

LOS TEMAS DE LA PINTURA DOMINICA EN EL NUEVO REINO

Jaime Humberto Borja Gómez

Introducción

El proceso de evangelización que se inició en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVI tras la llegada de la cultura española incentivó el desarrollo de una cultura visual cristiana. Para entonces, los efectos del catolicismo contrarreformado se hacían sentir en todas aquellas regiones que entraban en el proceso de conquista y poblamiento español. El uso de la imagen tuvo importantes repercusiones en el Nuevo Mundo, porque sobre ella reposaba el control a las devociones, y más aún cuando se encontraba en juego la cristianización de “los nuevos en la fe”, como se les llamaba en aquel momento a los indígenas. Además, el cuidado a la producción de imágenes era resultado de los ataques que esta había recibido por parte de los diversos movimientos reformados. Sin embargo, el lento proceso de poblamiento que se observó en América también tuvo efectos en la producción de la cultura visual.

En la medida en que avanzaba la fundación de ciudades como Santa Marta (1525), Cartagena (1535) o Santafé de Bogotá (1538), también iban creciendo las expectativas de evangelización. Debido a la escasez de sacerdotes, la corona encargó los procesos misionales a las comunidades religiosas, principalmente a las órdenes mendicantes, que desde la baja Edad Media habían crecido a la sombra de la predicación evangélica. Entre ellos se destacaban los frailes de la Orden de Predicadores de santo

Domingo de Guzmán, quienes llegaron a Santa Marta en 1529 con el gobernador García de Lerma. Encabezados por fray Tomás Ortiz (Ariza, 1992, pp. 93-95), se dieron a la tarea de defender el buen trato y la conversión de los taironas. Fray Ortiz también fijó las condiciones de trabajo de los indios para tratar de reprimir los abusos de los encomenderos. Estos primeros pasos en la organización de la Iglesia y el consecuente proceso de cristianización, no arrojó prácticamente ningún resultado, en buena parte debido a las precarias condiciones de la conquista, a las pocas fundaciones de ciudades y a los violentos contactos con las sociedades indígenas.

Aunque la producción visual, especialmente de pintura, en el Nuevo Reino de Granada no fue de ninguna manera prolífica en el siglo XVI, su proceso de producción se enriqueció con la llegada de estas comunidades religiosas. La erección de conventos dominicos, como los de Santafé de Bogotá y Tunja en 1550, parroquias y cofradías incentivaron el desarrollo de la pintura colonial porque a partir de su demanda permitieron la activación de los talleres, lo que ocurrió principalmente a comienzos del siglo XVII. En este sentido, también hay que tener en cuenta que la devoción a las imágenes milagrosas, como la renovación del lienzo de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá en 1586, influyó en la consolidación de la cultura visual. Este lugar se convirtió en un importante santuario, entregado a los dominicos en 1635, cuya devoción se convirtió en una de las más importantes del Nuevo Reino de Granada, lo que se manifestó en el gran número de pinturas que se hicieron de esta advocación mariana.

Este ejemplo sirve para evidenciar cómo se estableció tempranamente un vínculo entre la Orden de los dominicos con la imagen pictórica. A partir de este momento, en los conventos, las parroquias y los santuarios que estaban bajo su administración, se desarrollaron devociones particulares que se manifestaron a través de temas visuales mandados a pintar por encargo o donación. Con base en la actual colección que reposa en el santuario de Chiquinquirá y en las iglesias y conventos de Tunja y Bogotá, el presente artículo pretende acercarse a los significados de los temas pintados bajo la expectativa dominica, los cuales revelan aspectos particulares de su ministerio y problemas de su cultura visual. De esta manera, el artículo procura responder la pregunta acerca de lo que representa la pintura vinculada a la Orden de Predicadores en el contexto de la cultura visual en el Nuevo Reino de Granada.

Evangelización e imagen

El proceso de cristianización en el Nuevo Reino de Granada tuvo cambios significativos tras la creación de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá en 1550. Este hecho desplazó los intereses de la evangelización desde la costa Caribe hacia la región andina. Los dominicos fundaron un

primer convento en Santa Marta en 1529¹. Con la creación de la Real Audiencia, con la cual se pretendía concretar el gobierno político del Nuevo Reino, llegaron a Santafé de Bogotá junto con los franciscanos, quienes años atrás habían intentado instalarse. Casi inmediatamente fundaron los conventos de Nuestra Señora del Rosario en Santafé (1550) y santo Domingo en Tunja (1551) (Ariza, 1992, pp. 368 y 573). Las dos incipientes ciudades se convirtieron en los centros desde donde se organizaron las misiones de evangelización para la región andina. Así mismo, el nombre que se les dio a estos dos primeros conventos representaba una parte de las devociones con las que contribuían los dominicos al nuevo territorio.

Para entender los significados de la pintura en este contexto andino es importante observar algunos aspectos que desarrollaron los dominicos en su proceso de evangelización. En primer lugar, tuvieron una fuerte relación con la producción de catecismos; de hecho, el primero conocido para este territorio fue compuesto por el obispo de Cartagena Dionisio de Sanctis, o.p. en 1576, el cual además estaba acompañado de una cartilla para enseñar a leer la doctrina cristiana (1962). Así mismo, había preocupación por el aprendizaje de las lenguas de los indios, para lo cual se elaboraron gramáticas y confesionarios en ellas. La mayor parte circularon en manuscrito y la única que llegó a publicarse fue la gramática en lengua muisca del dominico fray Bernardo de Lugo en 1619. Estos dos aspectos revelan la importancia que los dominicos le proporcionaron a la evangelización, debidas las difíciles condiciones a las que se enfrentaban.

En la región donde actuaron los dominicos en el Nuevo Reino había dos grandes familias lingüísticas, la panche y la chibcha. Cada una se dividía en diferentes lenguas: el chibcha, por ejemplo, era diferente en Ubaque, Guatavita, Suesca, Chocontá, Nemocón, Pacho, Ubaté, Muzo, Bogotá, Tunja, Sáchica, Socotá, Vélez o Sogamoso. Frente a esta situación existieron dos tendencias: quienes defendían la evangelización en castellano, postura apoyada por la Corona, el arzobispo Juan de los Barrios y por algunas órdenes, como los franciscanos (1960). Para estos, la enseñanza en castellano involucraba el aprendizaje de costumbres y de “policía”, y además argumentaban que había conceptos que no se podían traducir, lo que era peligroso para la salud espiritual de los neófitos. La segunda posición era defendida por quienes abogaban por la enseñanza en lenguas indígenas, entre quienes se encontraban los dominicos, cuya posición era resultado de la importante tradición intelectual que acumularon en la Edad Media a través de figuras como Santo Tomás de Aquino, lo que les llevó a abrir cátedras de lenguas para sus misioneros a partir de 1563.

1 Acerca de los acontecimientos de las primeras entradas, véase el relato de fray Alonso de Zamora ([1701] 1980, pp. 160 y ss.).

Para el proceso de evangelización, los dominicos empleaban el método de preguntas y respuestas, según consta en las actas del Capítulo Provincial de 1639. Sin embargo, eran más estrictos que otras órdenes en cuanto al cumplimiento: el sacerdote elaboraba un padrón con el nombre de todos los habitantes para controlar la asistencia.

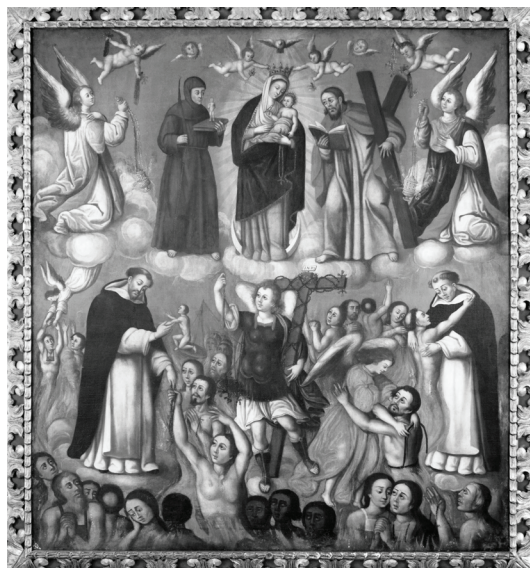


Figura 1. Jerónimo Acero de la Cruz. *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá y las almas del purgatorio.*

El doctrinero predicaba un sermón después del Evangelio sobre aquello en que estaban menos firmes los catecúmenos, insistiendo en la confesión, la inmortalidad del alma, el purgatorio y la eucaristía. Además, el fiscal repasaba en cada uno la doctrina señalando lo que debía aprender de memoria, y el doctrinero verificaba el adelanto el día sábado. Los métodos de evangelización se apoyaban en el uso de las imágenes, las cuales se empleaban para enseñar o reforzar la devoción. Este aspecto evidencia una de las razones por las que en la piedad aparecía con frecuencia el tema de los purgatorios en la pintura de origen dominico, pues se relacionaba con uno de los temas de la evangelización.

El purgatorio fue de aquellos temas atacados por la reforma protestante. En respuesta, el Concilio de Trento (1565), en la sesión XXV (López [Trad.], 1785, p. 449), estableció cuatro elementos fundamentales: la existencia real y dogmática del purgatorio; un espacio donde se purgaban las penas con la posibilidad de ser “aliviado” por las acciones e intermediciones de los fieles; el cuidado en

su predicación para que no suscitara superstición y miedo, y finalmente, el control eclesiástico a las creencias populares. En este sentido, el purgatorio no fue solo un mecanismo de control social mediado por el miedo. Se trataba de un tema visual que podía incentivar devociones que se ajustaban a la nueva política de la imagen contrarreformada, esto es, aquellas pinturas que contenían verdades dogmáticas suscitaban sentimientos de adoración a Dios y, en consecuencia, incitaban a la práctica de la piedad².

Un buen ejemplo del tipo de purgatorios asociados a la evangelización dominica es el de la figura 1, que se conserva en Chiquinquirá. La composición se establece en tres niveles: en primer lugar, la tradicional representación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, rodeada de dos ángeles turiferarios; en seguida, los intermediarios encargados de ayudar a sacar las almas del purgatorio, san Miguel, santos dominicos y los ángeles, y finalmente las almas purgantes. La imagen comunicaba no solo la importancia del purgatorio como dogma, sino también el valor ya imprescindible para la segunda mitad del siglo XVII del culto a la Virgen de Chiquinquirá como mediadora frente a las penas del purgatorio. Este tipo de pinturas se debieron emplear en zonas de evangelización indígena, pues sus contenidos tenían un alto valor pedagógico y devocional. Las técnicas de representación que se utilizaron en el barroco para la elaboración de las imágenes insistían en que estas debían contener una facultad didáctica, otra catequética y una exegética (Montaner, 1992, p. 10). Por medio de la primera se enseñaba el sentido de purgar el cuerpo; catequéticamente, el carácter teológico del purgatorio como postrimerías, y exegéticamente, un modelo que articulaba las relaciones sociales, el cuerpo social.

Purgar el cuerpo es uno de los aspectos en los que insistió el catolicismo barroco, el cual trató de mostrar que para llegar a la perfección a la que debía aspirar todo cristiano existían tres vías: la primera era la “purgativa”, que de acuerdo con el método servía para abandonar el pecado, para lo cual utilizaba la mortificación, la penitencia y la lucha contra la concupiscencia. Luego la “iluminativa”, en la que se propiciaba el cultivo de las virtudes para conocer más a Dios; y finalmente, la vía “unitiva, o unión con Dios y cumplimiento de sus designios” (Solano, s.f., f. 36). Los purgatorios mostraban precisamente el cuerpo como espacio de castigo o recompensa. El pecado arrastraba indistintamente a los creyentes, de modo que en estas pinturas es frecuente encontrar los pocos retratos existentes de indígenas coloniales (Lozada, 2012), como se puede apreciar en el centro inferior de la figura 1. Por su parte, el carácter catequético de los purgatorios se manifestaba en que este era un lugar transitorio anterior a las postrimerías³, en el que las almas podían salir por la mediación de los santos.

2 Sobre los purgatorios en el Nuevo Reino de Granada y su contexto ver Borja, 2009, pp. 80-100.

3 Las postrimerías, también llamadas los *novísimos*, según la tradición cristiana, eran cuatro: muerte, juicio, infierno y gloria. Algunos catecismos sustituían el juicio por el purgatorio. Véanse los catecismos de



Figura 2. Anónimo. Flagelación de Santo Domingo.

Los santos intercesores eran especialmente aquellos que habían merecido su santificación por la manera como purgaron en vida sus cuerpos mediante la mortificación, lo que los hacía merecedores de la gloria de ayudar a quienes estaban en el purgatorio. Para estas sociedades coloniales, el sacrificio personal se volvía expiación del pecado social. Esto se puede observar en la figura 2, en la que santo Domingo se flagela con una disciplina, lo que posibilita la segunda imagen (al fondo) donde una vez glorificado media por las almas del purgatorio. Este tipo de pinturas pretendían enseñarle a los buenos cristianos cómo ejercer la mortificación y en qué momentos hacerlo, pues la humildad consistía en reconocer lo pasajero de la vida y mortificar el cuerpo para aspirar a la salvación. Como esta pintura, otros purgatorios dominicos proponían como intercesores a los mártires, principalmente san Lorenzo, santa Bárbara, santa Catalina y Juan el Bautista.

Finalmente, es importante mencionar el carácter exegético, la importancia de este tipo de representaciones para generar relaciones sociales. Los purgatorios estaban relacionados con el *Corpus Christi*, es decir, con la comprensión de la sociedad como un cuerpo en donde cada miembro tenía una función particular. Esta fiesta tenía una singular importancia porque era

Astete y Ripalda (varias ediciones) en las recomendaciones finales, ambos de gran circulación en los siglos XVII y XVIII.

la celebración de la “comunidad de los santos”, es decir, aquel espacio que era integrado por las tres iglesias: la militante, los que viven en este mundo; la purgante, los salvados que aún no estaban frente a Dios, y la triunfante, quienes disfrutaban de la vida eterna (Pastor, 2004, p. 268). Las imágenes del purgatorio representaban precisamente al conjunto de la Iglesia: la triunfante (los santos) intercedía por la purgante (los condenados) para beneficio de la militante, el devoto observador de las imágenes. Aquí se cumplían las tres funciones mencionadas anteriormente, la catequética: el valor del purgatorio; la didáctica: el sentido de la purificación por el castigo; y la exegética: el lugar de la Iglesia como un cuerpo.

Me he extendido en este ejemplo del purgatorio, porque además de su notoria representación en las regiones de influencia dominica, es un buen ejemplo de la complejidad de elementos que podía albergar un solo tema visual en la Colonia. El purgatorio no solo remitía a las flagelaciones de santos o a la muerte de mártires, también a otros santos dominicos de gran devoción como san Vicente Ferrer, famoso por sus prédicas de los novísimos. Estos temas eran centrales no solo a la evangelización entre indígenas, sino también en los principales centros urbanos entre criollos, españoles y mestizos. Como celebración, el purgatorio acogía a todo el cuerpo social, lo que refleja la importancia de su devoción, una celebración expurgativa que preparaba la lucha interior.

Esta misma complejidad de elementos visuales y piadosos la alberga otro importante tema de la cultura visual impulsada por los dominicos, la Virgen de Chiquinquirá. Es el caso más estudiado de la recepción de una imagen milagrosa en el Nuevo Reino y, sin duda, una de las que más se reprodujo en la cultura colonial. La historia de la Renovación de esta pintura fue narrada por Pedro de Tobar en 1694, quien se basó en el proceso eclesiástico que mandó hacer el arzobispo Zapata de Cárdenas después de los acontecimientos (Tobar, 1986, pp. 26-27). En sus orígenes, las fuentes narradas neogranadinas no la relacionaban con una advocación de la Virgen del Rosario; esta mención solo apareció hasta 1674 en la obra de Flórez de Ocariz. Sin embargo, la imagen tuvo gran veneración por los poderes taumatúrgicos, razón por la cual se multiplicaron las copias de esta virgen de Chiquinquirá por la época en que el santuario pasó a manos de los dominicos, quienes insistieron en el vínculo con la Virgen del Rosario, con lo que buscaban difundir esta práctica devocional (Acosta, 2011, pp. 218-219).

Como las imágenes de los purgatorios, la proliferación de representaciones de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá permanecía fiel a los preceptos dictados por Trento, en este caso, el cuidado de los efectos sobre las vidas de los devotos y la práctica de la piedad. El carácter milagroso de esta imagen ayudó sin duda al proceso de cristianización del altiplano, pues en las creencias católicas el milagro estaba dirigido a la seducción y conversión de los infieles, razón por

la que su presencia estaba generalmente relacionada con la evangelización⁴. Las Indias eran un campo abonado para que sucedieran milagros, pero como se trataba de una acción sobrenatural debía encausarse con gran cuidado para que no cayera en la superstición. Acontecimientos como el de Chiquinquirá daban la certeza de que Dios estaba presente y actuando en estas tierras. La imagen tenía efectos entre los “nuevos de la fe”, porque narrativamente los testigos de la renovación del lienzo habían sido una indígena y un niño mestizo.

A partir de un mismo modelo, los pintores introdujeron elementos como el color de las vestiduras; agregaron nuevos atributos, como azucenas –la pureza– en lugar de la palma –atributo de martirio–; la revistieron con objetos de plata, como coronas, cetros y zarcillos, o cambiaron el lugar de ciertos objetos simbólicos, lo que muestra la riqueza narrativa visual y la capacidad de reinterpretar la imagen para aportarle nuevos significados. En algunas pinturas, el niño no tiene el rosario entre sus manos como en la original, pero se resalta el jilguero, símbolo de la pasión. En otras pinturas es un ruiseñor, que significa el alma cautiva que se liberará. Algunas veces la Virgen de Chiquinquirá se incorporó a otras piedad, como abogada ante las almas del purgatorio, como ya se mencionó, o se le acompañó de otros santos⁵.

Cultura visual y devoción

De esta manera, la imagen visual ocupó un lugar importante en el proceso de evangelización que adelantó la Orden de predicadores en el Nuevo Reino de Granada. Pero la pintura no solo se empleó para organizar e incentivar las acciones de piedad, también manifestaba los diferentes tipos de devoción. En la cultura colonial, y siguiendo las políticas contrarreformadas con respecto a la imagen, esta servía para procurar una relación más compleja con la espiritualidad católica en la medida en que la imagen se entendía como “representación”. Es decir, la pintura hacía presente lo ausente, de modo que el devoto cuando establecía una relación con la imagen, veía en ella no solo un motivo religioso –la pasión de Cristo, una advocación a la Virgen o un santo– sino un conjunto

4 Véase el análisis de la Virgen de Chiquinquirá como “imagen milagrosa” y su carácter de instrumento de “intervención celestial” en su relación con lo milagroso (Acosta, 2011, pp. 66-74).

5 Una tipología de las formas de representar a la Virgen de Chiquinquirá se encuentra en Magdalena Vences (2008, pp. 163-164).

de virtudes –la humildad de Cristo, la paciencia de la Virgen o la modestia de un santo– que de otra manera no se podían representar⁶.

Esta especial relación con la imagen adquiriría mayor sentido desde una sociedad sacralizada como la colonial. La experiencia de lo religioso cubría todas las expectativas de la cultura colonial; en esta sociedad no era posible la incredulidad, por lo tanto la espiritualidad y sus manifestaciones devocionales cubrían todos los rincones del ordenamiento social. En este sentido, la imagen no solo representaba virtudes, sino que además se convertía en un mecanismo para que las personas pudiesen asumir estas virtudes como ideales de comportamiento en sus propias vidas. La pintura era esencialmente un artefacto de meditación que tenía por objeto moldear las costumbres y las acciones interiores de los sujetos. Esto era lo que los teólogos de la época llamaban “conformación afectiva”, es decir, el proceso pasional de apropiamiento del santo o de cualquier imagen religiosa. En el siglo XVII, el afecto pasional era contrario a la acción: estar apasionado era dejar actuar a alguien: “El abandono estático de los cuerpos de los santos barrocos representa el abandono de sus almas a la acción de Cristo, que los místicos describen como una infusión luminosa o, conforme al modelo eucarístico, como incorporación de la gracia” (Careri, 1991, p. 355).

Esta condición explica el sentido que tenían las pinturas que se encargaban para la devoción. Estas representaban las virtudes y los modelos de comportamiento que aquella sociedad o comunidad en particular ensalzaban como esenciales para la construcción de su cuerpo social, y en este sentido para el funcionamiento de las relaciones intersubjetivas. La imagen era un artefacto que se disponía para la meditación, por lo que apoyaba la predicación. El objetivo de la pintura era mostrar los movimientos del alma a través de las actividades del cuerpo, de manera que el espectador ejecutara su imaginación y afecto por medio de la “composición de lugar”⁷ para “apropiarse” del santo, el mártir o las virtudes-valores contenidos en advocaciones o escenas de la vida de Jesús. Desde este contexto, se revela en qué tipo de actitudes y comportamientos insistía la evangelización de los dominicos, a partir de las representaciones visuales. En principio encontramos tres grandes conjuntos: santos representativos del martirio-

6 Sobre las complejidades del acto de mirar y el sentido de la imagen que construyó la cultura barroca, véase Rodríguez (2009).

7 Técnica de representación de origen ignaciano que servía para tratar la imagen; fue muy empleada en el Nuevo Reino. Se trataba de “componer” la imagen a través de los sentidos (Borja, 2005).

mortificación; temas asociados a la conformación de la familia, y la idea de lo milagroso y la protección que podía desempeñar la imagen.

El primer grupo, los mártires, es el conjunto de pinturas más representativo, y no solo en la pintura de origen dominico, también en la neogranadina para los siglos XVII y XVIII (Borja, 2012, pp. 135-145). En este sentido, las representaciones dominicas entraban dentro del conjunto de expectativas devocionales que en aquel momento se daban en el Nuevo Reino de Granada, pero a su vez acusaba elementos particulares. El culto a los mártires fue incentivado ampliamente por la contrarreforma católica, debido a que la veneración de los mártires y sus reliquias había sido objeto de los ataques de los reformados, especialmente por Calvino. Para entonces, ciertos acontecimientos incentivaron de manera muy especial el culto a este tipo de santos: en 1578 se “descubrieron” en Roma antiguos cementerios cristianos donde estaban enterrados los mártires. A partir de entonces se desperdigaron sus reliquias por todo el mundo cristiano⁸. Comenzaron a abundar las colecciones hagiográficas de vidas de santos mártires, como la de Pedro de Rivadeneira, y posteriormente el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, también de amplia circulación en el Nuevo Reino⁹.

Este fenómeno de la “barroquización” de mártires de la iglesia primitiva pretendía readecuarlos a las nuevas exigencias. El martirio de santa Bárbara (figura 3) es un buen ejemplo de este tipo de representación, de modo que a partir de la santa que está a punto de sufrir el martirio, se trata de mostrar la importancia del abandono en Dios, lo que se refleja en la serenidad de su rostro y en el ángel que le acerca la corona. La idea del sufrimiento era un elemento central, catárquico, a la conformación de la sociedad. La concepción de quienes sufrían el martirio pretendía fundamentalmente asemejar sus actos a los del Cristo sufriente, encarnar los dolores en el cuerpo, morir como él murió. La imitación de Cristo era una de las características más sobresalientes de la *Devotio moderna*, cuyo objetivo era asegurar la conformación del cuerpo mortificado y sufriente en todo creyente. Estas imágenes representaban el espacio donde se encontraba la muerte y la salvación, y el vínculo que las unía era el sufrimiento encarnado en el

8 Un ejemplo de la fuerza que tomó este culto a los santos y sus reliquias lo constituye el mismo Felipe II, compulsivo coleccionista, quien llegó a componer una lipsanoteca con 7422 reliquias. Con respecto a este culto por los mártires y sus reliquias, véase José Luis Bouza Álvarez (1990, pp. 23-55).

9 Con respecto a las biografías de santos, véase Julio Caro Baroja (1985, pp. 96-100). La circulación de la obra de Villegas también se puede constatar por la existencia de varios ejemplares a mediados del siglo XVIII en la Biblioteca de la Universidad Javeriana en ediciones de 1596 y 1609 (Del Rey, 2001, pp. 286, 464, 505-515).

cuerpo. En el caso de los mártires existía una paradoja: el verdugo era quien ejecuta pero también el purificador, quien marcaba el camino del encuentro con la perfección.



Figura 3. Anónimo. *Martirio de Santa Bárbara.*



Figura 4. Anónimo. *San Pedro Mártir.*

La devoción a los mártires y la conformación afectiva obligaban a los cristianos a asemejarse a aquellos; de no hacerlo, comprometían su sacrificio. La vida del sujeto debía asumir el martirio cotidiano, el sufrimiento, como una condición normal de comportamiento. Se trataba de apoderarse del cuerpo sufriente y su causa exterior —las enfermedades, las tribulaciones, las penas— como el verdugo. El cuerpo se embellecía en el martirio, un dispositivo para perfeccionar lo imperfecto. Lo particular en el discurso de los dominicos frente al martirio fue la incorporación de mártires de su Orden en dos perspectivas: en primer lugar, aquellos que padecieron martirio durante su misión evangelizadora; en segundo lugar, los mártires “modernos”, quienes voluntariamente infligieron dolor al cuerpo para purificarse.

Con respecto a los mártires misioneros, estaban representados en santos como san Pedro de Verona (figura 4), cuyo origen se remontaba a los inicios de la Orden. Según la tradición procedía de una familia de cátaros, y de joven se convirtió al catolicismo padeciendo martirio a manos de los herejes. Como él, se ejecutaron representaciones de mártires dominicos martirizados en diversos momentos de la expansión de la Orden, ya fuese entre tártaros del oriente europeo o a manos de diversos grupos de herejes. En estos casos se representaba al mártir con sus atributos, destacándose el carácter particularmente violento de su muerte, lo que en el sistema visual barroco se llamaba el *pathos*, es decir, aquellos elementos que buscaban suscitar una reacción emocional en el espectador. En el caso de la figura 4, se puede observar la manera como se hace referencia a su muerte haciéndose notar especialmente la sangre que le concurre. En todo caso, cualquier tipo de mártir mediaba entre lo sagrado y lo profano en el espacio de lo cotidiano, pues ayudaban a construir el comportamiento sumiso que tanto necesitaban las autoridades coloniales (Pastor, 2004, p. 186).



Figura 5. Anónimo. *Santa Rosa de Lima*.

En aquellos territorios bajo su jurisdicción evangelizadora, las órdenes religiosas procuraban incitar a que se llevaran a cabo prácticas piadosas sobre santos pertenecientes a su orden. Y esto es lo que destaca el segundo modelo de martirio: santos dominicos. El caso más representativo fue el extendido culto a santa Rosa de Lima, a quien se le representaba iconográficamente con la corona de rosas, alegoría como su nombre, que indicaba la paradoja de la belleza y las espinas. Rosa de Lima formaba parte de aquel jardín florido, un tema especialmente barroco. La figura 5 muestra la escena del Niño Jesús entregándole una rosa, lo que hacía alusión a su famosa vida de mortificaciones: acostumbraba a utilizar una cadena para lacerarse hasta que se formaba un charco a su alrededor, o rotaba la corona de espinas alrededor de su cabeza para maltratarse uniformemente¹⁰. En este sentido, el martirio se extendía más allá de las fronteras de los mártires: el santoral dominico erigía como modelos a aquellos santos que se hicieron famosos por castigar su cuerpo para imitar el cuerpo lacerado de Cristo. Esta era la importancia de santo Domingo de Guzmán y santa Rosa de Lima, razón por la que ocupaban puestos importantes entre los santos más representados. La

10 Acerca del impacto iconográfico de Santa Rosa de Lima, véase Mujica (2001, pp. 197-238).

Flagelación de Santo Domingo mostraba precisamente la importancia de la mortificación corporal (figura 2). En primer plano, el santo frente al crucifijo sostenía unas disciplinas en el acto de flagelarse; en el segundo plano, como ya se ha dicho, es un intercesor ante las almas del purgatorio, la recompensa de Dios a quienes se purificaban en el cuerpo, interceder para la salvación de otros.

El segundo espacio de representación visual que se observa con frecuencia en la pintura de origen dominico es la Sagrada Familia. Desde el contexto se entiende cuáles eran los significados que contenía esta representación. El Concilio de Trento, al igual que con otros temas ya tratados, buscó reglamentar el matrimonio, razón por la que el tema de la sagrada familia fue tan importante para estas sociedades (Gaudement, 1993, pp. 324-333). La proliferación de pinturas que destacaban el matrimonio de José y María, tema de origen apócrifo que no está contenido en el Nuevo Testamento, comenzó a consolidar el imaginario de la importancia de este sacramento. Y su consecuencia lógica era la constitución de la familia nuclear, aquella compuesta por padre, madre e hijos. Este también fue un tema que se comenzó a pintar profusamente en el siglo XVI, de modo que en la Nueva Granada también alcanzó popularidad.



Figura 6. Baltasar Vargas de Figueroa (atribuido). *Sagrada Familia*.

Este tipo de familia nuclear estaba constituida según el modelo de Nazaret, es decir, compuesta por José, María y el niño Jesús. Lo que pretendían enseñar estas pinturas era que la familia se comportaba como un desdoblamiento en la tierra de la Trinidad en el cielo, como se aprecia en la composición triangular de la figura 6. Este modelo de familia moderna, lentamente desplazaba a la familia extendida medieval. Crear familia nuclear bajo el modelo de Nazareth, o matrimonios bajo el parámetro de los desposorios, implicaba una nueva disposición de los cuerpos individuales para el cuerpo social. Pero el tema no se detenía aquí, pues también las representaciones exploraban temas paralelos a la familia. De este modo, era común observar representaciones de los padres con el niño, ya fuera el popular tema de San José con el niño, o la Virgen con Jesús en brazos. Incluso se exploraron temáticas que se pueden observar en Chiquinquirá y los diversos espacios de evangelización dominica, como la educación de la Virgen, la huida o el regreso de Egipto.

Un tercer grupo temático representativo son aquellas pinturas que hacían referencia a lo milagroso, o que por sí mismas podían tener poderes taumatúrgicos. Por supuesto, la primera de ellas era la ya mencionada Virgen del Rosario de Chiquinquirá, que según la tradición colonial obró curaciones milagrosas en el cuerpo y alma de los fieles; realizaba portentos como la transformación del clima de Chiquinquirá o la erradicación de pestes, como ocurrió en Tunja y en Bogotá, sin olvidar los milagros acaecidos en Quito, Lima, México, Maracaibo, entre otros, según narra Tobar y Buendía (1986). En la tradición cristiana colonial, el milagro afirmaba la conquista como un acto de la voluntad de Dios, al mismo tiempo que legitimaba el proceso (Castañeda, 2004, pp. 126-130; Estenssoro, 2003, pp. 445-452). En este sentido se empleaba como *exempla* dentro de la predicación, una de las actividades más importantes de los dominicos, razón por la que tenían gran familiaridad con la predicación de lo milagroso¹¹.

Debida la importancia del milagro como mecanismo de evangelización entre las sociedades indígenas y dado que la práctica dominica se centraba en estas comunidades, es importante apreciar cómo se enfatizó en la pintura relacionada con lo milagroso. Este tema se encontraba principalmente en dos ejes: las pinturas de la actividad pública de Jesús y el milagro relacionado con los santos. En cuanto al primero, una de las características de la pintura cristológica en la Nueva Granada es que sus representaciones se centraron en la pasión de Cristo (Borja, 2012, pp. 70-71) y en algunos temas relacionados con la infancia de Jesús. Raras veces las pinturas

¹¹ La crónica de los dominicos escrita por Zamora contiene, en muchos lugares, alusiones al carácter de lo milagroso (Zamora, [1701] 1980 vol. 2, p. 105 y ss.; vol. 3, pp. 21 y ss.).

abordaban aspectos de la vida pública de Jesús, y precisamente este es el tema que abordan algunas representaciones dominicas. Había muchas posibilidades temáticas sobre la vida pública de Jesús: el bautismo, la predicación, las parábolas, entre otros¹². Sin embargo, el tema representado fueron algunos de sus milagros, como *La multiplicación de los panes* de la ilustración 7 (Mc. 6, 30-44), el que parece hacía parte de una serie dedicada a milagros asociados a la eucaristía. Este tipo de pinturas tenían un carácter catequético, en la medida en que eran pasajes, como el milagro del vino en las bodas de Canaán, que preanunciaban la conversión del pan y el vino en cuerpo y sangre. Pero además, la serie también contemplaba otros milagros de Jesús, especialmente el pasaje del encuentro con el centurión romano y la curación de la hemorroisa¹³. El tema común a estas dos representaciones era la fe y la humildad, precisamente dos de los elementos más importantes en el discurso colonial.



Figura 7. Anónimo. *La multiplicación de los panes*.

12 Véanse las posibilidades temáticas en Schenone (1998).

13 El texto del centurión romano, en Lc 7, 1-10; la curación de la hemorroisa, Mc 5, 21-43.

La pintura de milagros también insistía en el carácter sagrado de la santidad, al representar estas acciones virtuosas en aquellos santos cercanos a la Orden. Aunque el tema de los santos fue el más importante en el ámbito de la pintura colonial, por lo general se les pintaba con alguno de sus atributos en el momento de una experiencia mística —como las visiones— o ejerciendo el carisma por el que eran reconocidos, rara vez en el ejercicio de un milagro. Muchas de las pinturas dominicas incentivaban este último tipo de representación, que tenía también importancia dentro de la predicación. Santos como Luis Bertrán, uno de los más representativos de la Orden en el Nuevo Mundo, quien pasó una temporada en el obispado de Santa Marta¹⁴, no solo se pintaba con sus atributos, sino que también se representaron algunos de los milagros que permitieron su canonización. El milagro reafirmaba la condición de santidad, pues el hecho narrado visualmente, al sobrepasar la realidad misma, admitía tácitamente la existencia de lo sobrenatural con lo que el santo tenía comunicación directa. En un proceso evangelizador, este era un argumento de convicción.

La representación de los milagros de los santos también se llevó al escenario del fundador de la Orden. La pintura *Santo Domingo en la batalla de Monforte* (Museo de Arte Colonial, Bogotá) narra una historia de fe: los herejes cátaros se enfrentaban a los defensores de la fe, liderados por santo Domingo, quien al frente del ejército detenía con un Cristo las flechas que le arrojaban. El pintor Acero de la Cruz vestía a los herejes a la usanza de los paganos romanos, quienes representaban los vicios que se enfrentaban a las virtudes, el ejército católico vestido a la manera del español conquistador. Para Acero de la Cruz, como para los demás pintores coloniales, la pintura evidenciaba la lucha de vicios contra virtudes, de modo que estas enseñaban doctrina, en el caso de los dominicos, la importancia del milagro asociado a la fe.

¹⁴ Los milagros de san Luis Bertrán a su paso por el obispado de Santa Marta se encuentran en fray Alonso de Zamora ([1701] 1980 [vol. 2], pp. 105-115).



Figura 8. Anónimo. *San Emigdio*.

Pero aquí no se agotaba el tema de los milagros de los santos, también se evidenciaba el milagro que obraban después de su muerte, y este cubría buena parte de la devoción. Un ejemplo representativo es el *San Emigdio* de la figura 8, que aparece ensalzado sobre una nube, rodeado de ángeles, mientras que en el plano inferior hay una ciudad destruida. En el Nuevo Reino de Granada, especialmente durante el siglo XVIII, este santo se constituyó en el protector de la ciudad frente a los terremotos, a quien se le dirigían las rogativas para que no ocurrieran este tipo de desastres naturales. De fondo, la devoción a estas pinturas buscaba que se logaran los efectos milagrosos que representaban las imágenes. Pero también la imagen en sí misma podía hacerse milagrosa, como ocurría con la Virgen de la Salud, La Virgen del Topo o la de los Dolores, que también aparecían con frecuencia en los espacios de evangelización dominica (Acosta, 2011, pp. 108-128).

El retrato: educación y vidas ejemplares

Un tercer sector donde se manifestaba la importancia de la representación visual dominica es el retrato. Este tenía una larga tradición, y su función era distinta a las obras devocionales que se han mencionado. El género del retrato estaba sujeto a diversos usos que dependían de la función para la cual se elaboraba, así como del sentido que se le proporcionaba, en lo cual influía el lugar de exhibición. Según Schneider, había tres clasificaciones posibles: algunos retratos se elaboraban para que sustituyeran al retratado en actos públicos; otros eran estrictamente representaciones que se elaboraban para manifestar poder, dominio y privilegios. Finalmente, los conmemorativos, generalmente retratos posteriores a la muerte, buscaban superarla y dejar memoria del retratado (Schneider, 1995, pp. 26-29). En la pintura dominica se encuentran principalmente dos tipos: aquellas que representaban privilegios, en este caso académicos, donde estaban presentes algunos santos; y retratos *posmortem*, cuya función era alabar una vida ejemplar.

La Orden de Santo Domingo de Guzmán no solo tuvo por prioridad los procesos de evangelización. Siguiendo la tradición que provenía de la baja Edad Media, se encargó de algunas de las instituciones de educación superior más representativas en el ámbito colonial. Al lado de la Compañía de Jesús, los dominicos fundaron dos de las más importantes instituciones universitarias. En primer lugar, la Universidad Tomística, que por bula papal se estableció en 1580 en el convento de Santafé. Su orientación, por supuesto, era escolástica y especialmente se encargó de la formación de colegiales en la doctrina de Santo Tomás. Durante el siglo XVII fue la única institución autorizada para entregar títulos (Silva, 2002, p. 33). En segundo lugar se destacó el Colegio Mayor del Rosario, fundado por el dominico fray Cristóbal de Torres en 1653. Aunque no fue regentado por los dominicos, tuvo una importante influencia en la vida cultural del Nuevo Reino hasta el siglo XVIII.

La presencia de estas dos instituciones, especialmente la del Rosario, le proporcionó a los dominicos un fuerte poder político e influencia en la sociedad colonial, no exenta de conflictos con otras comunidades, especialmente con los jesuitas. La disputa no solo era por el control de la educación, sino también por cuestiones de fe, entre la que se destacó la cuestión de la Inmaculada, que por aquel entonces aún no era dogma de la Iglesia católica. Esta interacción con el conocimiento hacía parte de la tradición dominica, pues desde la Edad Media surgieron importantes intelectuales que en la cultura colonial se leían y comentaban. Este aspecto de la tradición se manifestó también en sus representaciones pictóricas, lo que reflejaba el ambiente intelectual de la época. Entre ellos habría que contar algunos santos como santo Tomás de Aquino, san Alberto Magno y san Vicente Ferrer, e influyentes académicos como fray Luis de Granada.



Figura 9. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.
Santo Tomás de Aquino.

Es interesante hacer notar que algunos de estos santos no tenían un culto devocional de carácter popular, sino que sus representaciones aludían a otro tipo de protección o mediación. San Vicente Ferrer era el mejor ejemplo de la predicación elocuente, famoso por sus sermones sobre las postrimerías. Sin embargo, el santo dominico con mayor representación visual, y no solo en las áreas de influencia de la Orden, fue santo Tomás de Aquino. Había diversas formas de representar un santo: por lo general se mostraba, como ya se ha señalado, con sus atributos o en una acción por la que era notorio. Sin embargo, también se les representaba a la manera de un retrato, generalmente sentados o de pie, e iconográficamente mostrando el “don” intelectual que los hacía famosos. Santo Tomás se representaba habitualmente en la conocida escena de los ángeles imponiéndole el cingulo, o en su estudio pisando a los herejes. Pero también a la manera de retrato (figura 9), en donde se destaca el libro abierto y la pluma en la mano derecha. Este tipo de pinturas pretendían destacar su privilegio académico, mismo que inspiraba buena parte del pensamiento colonial. Así mismo, era una de las bases centrales sobre la que se elaboraba la teología, y a su vez representaba la lucha contra la herejía. Santo

Tomás significaba la victoria sobre el pagano, problema al que se enfrentaba su Orden en el Nuevo Mundo al tratar de erradicar los rezagos de cultos indígenas.

Finalmente, se encontraban un conjunto de pinturas de retrato para destacar un tema en particular, las vidas ejemplares. La sociedad colonial era una cultura sacralizada para la cual la búsqueda de la santidad era el objetivo de cualquier cristiano. El llamado a la perfección tenía mayores implicaciones para quienes aceptaban la vida clerical, pues esta opción modelaba sus vidas personales, y si cumplían con las expectativas de su sociedad se convertían en “vidas ejemplares”, modelos de comportamiento para sus contemporáneos. De este modo, santo es, histórica y culturalmente, una representación del sujeto ideal para una sociedad. En las sociedades tradicionales como la colonial, el santo encarnaba el conjunto de valores que esa colectividad en particular definía como supremos, y a partir de estos se conformaba el discurso de los comportamientos que debían regir la vida de los demás sujetos que formaban parte de ese cuerpo social.

En este sentido, las llamadas vidas ejemplares son exactamente eso, vidas que una cultura determinada propone como modelos de comportamiento, las que a su vez representan la jerarquía de los valores que esa sociedad determina como base de sus relaciones individuales y sociales. En palabras de Certeau:

La vida de un santo se inscribe dentro de la vida de un grupo, iglesia o comunidad; supone a un grupo ya existente, pero representa la conciencia que este tiene de sí mismo al asociar una figura a un lugar [...] la vida de un santo es la cristalización literaria de las percepciones de una conciencia colectiva (1993, p. 320).

Las vidas ejemplares se constituían, entonces, en los artefactos narrativos y visuales con los que se pretendía modelar la subjetividad¹⁵, como también representaban las ideologías y los discursos acerca de cómo debían ser y comportarse los sujetos, en este caso, coloniales. Las vidas ejemplares y la idea de santidad reflejan un problema complejamente histórico: representan lo que una sociedad piensa de sí misma, así como los núcleos desde los que se articula discursivamente el ideal del funcionamiento social.

15 Un acercamiento teórico a la manera como las vidas ejemplares pueden ser leídas desde las tecnologías del yo de Foucault y la manera como conforman subjetividad, se encuentra en Norma Durán (2008, pp. 444-448).

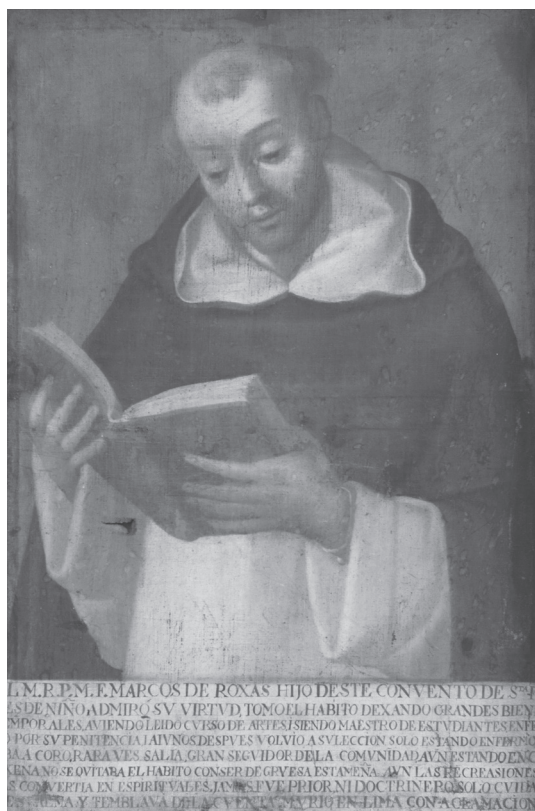


Figura 10. Anónimo. *Fray Marcos de Rojas*.

Esto es lo que pretendían comunicar las vidas ejemplares desde dos grandes espacios discursivos: el culto a los santos y la divulgación de las experiencias de los sujetos coloniales cuyas vidas eran ejemplares. La forma como se comunicaban estas experiencias individuales era a través de la escritura de textos dentro de un género definido, las vidas ejemplares, pero también a través de la pintura de retrato ejemplar. Estas, de alguna manera, eran cercanas a las conocidas pinturas de monjas coronadas, en cuanto se elaboraban para traer a la memoria aquellos sujetos que por sus virtudes y valores habían vivido ejemplarmente y se constituían en modelos de imitación. La estructura de estas pinturas se componía de dos elementos: el retrato del personaje, generalmente en tres cuartos, con una indicación —o atributo— que lo hacía virtuoso, y en la parte inferior una cartela que narraba las características más importantes de su vida. La figura 10, el retrato de fray Marcos de Rojas, es un buen ejemplo. Se pintaban las virtudes morales del sujeto representadas

en su rostro, mientras que la cartela hacía un resumen de su vida siguiendo la estructura de los menologios y las hagiografías.

La cultura barroca estableció modelos cerrados para narrar las vidas ejemplares. Los textos hagiográficos conservaban la misma estructura y los mismos elementos: el nacimiento del sujeto, sus tribulaciones, sus virtudes, sus milagros y, finalmente, la muerte, lo que la convertía en “la forma literaria más competente para infundir mensajes sociales y proyectar valores por su función de narrar vidas humanas” (Rubial, 1999, p. 42; Lotero, 2002, pp. 24-67). Esta estructura la conservan las cartelas, en las que se trataba de dar cuenta de estos aspectos, como lo muestra el caso de fray Marcos de Rojas, cuya cartela dice:

El M.R.P.M. Marcos de Roxas hijo deste convento de StaFe, desde niño admiro su virtud, tomo el habito dexando grandes bienes temporales, aviendo leído curso de artes i siendo maestro de estudiantes enfermo por su penitencia i ai unos después volvió a su lección solo estando enfermo, iba a coro, rara ves salía, gran seguidor de la comunidad. Aun estando en cartaxena no se quitaba el habito con ser de gruesa estameña. Aun las recreaciones las convertia en espirituales. Jamás fue prior, ni doctrinero, solo cuidaba (borroso). Murió en Lima con aclamación.

La primera frase ubica al fraile en un lugar preciso, luego parte del llamado desde la infancia y su renuncia al mundo terrenal. Destaca la enfermedad como tribulación y en el breve relato va mostrando sus principales virtudes: la templanza, la humildad, la modestia, aunque no se nombren explícitamente. Finalmente, su muerte “proclamada” alude a su muerte en santidad. Este breve texto tenía los mismos elementos que en extenso se plasmaban en las largas y complejas obras de vidas ejemplares. Se debe agregar un elemento más: estas pinturas tenían una función privada, servían para la ilustración y edificación de los demás miembros de la Orden, por lo que no se exhibían en lugares públicos.

Con estos tres aspectos mencionados en el presente texto, la imagen en relación con la evangelización, las devociones que suscitaba la pintura y el sentido que poseían algunos retratos, se observan dos problemas centrales: en primer lugar, la pintura que se produjo en espacios de influencia dominica estaba dentro del contexto de tendencias y problemas de producción visual neogranadina, pero tenía elementos que la hacían particular. Esto se puede entender desde el carisma propio a la Orden de Predicadores colonial, para la cual la evangelización, el sermón, el milagro y lo ejemplar hacían parte de su ministerio. En segundo lugar, la producción visual se relacionaba con elementos más complejos que a los que a simple vista aparecen hoy. Es decir, desde lo que significaba ver en la cultura colonial, pretendía el desengaño, que los devotos

observaran y meditaran, no lo inmediato sino todos aquellos elementos que colaborarían a su salvación. La pintura era un mecanismo más, dispuesto para la salvación individual.

Bibliografía

- Acosta, O. (2011). *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Ariza, A. (1992). *Los dominicos en Colombia*. (vol. 1). Bogotá: Provincia de San Luis Bertrán.
- Barrios, J. (1960). Constituciones sinodales. En M. Romero (Autor). *Fray Juan de los barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada (459 -563)*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Borja, J. (2005). Composición de lugar, pintura y vidas ejemplares: impacto de una tradición jesuita en el Reino de la Nueva Granada. En V. Salles-Reese, *Repensando el pasado, recuperando el futuro. Nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de América Colonial*. Bogotá: Georgetown University-Instituto Pensar.
- Borja, J. (2009, noviembre). Purgatorio y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada. *Revista Historia Crítica*. Edición especial, noviembre de 2009, pp. 80-100.
- Borja, J. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Bouza, J. (1990). *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Careri, G. (1991). El artista. En R. Villari (Ed.). *El hombre barroco* (pp. 349-374). Madrid: Alianza.
- Caro, J. (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe.
- Castañeda, F. (2004). Los milagros y la guerra justa en la conquista del Nuevo Mundo. En D. Bonnett, y F. Castañeda (Eds.). *El Nuevo Mundo problemas y debates. Estudios interdisciplinarios sobre la conquista de América* (pp. 119-154). Bogotá: Cesó y Uniandes.
- Certeau, M. (1993). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Del Rey Fajardo, J. (2001). *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo editor.
- Durán, N. (2008). *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Estenssoro, J. (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*. Lima: Universidad Católica, Ifea.
- Gaudement, J. (1993). *El matrimonio en occidente*. Madrid: Taurus.
- López, I. (Trad.). (1785). *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real.

- Loreto, R. (2002). Escrito por ella misma. Vida de la madre Francisca de la Natividad. En A. Lavrin y R. Loreto (Eds.). *La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII* (pp. 25-39). México: Universidad de las Américas, Archivo General de la Nación.
- Lozada, N. (2012). *Laincorporación del indígena en el purgatorio cristiano. Estudio de los lienzos de almas en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Uniandes, Cesó.
- Montaner, E. (1992). Aspectos devocionales en las imágenes del barroco. *Criticón*, 55, 5-14.
- Mujica, R. (2001). *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura Económica – Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Pastor, M. (2004). *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, F. (2009). *Imago, la cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Rubial, A. (1999). *La santidad controvertida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sanctis, D. [1576] (1962). Breve y muy sumaria instrucción de grande utilidad para enseñar los nuevos en la fe, de lo que deben creer y obrar y de que se han de apartar para ser buenos cristianos. En *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*. 11(5). Bogotá: Banco de la República.
- Schenone, H. (1998). *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Schneider, N. (1995). *El arte del retrato*. Colonia: Taschen.
- Silva, R. (2002). *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Eafit, Banco de la República.
- Solano, D. (s.f.) *Vida Illustre en Esclarecidos Exemplos de Virtud de la Modestísima y Penitente Virgen Doña Antonia de Cabañas*. Biblioteca Nacional de Colombia. Sala de Raros y Curiosos. Manuscritos Núm. 4.
- Tobar, P. (1986). *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá (1694)*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- Vences, M. (2008). *La Virgen de Chiquinquirá. Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Zamora, A. (1980). *Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada (1701)*. (4 vols.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.