor San Francisco de Jesús de Lima. Año de 1798", Colección General, Manuscrito, C 801, F. 129V.

43 Gracias a Julio Santos Ugaz y Don Cayetano Villavicencio en el archivo Franciscano de Lima para la ayuda en localizar la copia del libro en el archivo de los Franciscanos y por las conversaciones que teníamos sobre otros documentos.

44 Archivo del Convento de San Francisco de Lima, "Inventario de la librería del Convento de San Francisco", Libros inéditos, MSF-85, 1790.

caso, el texto es más interesante. Juan de Luzuriaga tenía una perspectiva muy clara en relación a las imágenes, lo que se evidencia principalmente en el diálogo entre el artista y el cura, pero también en otras partes del libro.[45] En este frontispicio (fig. 6), el lector se da cuenta que el enfoque debe ser, entonces, no la representación de la estatua, sino el acto de la veneración de la estatua que esta subrayada en el texto debajo del marco. Esta hipótesis surge por la imagen, la cual hace énfasis no solo en hecho de que las figuras estén rezando, sino también en la oración específica, la cual es expresada de manera escrita.[46] Aunque la estatua es la figura más grande y merece más la atención del observador, el artista de este grabado evita el problema de representarla por sí sola (como es el caso con muchos verdaderos retratos) y, en cambio, llama nuestra atención a los adoradores. Es con esta evidencia que podemos deducir que es más probable que este grabado fuera creado para el libro. Este paradigma de la imagen de una imagen escondida detrás de la idea de devoción fue copiado visualmente en otras obras de arte del siglo XVIII. Existe, por ejemplo, una pintura de Nueva España en una colección privada que muestra una familia rezando frente a una pintura de la Virgen de Aránzazu. Sin embargo, es difícil afirmar en estos casos si el formato de este grabado fue usado más tarde con las mismas metas, o si, casualmente, era la mejor manera de representar unos patrones y su riqueza.[47]

El texto de los dos frontispicios, entonces, es esencial en determinar que fueron probablemente creados con el libro, y que, el grabado de Palomino, que tiene un lema muy diferente, tiene otros propósitos. El texto del escudo en esa imagen dice que esta reproducción de la escultura de la Virgen de Aránzazu es un "verdadero retrato", unas palabras que no escogería Juan de Luzuriaga después del cuidado que tiene dentro de todo el libro. Es probable que Palomino tuviese otros objetivos para etiquetar así su imagen, o que haya creado el lema para difundirla en un estilo más estándar para otras representaciones marianas. Lo claro es que este artista no se preocupó por la idea de que nadie podía producir un retrato fiable de la escultura que fue realizada por las manos de Dios (si leyó el texto en absoluto).

Los problemas causados por estos grabados y las pinturas que los siguen en retratar una escultura devocional alertan al lector a un diálogo muy sutil, aunque importante, sobre las comparaciones entre el uso de los distintos medios artísticos en América colonial. Aunque no es posible entender las motivaciones del artista anónimo de nuestra pintura para copiar la versión más tardía de los tres grabados de la Virgen de Aránzazu considerados (los que sí

45 Por ejemplo, Juan de Luzuriaga habla de un tiempo cuando "Juan Bautista de Gallastigui, natural de la Villa de Mondragón" colgó "un lienço de pincel con el retrato de su sagrada imagen… que reconoció con veneración ser obra de la mano de Dios", una yuxtaposición que, de refuerza la distinción entre imágenes pintados por seres humanos y la escultura original. Luzuriaga, *Paranympho celeste*, p. 57.

46 La oración, la misma en la pintura, fue transcrito por Anna Gradowska y se lee: SALVE REGINA; MATER CHRISTI; AVE GRATIA PLENA; TOTA PULCHRA ES MARIA; VIRGEN DE ARANZAZUCOA; ZERUCO DOREA; CEUGAN DA DUCAGU; CERURACO ESPERANCEA. Véase: Anna Gradowska, *Magna Mater*, p.100.

47 Se puede encontrar la pintura reproducida en: Montes González, "Vírgenes viajeras", pp. 89-117.

fueron copiados en otras pinturas, como la de Bogotá), su decisión en hacerlo alude al hecho de que había distintas alternativas de modelos a ser copiados por artistas dentro de los virreinatos del Perú y Nueva España. Los artistas de estas pinturas eligieron etiquetar sus propias imágenes de la estatua con o sin el lema de "verdadero retrato" de acuerdo (o no) al texto de Juan de Luzuriaga. Esta constituye una poderosa distinción, puesto que los verdaderos retratos eran contemplados para retener los elementos divinos de la imagen original, mientras que otras representaciones solo servían como medios para copiar y difundir la semejanza con una imagen a la manera de las fotografías turísticas contemporáneas.[48] Así, los verdaderos retratos, aunque fueron copias de una imagen original, tenían la habilidad única de traer los milagros asociados con la advocación mariana a otros lugares lejanos.[49] Entonces, implícitamente, el uso de estas palabras eleva el estatus de la pintura y los grabados en comparación con la escultura. Esta idea genera una reconsideración sobre la importancia de la estrategia textual-visual del uso del término "verdadero retrato" como una alusión al poder que tienen las pinturas y grabados latinoamericanos frente a las esculturas, las cuales normalmente simbolizan el prototipo de imagen milagrosa en los virreinatos.[50] ¿Podría ser que artistas copiando la imagen que nadie debe copiar hayan estado usando la pintura para desafiar la tesis de Luzuriaga sobre la inferioridad del pincel?

Tanto la pintura de la Virgen de Aránzazu en el Museo Histórico Regional como el grabado de Palomino en el que está basada son importantes porque, a pesar de las intenciones de su artista, se niegan a los problemas sobre medios artísticos subrayados en *Paranympho celeste, historia de la mystica zarza.* Esta pintura, una derivación de una derivación, refuerza la idea de que los elementos milagrosos de la Virgen de Aránzazu, que fue creada por "la mano de Dios", pueden ser traducidos con eficacia por las manos de un ser humano. Estudiar este paradigma en un contexto colonial ilumina un origen, varias decisiones visuales y textuales de artistas diferentes, y los comentarios locales sobre las preferencias con relación a los diferentes tipos de representación. Es precisamente por esta razón que vale la pena examinar estudios de caso como este: nos enseñan sobre patrones de circulación de objetos e ideas en los virreinatos y nos permiten usar materiales de las periferias del Imperio español con el fin de cuestionar discursos establecidos sobre el arte europeo y el virreinal.

48 Véase: Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas* y Perez Sanchez, "Trampantojos 'a lo divino", pp. 139-155.

49 Se puede decir, entonces que en la distribución de imágenes así funciona como una peregrinación inversa.

50 No necesariamente funciona en la misma manera en Europa. A menudo, allí, la pintura fue considerada como el medio artístico ideal por razones económicas y por la capacidad de reproducir paisajes y otras escenas complejas en dos dimensiones, y por la habilidad de transportar los lienzos que no se puede tan fácilmente con las esculturas. Véase, por ejemplo: Leon Battista Alberti, *La pittura di Leon Battista Alberti* (Venicia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547).

Bibliografía

Fuentes primarias

- Alberti, Leon Battista. *La pittura di Leon Battista Alberti*. Venicia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.
- Archivo del Convento de San Francisco de Lima. "Inventario de la librería del Convento de San Francisco". Libros inéditos, MSF-85, 1790.
- Archivo General de Indias. "expediente de información y licencia de pasajero a indias de Juan Luzuriaga". contratación, 5445, N.2, R.34, 1683.
- Ayllón, Juan de. *Relacion de la grandiosa fiesta que se hizo en este convento de N.P. San Francisco de Jesus de Lima. A la colocacion de la milagrosa imagen de n. señora de Aransazu que a expensas de Juan de Urrutia poderoso amante de la virgen se truxo de España*. Lima: 1647.
- Biblioteca Nacional del Perú. "Inventario de la Biblioteca del Convento Grande de Nuestro Señor San Francisco de Jesús de Lima. Año de 1798". Colección General, Manuscrito, C 801, 1798.
- Latre, Mariano. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio Lopez de Ayala, con el texto latino corregido segun la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845.
- Luzuriaga, Juan de. *Paranympho celeste historia, de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Nuestra Señora de Aranzazu.* Ciudad de México: Los herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1686.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas.* Madrid: Manuel Galiana, (reimpresión) 1866.
- Sellers, E., et. al., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art.* London: MacMillan and Co., 1896.
- Sin autor listado. *Arantzazu: homenaje filial a Ntra. Señora de Aránzazu, Celestial Patrona de Guipúzcoa.* Bilbao: Casa de J. Alvarez, 1918.

Fuentes secundarias

- Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada.* Madrid: Iberoamericana, 2011
- Cruz González, Cristina. "Visualizing Corporate Piety: The Art of Religious Brotherhoods." En *A Companion to Viceregal Mexico City*, 1519-1821, editado por John F. López, 181-212. Leiden: Brill, 2021.
- Cruz González, Cristina. "Landscapes of Conversion: Franciscan Politics and Sacred Objects in Late Colonial Mexico". Tesis Doctoral. University of Chicago, 2009
- De la Puente Brunke, José. "La cofradía de Aránzazu de los vascos de Lima". En *Las Huellas de Aránzazu en América: I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, editado por Óscar Álvarez Gila y Idoia Arrieta Elizalde, 103-113. Donostia: Lankidetzan, 2005.
- de Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña, V. 2*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese y Banco Wiese, 1982.
- Duncan, Barbara. "Statue Paintings of the Virgin". En *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Vice-regal Painting of Peru and Bolivia*, 32-57. New York: Center for Inter-American Relations, 1986.
- Favrot Peterson, Jeanette. "A través de la mirada de Ocaña: Nuestra Señora de Guadalupe en Sucre, Bolivia". En *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, editado por Suzanne L. Stratton-Pruitt, 293-313. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- Garritz Ruiz, Amaya. "Nuestra Señora de Aránzazu en la Nueva España". En *Las Huellas de Aránzazu en América: I Congreso Internacional Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*, editado por Óscar Álvarez Gila y Idoia Arrieta Elizalde, 69-87. Donostia: Lankidetzan, 2005.
- Gradowska, Anna. *Magna Mater: El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas.* Caracas: Museo de Bellas Artes, 1993.
- Gisbert, Teresa. "El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas". En *Pintura de los reinos: Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, editado por Rafael Dobado y Andrés Calderón Fernández, 1264-1314. México: Fomento Cultural Banamex, 2012.
- Keleman, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America.* New York: Dover Publications, 1967.
- Lloyd, Karen. "The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion". En *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750* editado por Elizabeth Horodowich y Lia Markey, 118-142. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

- Luján López, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca): Su origen y difusión”. *Revista Murciana de Antropología*, No. 8 (2002): 193-246.
- Lohmann Villena, Guillermo. “La Ilustre Hermandad de Nuestra Señora de Aránzazu de Lima”. En: *Los vascos y América. Ideas, hechos, hombres*, editado por Ignacio Arana Pérez, 203-213. Madrid: Fundación Banco de Bilbao y Vizcaya.
- Montes González, Francisco. “Vírgenes viajeras, altares de papel. Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal”. En A*rte y Patrimonio en España y América*, editado por María de los Ángeles Fernández Valle, et. al., 89-117. Sevilla: Ulzama Diital, 2014.
- Mujica Pinilla, Ramón. “Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana”. En *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, 472-505. Lima: Congreso de la República, 2016.
- Ojeda, Almerindo. “Virgen de Aránzazu”. PESSCA. https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-aranzazu#c4595a-4595b.
- Perez Sanchez, Alfonso E. “Trampantojos 'a lo divino'”. *Lecturas de Historia del Arte*, No. 4 (1994): 139-155.
- Preimesberger, Rudolf. *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011.
- Rípodas Ardanaz, Daisy. “Presencia de América en la España del seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana”. En *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura* 2, 47-78. Buenos Aires: PRHISCO, 1995.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Schrader, Jeffrey. “Pinturas de estatua: las imágenes españolas viajeras de María en Bolivia”. En *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, editado por Suzanne L. Stratton-Pruitt, Philadelphia, 233-247. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- Stanfield-Mazzi, Maya. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes.* Tucson: The University of Arizona Press, 2013
- Stanfield-Mazzi, Maya. “The Replication of Ritual in the Colonial Andes: Images of the Virgin of Pomata and Christ of the Earthquakes”. Tesis Doctoral. University of California, Los Angeles, 2006.
- Villasante, Luis. “Ameriketan Euskal Testu Zaharrak Arantzazuko Ama Birjinari Buruz”. *Euskera*, No. 37 (1992): 591-602.

www.culturacusco.gob.pe