

Capítulo 5

La representación de santa Rosa de Lima en la Nueva España. Ejemplos de las catedrales de Puebla, México y Oaxaca

ERIKA GONZÁLEZ LEÓN*

Las imágenes que conservan algunas iglesias novohispanas dan testimonio de una devoción que siglos atrás marcó un hito en la historia de los virreinos españoles, en este caso en particular me refiero a Santa Rosa de Lima, la primera santa del Nuevo Mundo. Su beatificación y canonización constituyeron en 1668 y 1671, respectivamente, una satisfacción para la sociedad. Por su parte, las órdenes religiosas consideraron un triunfo que una persona nacida en tierras americanas fuese elevada a los altares, en especial la Orden del patriarca de Guzmán, ya que Santa Rosa perteneció a su Tercera Orden; la cual, por su parte, volcó su ímpetu para lograr que su bienaventurada tuviera un espacio privilegiado en los templos. Después de la muerte de Rosa, ocurrida el 24 de agosto de 1617, sus esculturas y pinturas se multiplicaron rápidamente en su natal Lima, tanto, que: “A los pocos años de su tránsito no avia ninguno en la ciudad que se tuviese por devoto de [...] Santa Rosa, que no la tuviese pintada” (Lorea, 1726, p. 339). Al menos desde 1631 circulaban en Perú estampas grabadas en Roma, encargadas por la propia Orden de Predicadores, para difundir su devoción. Estos primeros grabados servirían para establecer la manera como se le representaría comúnmente. En ellas se muestran

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

sus atributos característicos: la corona de rosas y espinas, el ramo con diversas flores, el Niño Jesús y el ancla. Para enfatizar su origen peruano y su pertenencia a la orden de los dominicos, en algunos casos se incluyeron los escudos de la ciudad de Lima y de la orden. Por lo que respecta a la apariencia de la santa, esta se adaptó a los cánones establecidos después del Concilio de Trento, modificando, por ejemplo, lo voluptuoso de sus labios y el tamaño de su nariz, para así lograr una imagen idealizada, poco sensual y sin las huellas del deterioro físico que le provocarían sus continuas penitencias (véase la figura 28).

Figura 28. *Santa Rosa*, grabado de Horacio Marinari, 1668, Roma, Italia



Fuente: Elisa Vargas Lugo, *Iconografía de Santa Rosa de Lima*, lámina 1.

La preferencia por mostrar a la santa acompañada solo por sus atributos no limitó la composición para representar las series completas de su vida, con las cuales se pretendió exaltar su espíritu místico, en especial al favorecer los pasajes donde la terciaria tuvo contacto directo con Cristo y con la Virgen María¹, según lo narraron sus hagiógrafos (Vargaslugo, 1985, p. 219). La Nueva España fue partícipe de la proliferación de imágenes luego de que fuera canonizada, por lo cual se pueden encontrar ejemplos con estas características en todo el virreinato. Sin embargo, para los intereses de este capítulo, se hablará de aquellas imágenes cuya temática es poco convencional y que tienen en común el hallarse en sedes catedralicias.

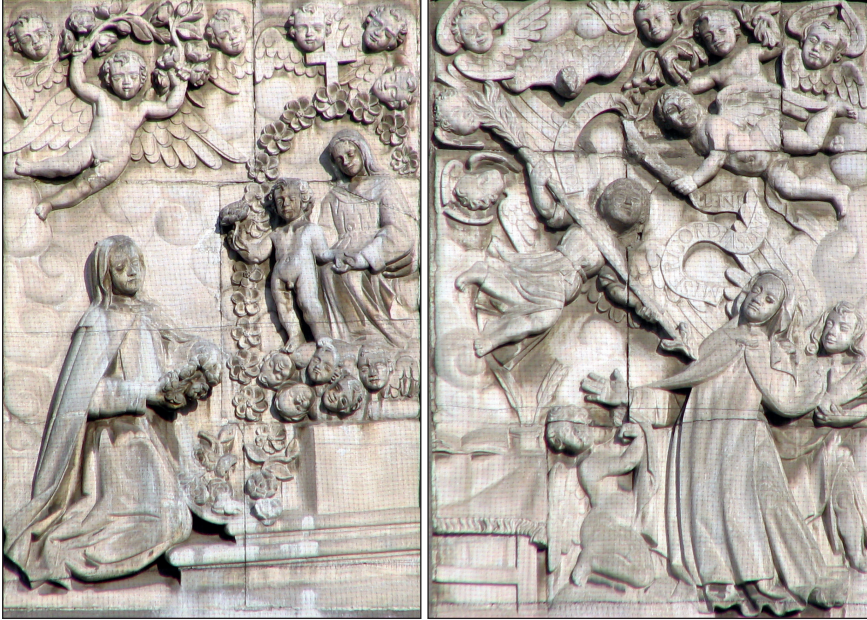
La catedral de Puebla de los Ángeles

Un año después de la llegada de la bula de canonización de Santa Rosa a la Nueva España, Puebla de los Ángeles la decretó su patrona. Si bien el tiempo que ostentó el título fue breve (véase Ragon [2002]), este periodo bastó para que la representaran en sitios privilegiados de la catedral de la ciudad. Uno de estos espacios fue en el frontispicio del edificio. En la fachada principal encontramos dos relieves, uno dedicado a Santa Rosa y otro a santa Teresa de Ávila (véanse las figuras 29 y 30). El lado de la epístola lo ocupa la transverberación de Teresa, mientras el del Evangelio ha sido nombrado como los *Desposorios místicos* de Santa Rosa (Merlo y Quintana, 1991, p. 87), uno de los sucesos más importantes y más representados en sus hagiografías.

Es necesario puntualizar que este no fue el único lugar donde las santas hicieron mancuerna, esta composición se repitió en dos lienzos ubicados en la capilla del Rosario del convento dominico de

1 Ejemplo de estas series es la realizada por el grabador Cornelis Galle (1576-1650), para ilustrar la obra del jesuita Juan del Valle, *Vita et historia de S. Rosae As María*, escrita en la primera mitad del siglo XVII; su influencia se extendió por todo el continente y a partir de ella se compusieron nuevas series completas sobre la vida de Rosa en Chile, México y Perú.

Figuras 29 y 30. Relieves de Santa Rosa y santa Teresa de Ávila, siglo XVIII, fachada principal de la catedral de Puebla, México



Azcapotzalco (véase la figura 31 y 32). Este tipo de imágenes corresponden a la época en la cual se llevó a cabo la canonización de la limeña, y tuvieron la intención de comparar e igualar a la limeña con la mística Santa Teresa, representante de la población peninsular.

Como quedó dicho, el relieve de Puebla de los Ángeles se conoce como los *Desposorios místicos* debido al texto en latín que aparece en él y que se traduce como: “Rosa de mi corazón, yo te quiero por esposa”, palabras que coinciden con lo que, de acuerdo con el hagiógrafo Leonardo Hansen, el Niño Dios le dijo a Rosa al momento de realizar su matrimonio espiritual. Sin embargo, la presencia de flores esparcidas por el suelo y sobre el hábito de la santa, remiten a otro episodio de la

Figuras 31 y 32. *Visión de la Inmaculada Concepción por santa Teresa y santa Rosa*, de Pedro Ramírez, ca. 1670, óleo sobre tabla, parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago Azcapotzalco, México



vida de la peruana: el milagro de las rosas. Leonardo Hansen² relató que en una ocasión Rosa se encontró en presencia del Niño Dios y de la Virgen María en un jardín repleto de flores. El Divino Infante le ordenó que recogiera en su manto tantas rosas como pudiera y le entregara una, la más hermosa. También le encomendó que conservara las demás flores en un lugar seguro para que siempre permanecieran bajo su protección y cuidado.

2 Leonardo Hansen, perteneciente a la Orden de Predicadores, es considerado el hagiógrafo oficial de Santa Rosa; si bien su libro no fue el primero en narrar los milagros y pormenores de la vida de la santa, sí fue el más difundido. Desde su primera impresión, en 1664, fue divulgado incesantemente, por lo cual se constituye en fuente primaria para el estudio de la santa.

El episodio fue interpretado por la Orden de Predicadores como la premonición de la fundación de un convento de la Orden en Lima, donde se resguardarían las doncellas para dedicarse a la alabanza de Dios. Idea por demás comprensible si se tiene en cuenta que en todo el virreinato peruano aún no había un convento dominico para mujeres, por lo que los frailes no pararon en su empeño hasta fundar, en 1624, el convento de Santa Catalina, en Lima. Lo anterior supone que, quienes comisionaron la obra catedralicia tuvieron la intención de representar en una misma escena dos de los sucesos más trascendentales en la vida de la santa peruana: uno en el cual se le confirieron dotes proféticas y otro donde fue enaltecida como una de las esposas de Cristo.

A decir de Hansen, los desposorios tuvieron lugar el Domingo de Ramos de 1615, en la iglesia de Santo Domingo de Lima. Indica que el sacristán que entonces repartía las palmas, olvidó darle la suya a la peruana, y esta, apesadumbrada por no creerse digna de tal merced, se dirigió a la capilla del Rosario a orar ante una escultura de la Virgen, entonces:

[...] sintió cómo la cara de la virgen se volvía hacia ella y con cara afable y rostro alegre se volvía al Hijo que tenía en sus brazos y desde ahí la miraba con más suavidad y benevolencia... y se fijó entonces en el Niño y vio que este también la miraba con agrado. Finalmente, el Niño le habló: *Rosa de mi corazón yo te quiero por esposa*; a lo que ella contestó con las mismas palabras de la Madre de Dios, *Aquí está la sierva de Dios, que hará tu voluntad*, la Virgen le dijo: *Mira, atiende Rosa la merced crecida que mi hijo ha servido de hacerte*. (Hansen, 1929, p. 131)

Esa escultura de la Virgen del Rosario poseía entre la población limeña una fuerte connotación providencialista. Según la tradición, viajó desde España con las huestes del conquistador Francisco Pizarro, y fue la misma que ante la rebelión de Manco Inca y el sitio de la ciudad de Cuzco intercedió a favor de los españoles y les aseguró la victoria.

En la mayoría de las figuraciones de este prodigioso diálogo, Santa Rosa interactúa con una Virgen y un Niño humanizados, no con una escultura, lo que confiere a estas composiciones un tono fraternal y amoroso, pero que no corresponde al relato hagiográfico. Sin embargo,

existen ejemplos que se acercan más al relato, como los desposorios de la capilla de Ochavo de la catedral poblana, obra de Juan Tinoco³, aunque, en comparación con el texto, los personajes en la escena aparecen invertidos (véase la figura 33). Esto puede deberse al uso de una copia del grabado de Cornelis Galle, que se apega más a como se narra en su hagiografía esta visión (véase la figura 34).

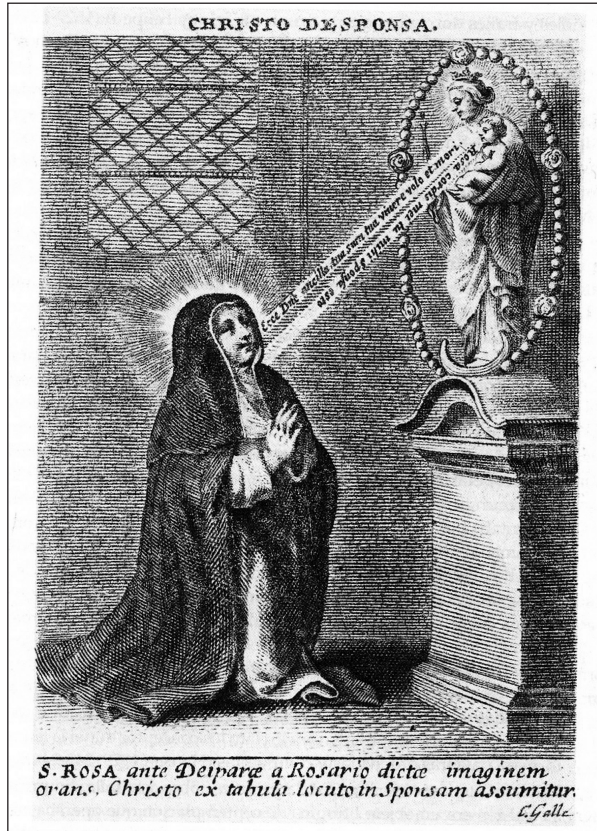
Figura 33. *Desposorio místico de Santa Rosa*, de Francisco Martínez, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección del Museo Universitario de Puebla, México



Fuente: Eduardo Merlo, *Estudio, devoción y belleza*, p. 95.

3 Dada la complejidad de fotografiar esta pintura se tomará como referencia la que se encuentra en el Museo Universitario de Puebla, la cual es semejante en composición y sirve perfectamente para ejemplificar la tipología.

Figura 34. *Desposorios místicos*, de Cornelis Galle, grabado en metal, siglo XVII



Fuente: <http://colonialart.org>

En ambas imágenes se aprecia a la santa hincada y absorta ante una talla de bulto de la Virgen del Rosario, ubicada sobre un altar. Para simular el diálogo entre el Niño y Rosa se colocaron, junto a los labios de ambos, las palabras que cada uno pronunció durante su unión: *Rosa cordis mei tu mihi sponsa esto* (Rosa, mi corazón te quiere por esposa) y *Ecce de acilla tua sum* (He aquí a tu esclava). La escena se realiza en el interior de una habitación, de la cual solo se aprecia una ventana enrejada. Es interesante señalar que, si bien la santa nunca vivió en un convento, se le representó en espacios cerrados que favorecieran la idea de meditación y su distanciamiento del mundo. El segundo ejemplo con esta tipología se localiza en el Museo Universitario de Puebla y es obra de Francisco Martínez.

En el virreinato novohispano se hallan diversas interpretaciones de los desposorios. Entre las más populares se encuentra una litografía romana fechada en 1668, que es la interpretación del lienzo que adornaba la tribuna central de la basílica de San Pedro de Roma durante la ceremonia de beatificación de Rosa⁴. El otro grabado, de Francisco Collignon, fue realizado en 1670, y aunque no representa propiamente una unión mística, fue aprovechado por los artistas novohispanos como modelo para el tema (véase la figura 35).

Figura 35. *El milagro de las Rosas*, de Francisco Collignon, grabado 1670, Roma, Italia



Fuente: Elisa Vargas Lugo, *Simpatías y diferencias*, lámina 11.

4 En la tribuna estaban representados los cuatro favores principales que el Señor le otorgó a la santa: Cristo disfrazado de cantero, desposorios místicos, Cristo ofreciéndole sangre de su costado, la Virgen despertando a Rosa (véase Vargaslugo, 1983, p. 92).

Si se analizan pinturas posteriores a 1670, se podrá notar el uso indistinto de ambos grabados. Tal es el caso de la pintura de Nicolás Correa, una de sus obras más reconocidas (véase la figura 36), y del relieve de la catedral de Puebla, antes mencionado. En ambos, la composición central de la Virgen y Rosa pertenecen a Collignon, al igual que la arquitectura; mientras que los ángeles que sostienen una tarja y una filacteria provienen de la litografía de 1668. Este modelo propuesto por Correa se convirtió en un prototipo utilizado con frecuencia por los artistas novohispanos, quienes incluían algunas variantes, dependiendo del gusto y la influencia artística de la época, pero manteniendo la composición general.

Figura 36. *Desposorio místico*, de Nicolás Correa, óleo sobre tela, finales del siglo XVII, Museo Nacional de Arte, México



Además de estos ejemplos, en 1720, Luis Berrueco pintó para la sacristía de la catedral poblana un lienzo de grandes dimensiones, en el que se muestra a la Inmaculada Concepción protegiendo bajo su manto a veintisiete canónigos del cabildo catedralicio. Para sostener el manto de la Virgen, el pintor empleó a aquellos santos que a lo largo de los años fueron patronos de la ciudad: san Juan Bautista, el apóstol san Pedro, san Miguel arcángel, san José y Santa Rosa (véase Merlo y Quintana, 1991, p. 305). Si bien fue medio siglo después que Berrueco realizó esta obra, el incluir a la santa peruana confirmó la importancia que tenía su culto durante esos años.

La catedral de la Ciudad de México

El 23 de abril de 1669, por una real cédula, se informó a los habitantes de la Ciudad de México que en la sede de la Corona española se habían recibido tanto la bula como el breve de beatificación de la madre Rosa de Santa María, por lo que “[...] un enorme concurso de gente [salió] por los valcones, ventanas, açoteas y calles, vertiendo gusto y recreándose en amorosos júbilos” (Morales, 1671, p. 4). Estos documentos solo llegaron el 1 de marzo de 1671 a la capital novohispana, dando inicio a las celebraciones que incluyeron un estandarte con la efigie bordada en oro de la santa, una procesión que inició en el convento de Santo Domingo y que concluyó en la catedral, además de todo el aparato festivo que la ocasión ameritaba (véase Morales [1671, pp. 4-13]; Robles [1972, p. 109]).

Al mismo tiempo que se realizaba la celebración, se encargaron las imágenes de la santa del Nuevo Mundo. De este periodo es el lienzo que pintó Pedro Ramírez, en 1670, para los dominicos de Azcapotzalco, ya mencionado, y el que realizó Juan Correa en 1671 (González, 2017, pp. 153-166), también para la orden, en su rama terciaria. Estas primeras representaciones tenían la intención de favorecer la devoción a la santa, por medio de la promoción de sus milagros y prodigios. El lugar privilegiado que se le otorgó a Santa Rosa en la religión católica se evidencia en el hecho de que fue representada en una de las caras de la

Figura 37. Santa Rosa de Lima, relieve, siglo XVIII, catedral de México, México



llamada Puerta del Perdón de la catedral metropolitana y en una de las esculturas que protegen las bóvedas de este lugar (véase la figura 37).

Asimismo, en el interior del recinto, en la capilla dedicada a san Felipe de Jesús, existe un retablo salomónico dedicado a Santa Rosa, compuesto por doce pinturas atribuidas a Cristóbal de Villalpando, fechadas en 1695 y 1696. Entre contrastes lumínicos y escenas de penitencia y recogimiento se muestra a una mujer llena de fe y virtudes, pero no exenta de tentaciones y padecimientos espirituales, los cuales logra afrontar con valentía gracias a la oración y al arrepentimiento. La temática del retablo comprende diversas experiencias de la vida de Santa Rosa —que se apegan a los estatutos que Trento estableció para sus santos—, entre ellas: los milagros vividos en su infancia, las bondades obtenidas por su fe inquebrantable, los sufrimientos y

penitencias que le valieron su canonización, su lucha contra el demonio y por último su muerte, la catarsis de todos sus padecimientos⁵. A continuación analizaremos dos de estas pinturas, que se distinguen por la singularidad de su temática: Rosa atacada por el demonio, y Rosa y Cristo pesan sus coronas.

La primera pintura es una de las más excepcionales y novedosas sobre la lucha de la santa peruana contra el mal y las tentaciones. El pasaje fue poco conocido y apenas representado durante la época virreinal, pues no forma parte de la hagiografía “oficial” de la santa; solo figura en el sermón que se pronunció en el convento de Santa Catalina de Lima el día del anuncio de su beatificación y en su expediente de canonización, como parte del testimonio que brindó el contador Gonzalo de la Maza para favorecer la causa de su protegida. Como al momento de su muerte Rosa vivía con la familia del contador, este fue considerado fiel testigo del prodigio ocurrido una noche:

[...] que fue sobre todas horrible, Rosa vio a un demonio gigante en la casa, y Rosa le echó este reto: [...] *piensas tiñoso que te temo. Ven a mis brazos, que conmigo, esta mi esposo, que si eres príncipe de las Tinieblas, yo te las doy de ventaja* y apagando la vela quedó con el demonio a oscuras, plantase el Philisteo, qual escollo de miembros animados sobre los hombros de Rosa, abrazola y hizola crujir los huesos qual si los moliera oyéndose el estallido en toda la cassa, al ver el vil que la virgen no mostraba dolor ante tan cruel mortificacion ni vacilaba su decencia assi le dixo: *No me burlaré más contigo pues tan poderosa [eres que] me vences.* (Escalante y Mendoza, 1671, pp. 224-225)

5 Los temas representados son: el nacimiento de Santa Rosa, la cara de la santa convertida en una rosa, la aparición del Niño Jesús mientras borda, Rosa juega su salud a los dados, la aparición de Cristo y la cama de troncos, Jesús le da de beber de su sangre, Rosa colgada de los cabellos, Rosa colgada de una cruz, Rosa y Cristo pesan sus coronas, Rosa atacada por el demonio, desposorios místicos y muerte de Santa Rosa.

Sin duda, se trata de una de las composiciones más dramáticas que se conocen sobre la santa. En un intento por alejarse del gigante, Rosa, de pie y serena, aparta de sí a la figura infernal que se mantiene hincada ante ella, y en una casi absoluta oscuridad, intenta atraerla hacia su cuerpo semidesnudo (véase figura 38). Siguiendo la narración, el gigante feroz y musculoso pretende destrozarla en un abrazo mortal; se nota entre las figuras “la tensión entre el cuerpo y el espíritu, entre el naturalismo y el idealismo” (Gutiérrez, Ángeles, Bargellini y Ruiz, 1997, p. 282); es así como se trata la constante lucha entre el bien y el mal. De este tema pareciera no haber un símil ni en Perú ni en México, lo que denota la novedad y el uso, por parte de Villalpando, de una fuente literaria poco difundida que seguramente le fue proporcionada por algún religioso.

La segunda pintura lleva por título: *Rosa y Cristo pesan sus coronas*. Fue también el testimonio del contador Gonzalo de la Maza la fuente para este episodio. Él aseguró que, en una ocasión, ella le confesó que Cristo se le había aparecido acompañado de numerosos ángeles portadores de aflicciones y amarguras, que habían pesado y repartido a un grupo de almas, entre ellas a la de la santa. Luego, Cristo pesó las coronas que portaban y tratando de igualar los sufrimientos de ambos le entregó a la limeña una mayor cantidad de penas y gracias, y después apuntó:

¡Conozcan todos que la Gracia sigue a la tribulación! Sepan que sin el peso de las aflicciones no se llega al colmo de la gracia, comprendan que conforme, al acrecentamiento de los trabajos aumenta juntamente la medida de los carismas, ¡Qué nadie los engañe; ésta es la única verdadera escala del paraíso, ¡y fuera de la cruz no hay camino por donde se pueda subir al cielo! Nadie se quejaría de la cruz, ni de los trabajos que le caen en suerte, si conociera las balanzas donde se pesan los sufrimientos para repartirlos entre los hombres. (Miglioranza, 1991, pp. 171-173)

La hagiografía expone que, a partir de ese momento, Santa Rosa entendió que Dios la había escogido para soportar todas las aflicciones impuestas y que desde entonces sabía el júbilo que le equivaldría cada tribulación.

Figura 38. *Santa Rosa atacada por el demonio*, de Cristóbal de Villalpando, óleo sobre tela, siglo XVII, Capilla de San Felipe de Jesús, Catedral de México, México



Fuente: Juana Gutiérrez *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 283.

La temática del lienzo de Villalpando resalta el espíritu ascético y sumiso de la santa y la inclusión de este pasaje en el retablo refuerza la idea de la mortificación y la recompensa que la acompaña. Además, expone el modelo de santidad aprobado durante el Concilio tridentino, el cual enaltecía la humildad y la paciencia ante los infortunios.

Villalpando repitió este episodio en el retablo que realizó para los dominicos de la parroquia de Azcapotzalco, convirtiéndose ambos en los únicos ejemplos que hemos ubicado de esta iconografía, lo cual nos hace suponer que fue él quien propuso algunos de los temas que contendría el retablo de la parroquia dominica. No está por demás recalcar que el uso de este tipo de recursos literarios, como el testimonio del contador Gonzalo de la Maza, son parte de los procesos de legitimación y difusión de un culto. Dada la cercanía de estas pinturas con el año de canonización de la santa, impera la novedad en su iconografía, pues aún no se había sistematizado por completo su imagen.

La ciudad de Antequera

En donde hoy queda el actual estado de Oaxaca fue común representar a Santa Rosa con un atributo iconográfico que es extraño encontrar en otros sitios del virreinato novohispano: el ancla. La fuente de estas representaciones es el grabado del flamenco Juan Bautista Barbé, de 1649 (véase figura 39). En él se aprecia a la santa vestida como monja profesa de la Orden de Santo Domingo, con una cinta metálica erizada de púas en la cabeza y un rosario en su cuello. En la mano derecha sostiene un ramo de rosas en cuyo centro aparece el Niño Jesús, quien le ofrece un anillo nupcial; en la izquierda sustenta un ancla con la maqueta de una ciudad. Este grabado integró así elementos que fueron definitivos para la estandarización de la representación de la santa.

El ancla es un atributo propio de las alegorías de la esperanza y en la iconografía de Rosa mantiene esa misma connotación, ya que su canonización infundió certeza y confianza en el ánimo de los habitantes del Nuevo Continente, quienes se convencieron “[...] de que Dios no los abandonaría en el tempestuoso mar de esta vida” (Rubial, 1990, p. 82). Para los religiosos, la elevación a los altares de la peruana fue

Figura 39. *Benedicta Rosa de Santa María*, grabado de Juan Bautista Barbé, 1649



Fuente: Leopoldo Marechal, *Vida de santa Rosa de Lima*, p. 49.

un premio por su labor evangelizadora y difusora de la fe católica. Por ello, la figura de la santa está vinculada a la esperanza que generó su inclusión en el santoral católico.

El ancla que la limeña carga tiene una particularidad, a veces sobre ella se yergue una planta arquitectónica. La inclusión de una maqueta se interpreta iconográficamente como la fundación de un espacio o de una orden religiosa; en el caso de Santa Rosa, pudiera ser

la representación del convento de Santa Catalina de Siena, cuyo establecimiento profetizó y del que se le considera su maestra espiritual. También podría tratarse de la ciudad de Lima, de la cual es patrona y a la que, en la víspera del 22 de julio de 1615, salvó de un posible ataque de corsarios, al ofrendar su cuerpo y oraciones al Santísimo. Sobre este episodio se cuenta en su hagiografía que, a Lima llegó la noticia de que el puerto del Callao estaba siendo asechado por barcos holandeses que amenazaban con invadir y profanar todas las iglesias de la ciudad y que, ante la tribulación, Rosa, juntó a un grupo de mujeres, organizaron rogativas y se postraron frente a cada uno de los templos de Lima, para evitar que sufrieran cualquier tipo de ofensa por parte de los invasores. Al final, el temido ataque no tuvo lugar, pero en la época se consideró que fue gracias a la intercesión de Santa Rosa que los herejes ni siquiera tocaron puerto (Flores, Mujica, Wuffarden y Guibovich, 1995, p. 137).

La aparición más temprana de esta tipología se localiza en la fachada lateral de la catedral de Oaxaca, que al parecer sirvió de modelo en las posteriores representaciones de la ciudad. En la catedral hay más ejemplos de esta temática: se conservan dos esculturas, una también en la fachada y otra en una capilla. Además, existe una más en la portada del templo de La Soledad (véase figura 40) y en el retablo mayor del convento de Santo Domingo.

A ellas se suman varias representaciones similares ubicadas en los municipios de Yanhuitlán, Capulapam e Ixtlán de Juárez. En todas perdura el modelo de Barbé: la santa de pie con el hábito de religiosa profesa, coronada con flores, cargando en su mano izquierda el ancla, que en su interior ostenta la maqueta de una ciudad y, en la derecha, un ramo de flores con el Niño Dios en su interior. Este grabado es una exaltación a la Orden de Predicadores, ya que además del hábito que viste y la arquitectura que sugiere una vida de clausura, se incluyó en él el escudo de los dominicos en la esquina inferior izquierda. Con estos elementos se entiende por qué se favoreció esta iconografía en la región: Antequera fue la sede de la provincia de San Hipólito, mártir del patriarca de Guzmán y la orden tenía interés en favorecer la creación y difusión de una imagen de la santa donde se enalteciera su pertenencia a los dominicos.

Figura 40. *Santa Rosa de Lima*, escultura, siglo xvii, templo de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, México



Cierre

Después de la breve revisión de algunas obras que encontramos en estas tres sedes catedralicias del virreinato novohispano es pertinente puntualizar varios aspectos. Las imágenes aquí expuestas formaron parte del proceso de creación y difusión de la iconografía de Santa Rosa, por parte de las autoridades religiosas, y sirvieron de modelo tanto para los artistas que repitieron su composición, como para los devotos, ya que en ellas pudieron encontrar representaciones fieles y dogmáticas de la santa. Aunque para esta investigación solo se seleccionaron aquellas con temáticas poco convencionales, ya que en la actualidad es difícil encontrar similares, no significa que no hayan tenido eco en la construcción del modelo de representación de la primera santa del Nuevo Mundo.

Las composiciones en donde la peruana hace mancuerna con Santa Teresa fueron del interés de la población criolla —los españoles nacidos en el Nuevo Mundo—, ya que mostraba la contraparte femenina de la patrona de España, lo que les ayudaba a legitimarse como una élite católica con modelos de santidad propios. Por lo que respecta a los ejemplos de las catedrales de Puebla y Oaxaca, en ellas prevalece el interés de producir imágenes apegadas al canon establecido durante su elevación a los altares e inspiradas en los grabados enviados desde Roma.

Caso contrario es el de la catedral de México, donde parecería que la intención fue difundir el culto a partir de la creación de series completas de la vida de la santa, en las cuales se enfatizaron sus virtudes espirituales. Así, los lienzos que se le comisionaron a Cristóbal Villalpando subrayaron las bondades y fortalezas de la santa, creándose un prototipo idílico de ella. Cabe anotar que tanto en Puebla como en México estas representaciones se mantienen ajenas a la Orden de Predicadores, mientras que en Oaxaca, por ser la cabecera de la provincia dominica, la devoción a la santa está presente en los templos de la Orden y su imagen se mantiene ceñida al estatuto iconográfico establecido desde las estampas enviadas de Roma.

Por lo que respecta a los pintores novohispanos, como Cristóbal de Villalpando y Nicolás Correa, estos instauraron en la Nueva España

la tipología rosista. Al ser de los primeros artistas en representar a la santa contaron con cierta libertad interpretativa —ausente en artífices posteriores que habrían de ceñirse al canon ya establecido—, y crearon composiciones novedosas que se convertirían en modelos a seguir. No hay que olvidar que pudieron echar mano de fuentes primarias, como los testimonios incluidos en el expediente de canonización, lo cual les ayudó en la creación de escenas extraordinarias por su originalidad y temática. Además, realizaron imágenes de prodigios que no volverían a repetirse, reinterpretando sin dificultad los grabados ya existentes.

El volumen de obras novohispanas con temáticas relacionadas con Santa Rosa es prueba de la popularidad que alcanzó durante los siglos XVII y XVIII; veneración que se extendió a todos los rincones del territorio, ya que es posible encontrar representaciones suyas desde el actual estado de Chiapas hasta el de Chihuahua. Esto permite suponer que más allá de la Orden de Predicadores existió un interés en difundir el culto a Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo.

Referencias

- Banco de Crédito del Perú (2002). *El Barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Escalante, C. y Mendoza, M. (1671). *Beatificación de la Virgen Gloriosa Rosa de Santa María*. México D. F.: Francisco Rodríguez Lupercio (impresor).
- Flores, J., Mujica, R., Wuffarden, L. y Guibovich, P. (1995). *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fomento Cultural Banamex (1986). *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México*. México D. F.: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex.
- González, E. (2017). La crónica hecha pintura: fuentes literarias del lienzo *La beta Rosa de Santa María*, de Juan Correa. En E. Vargaslugo (comp.), *Juan Correa. Su vida y su obra* (tomo 1, pp. 153-166). México D. F.: UNAM.
- Gutiérrez, J., Ángeles, P., Bargellini, C. y Ruiz, R. (1997). *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México D. F.: UNAM, Fomento Cultural Banamex, Grupo Modelo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Hansen, L. (1929). *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima. Patrona del Nuevo Mundo*. Madrid: Vergara.
- Lorea, A. (1726). Santa Rosa, religiosa de la tercera orde de S. Domingo. Citado en Mujica, R. (2001). *Rosa limensis, Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, p. 242. Lima: Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú.
- Marechal, L. (1943). *Vida de Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Emecé.
- Merlo, E. y Morales, V. (2002). *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII-XX*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.
- Merlo, E. y Quintana, J. (1991). *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Litografía Alai.
- Miglioranza, C. (1991). *Santa Rosa de Lima*. Buenos Aires: Misiones Franciscanas Conventuales.
- Millones, L. (1993). *Una partecita del cielo, la vida de Santa Rosa de Lima narrada por don Gonzalo de la Maza a quien ella llamaba padre*. Lima: Horizonte.
- Morales, A. (1671). *Solemne, plausible festiva pompa, magnífica, ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa María*. México D. F.: Francisco Rodríguez Lupercio (impresor).
- 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 y Banco Central de Reserva del Perú.
- Ragon, P. (2002). Los santos patronos de las ciudades de México central (siglos XVI y XVIII). *Historia mexicana*, LII(2), 361-390.
- Robles, A. (1972). *Diario de sucesos notables, 1665-1703*. México D. F.: Porrúa
- Rodríguez, F. (1996). *Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Timoco*. Puebla: Gobierno del estado de Puebla y Universidad Iberoamericana.
- Rubial, A. (1990). *Domus Aurea: La capilla del Rosario de Puebla, un programa iconográfico de la contrarreforma*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Vargaslugo, E. (1976). *Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima*. Ponencia presentada en Actes du XLII Congres International des Americanistes, París, Francia.

- Vargaslugo, E. (1983). Las fiestas de Beatificación de Rosa de Lima. *El Arte efímero en el mundo hispánico* (pp. 87-105). México D. F.: UNAM.
- Vargaslugo, E. (1985). *Iconografía de Santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y la Nueva España*. Ponencia presentada en x Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y diferencias, relaciones del arte mexicano, México D. F., México.
- Vargaslugo, E. (s. f.). *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*. México D. F.: UNAM.