

Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos

Devotion and nation. The donors portrait in the American Viceroyalties

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I

RESUMEN: Como parte del proceso de evangelización en América muchas devociones marianas fueron trasladadas desde la Península Ibérica hasta el Nuevo Mundo. Pero además otras muchas surgieron en el contexto del sincretismo cultural propio entre civilizaciones muy distintas. El culto hacia las distintas advocaciones de la Virgen se tornó en algo personal para americanos e indios. Por ello fue muy frecuente que encargaran retratos como devotos donantes. Con el siglo XIX algunos esquemas compositivos de estos retratos de devoción se mantuvieron, alterando sin embargo su significado ante una sociedad cada vez menos condicionada por la religión.

PALABRAS CLAVE: Retrato, Donante, virreinos, Virgen de Guadalupe, Inmaculada Concepción.

ABSTRACT: As part of the process of evangelization in America, many Marian devotions were transferred from the Iberian Peninsula to the New World. In addition, many others arose in the context of the own cultural syncretism between very different civilizations. The cult to the different invocations of the Virgin became something personal for Americans and Indians. For that reason, the commission of portrait as devout donors was very frequent. In the 19th century some compositional schemes of these portraits of devotion were maintained, albeit altering their meaning within a society less and less conditioned by religion.

KEYWORDS: Portrait, Donor, Viceroyalties, Virgin of Guadalupe, Immaculate Conception.

Recibido: ?? de ????? de 2018 / Admitido: ?? de ????? de 2018.

Como parte del proceso de evangelización en América muchas devociones marianas fueron trasladadas desde la Península Ibérica hasta el Nuevo Mundo. Pero además otras muchas surgieron en el contexto del sincretismo cultural propio entre civilizaciones muy distintas. Por ejemplo, Nuestra Señora de Guadalupe constituyó una aparición muy temprana en la historia de Nueva España (1531) y pronto se convirtió

en la principal devoción de los mexicanos, formando parte indisoluble de su identidad, hasta definirse como «guadalupanos». De este modo el culto hacia la Virgen se tornó en algo personal para novohispanos e indios y por supuesto fue protegido y promovido por las autoridades españolas. Por ello fue muy frecuente que encargaran retratos como devotos donantes ante la Guadalupe. Asimismo, como es bien conocido, la Virgen fue bandera del proceso de Independencia. El culto hacia san José tuvo también un amplio desarrollo en territorio novohispano y se convirtió en protector de muchos mexicanos que plasmaron sus retratos bajo la protección del Santo Patrono. Otras devociones fueron directamente trasladadas a Nueva España por parte de los ricos comerciantes del norte de España, como el culto a la Virgen de Aránzazu; o promovidas desde la monarquía y las órdenes religiosas, como la Inmaculada Concepción. El territorio suramericano también fue muy rico en el sincretismo devocional, especialmente hacia advocaciones marianas representadas por montañas, pero también en lienzos que plasman las procesiones del Corpus o santos americanos como Santa Rosa de Lima. En este caso, los retratos también reflejan la particular sociedad del Cono Sur, mucho más indígena y mestizada, donde algunos indios principales se incorporaron a los nuevos modelos de religiosidad a través de las cofradías y adoptaron el tipo de manifestaciones artísticas de los españoles.

Cabe decir que el gran siglo del retrato en América es el XVIII, cuando la expansión económica de los virreinos aumenta el deseo de los estamentos de difundir su imagen, bien sea para transmitir mensajes corporativos como personales, como destacara Ilona Katzew¹. Por ello en las imágenes devocionales con retratos de donantes se mezclan también estos intereses tanto colectivos, de integración y de identidad, como individuales.

DEVOTOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El imaginario devocional de la Inmaculada Concepción en la Monarquía Hispánica ha sido abordado en los últimos años por estudios que han desvelado la variedad de tipos iconográficos de esta representación y al mismo tiempo la intención de configurar una cultura visual universal a este respecto². La defensa de esta devoción por parte de los monarcas, eclesiásticos, nobles, teólogos, clérigos, estudiantes, monjas y, en general, devotos tomó en muchas ocasiones tintes muy personales, de modo que encontramos muchos retratos en los que se representaron bajo su protección o como firmes defensores. En algunos ejemplos significativos de retratos en España e Iberoamérica realizados a partir del siglo XVII y hasta el XIX la Inmaculada Concepción se muestra

¹ KATZEW, I., «El discurso del retrato», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: Pintar Mexici*, Múnich, Londres, Nueva York, LACMA, Fomento Cultural Banamex, DelMonico Books, Prestel, 2017, p. 317.

² STRATTON, S., «La Inmaculada Concepción en el arte español», traducción de JOSÉ LUIS CHECA CREMADES, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I-2, 1988. Consultado en Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, [http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf, fecha de consulta: 01-06-2018].

Fig. 1. Mateo Pérez de Alesio, *Retrato de doña Inés Muñoz de Ribera*, 1599 (monasterio de la Concepción, Lima).



junto a las efigies de sus defensores, y nos permite comprobar que esta asociación tuvo desde significaciones políticas hasta mesiánicas, y funcionalidades desde conmemorativas hasta milagreras. En realidad, son retratos que pretenden recordar el papel de estos personajes en la defensa del dogma de la Inmaculada, su activa militancia, su interés por propagar la creencia, su representación como paladines de la Purísima. Por tanto, hay en ellos habitualmente un importante componente afectivo, visualizado en la mirada y en los gestos, de especial relación entre el representado y la devoción, que en ocasiones parte del impulso de un comitente para singularizar el papel del personaje. Son por tanto imágenes de contenido conmemorativo, aunque a veces también se manifieste en ellos la devoción que estos mismos personajes pudieran despertar en aquellos que tuvieron a la Inmaculada por bandera.

Un ejemplo muy temprano de estos fervores inmaculistas en América, es el retrato realizado por Mateo Pérez de Alesio, *Retrato de doña Inés Muñoz de Ribera*, 1599 (monasterio de la Concepción, Lima) (Fig. 1). Se trata de un retrato póstumo de doña Inés, quien, tras enviudar del capitán Antonio de Ribera, fundó el convento concepcionista de Lima y tomó los hábitos junto con su nuera. El cenobio tenía como finalidad

acoger a las hijas de conquistadores pobres. El retrato, que hace *pendant* con el de su esposo, fue encargado por la propia comunidad apenas cinco años después de la muerte de su benefactora en 1504 y el artista de origen italiano la retrató a sus ciento cinco años de edad. La dureza en la representación de los rostros evidencia que Alesio tuvo que recurrir a informaciones que le permitieran reconstruir los rasgos. La composición por otra parte es semejante en ambas imágenes, puesto que ambos retratados se muestran arrodillados frente al altar con su escudo de armas. En el caso de doña Inés, se trata de una temprana muestra de devoción hacia la Inmaculada Concepción, que quizá la situaría en un ámbito cercano a los conventos concepcionistas fundados en la Península. Recordemos que el primer retrato de devoción ante la Inmaculada del que tenemos constancia es el de Juan Pantoja de la Cruz *Virgen Inmaculada con donante* de 1603 (Museo Nacional de Escultura, Valladolid), que respondería a un personaje, Francisco de Fuentes, benefactor del convento franciscano de Jesús y María³. Fuentes quizá fue un personaje cercano a la corte de Felipe III, que en esos momentos se hallaba en Valladolid y, por tanto, el lienzo muestra el apoyo que desde la alta burguesía vallisoletana se daba hacia el dogma, reactivado a nivel cortesano y nobiliario justamente en ese momento. Precisamente, aunque sin estar rodeada de los símbolos de la letanía, la iconografía responde también a la de la *Tota Pulchra*, con sus símbolos dispuestos en un jardín. Casi un calco de este retrato de Pantoja es el realizado por Juan Correa que representa a una *Inmaculada Concepción con don Pedro Ramírez de Arellano*, por cuya indumentaria podemos adivinar que se trata de un personaje enriquecido en el virreinato novohispano que legó el dinero, fechado en 1701, al convento de las Madres Dominicas de Tudela (Pamplona)⁴. Este personaje fue designado para el gobierno de la ciudad de Xicayán en la misma fecha de la ejecución del retrato, por lo que quizá conmemoraría el hecho. Por la indumentaria, de la que se ha destacado su riqueza, no haría mucho tiempo que habría llegado a la Nueva España, pues sigue la moda de principios del siglo XVIII. Aunque titulado *La coronación de la Virgen María*, este otro lienzo de Juan Correa también de la misma centuria, en el Museo Nacional de las Intervenciones, en la Ciudad de México, responde al mismo esquema compositivo y a la misma tradición iconográfica de la Inmaculada, si bien en este caso se sitúa frente al Padre Eterno que procede a coronarla.

Este tipo de retratos de donantes ante la Inmaculada evocan de manera sutil los llamados retratos de jura ante la Virgen. Cabe recordar que este género de retratos de jura surge en el siglo XVII para certificar los votos realizados ante alguna imagen mariana.

³ HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., «Inmaculada», en URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.), *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2005, pp. 83-85.

⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfas», *BildunArt*, nº 4 (2014), pp. 81 y 83, y RUIZ GOMAR, R., «Inmaculada Concepción donante», en *Los Siglos de Oro de los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 304.

Recordemos que, siguiendo a universidades como París, Colonia o Maguncia, la Universidad de Valencia instituyó en 1530 el obligado juramento ante la Inmaculada para todos los graduados. A dicha universidad le seguirían otras, y también los cabildos e incluso las cortes y el monarca en el primer tercio del siglo XVII. Testimonio de dichos juramentos son, por ejemplo, lienzos como el de Jerónimo Jacinto de Espinosa de 1624 (ayuntamiento de Valencia), que representa a la *Inmaculada con los jurados de la ciudad*⁵; o el más tardío de Francesco Caccianiga, *Juramento del misterio de la Inmaculada* de 1764 (colegio Universidad de Salamanca), que, como señaló Jaime Cuadriello, representa el juramento de la universidad salmantina en forma de una *disputatio* intelectual, con los ademanes propios de una relación dialéctica⁶.

En la Nueva España encontramos lienzos semejantes, pero con intenciones distintas, como por el ejemplo el anónimo *Patrocinio de la Virgen* de la segunda mitad del siglo XVIII conservado en el Templo de San Felipe Neri (La Profesa) de la Ciudad de México. En este caso el gran lienzo de patrocinio es una manifestación de la fundación de Congregaciones de la Inmaculada o Escuelas de María que se fundaron en oratorios, colegios o monasterios, como sucedió en este caso con la orden jesuita del Templo de La Profesa, y que servían como elemento de cohesión política y social. El lienzo muestra por ello a los jesuitas de la congregación, junto con el rey Fernando VI y el arzobispo Rubio y Salinas bajo el protector manto de la Virgen⁷.

También de otro tenor es el conocido y enorme lienzo de Francisco Antonio Vallejo, *La Apoteosis de la Inmaculada Concepción ante los Reinos Españoles* de 1774 (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México). Cuadriello ve en este lienzo gigantesco, formado por dos grandes paneles, un ejemplo de la manifestación de la soberanía de la Virgen sobre el saber y su jerarquía, puesto que fue encargado para presidir la escalera de la Universidad de México. Las figuras de las autoridades religiosas y políticas, Carlos III, Clemente XIV, el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa y el arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta, se postran ante una gloria celestial de santos presidida por la Inmaculada. En el escenario terrestre tan solo el celestial Duns Scoto acompaña al grupo de doctores y estudiantes de la universidad. José Bernardo Couto defendió que el lienzo fue hecho en 1767 para proclamar el título de *Mater Inmaculata* a la Purísima en su rosario por concesión papal, como figura en el papel que su promotor, Carlos III, lleva en la mano. No obstante, Cuadriello constata que el lienzo en realidad fue hecho siete años después de la concesión papal, en el momento en el que se había suprimido recientemente la orden de los jesuitas, por lo que en su opinión es una última ofensa contra aquella orden, una intervención orquestada por la facción

⁵ BOSCH, V., en GONZÁLEZ TORNEL, P. (ed.), *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, p. 282.

⁶ CUADRIELLO, J., «*Virgo Potens*. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en GUTIÉRREZ HACES, J. (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 1244.

⁷ *Ibidem*, p. 1226.

el cerro del Tepeyac en 1531. La historia de este culto tuvo etapas de gran brillantez y se integró en la historia de la nación de forma indisoluble. Por ello, como sucedió con los paladines del culto a la Purísima, también los guadalupanos se hicieron retratar en comunión junto a su Virgen. Evidentemente contamos con los retratos de los protagonistas de la leyenda, desde Juan Diego, a Zumárraga, Juan Bernardino o el presbítero Juan González. Pero también son muy interesantes aquellos de los individuos que propagaron su culto, defendieron la autenticidad de la imagen, o buscaron el patrocinio y la protección de la Guadalupana⁸.

A pesar de ser un culto autóctono de aparición tan temprana, tuvo su máxima expresión en el retrato de donante a lo largo del siglo XVIII. Varias circunstancias históricas y políticas explican este hecho. En primer lugar, su juramento como patrona de la Ciudad de México en 1727, la elevación como protectora de toda América septentrional en 1746, el examen de la tilma originaria por el pintor Miguel Cabrera en 1751 y su reconocimiento como patrona de la Nueva España en 1756. Además, el valle de México y la zona de Puebla-Tlaxcala sufrieron en 1737 una devastadora peste de *matlazahuatl* que afectó especialmente a las comunidades indígenas, quienes atribuyeron a la Virgen la intercesión para su erradicación.

Un ejemplo de lienzo probablemente realizado para conmemorar la protección de la Virgen ante la epidemia de peste es el que se conserva en el Museo Amparo de Puebla de los Ángeles. Se trata de un lienzo anónimo realizado en el siglo XVIII que representa a la *Virgen de Guadalupe con donantes*, cuyas características técnicas evidencian la ejecución por parte de un pintor local, puesto que, aunque se trata de una imagen de la Guadalupe como «copia verdadera», probablemente inspirada en algún grabado, sin embargo cuenta con algunas inexactitudes en su iconografía. Los retratos del matrimonio de donantes evidencian también un ámbito indígena de cierta fortuna, puesto que ambos visten una rica indumentaria, y joyas y un chiqueador en el caso de la mujer, que indicarían una posición elevada.

Por otro lado, los llamados indios, es decir, españoles que regresaban a la Península o que mantuvieron sus lazos familiares tras haber prosperado en los virreinos americanos, se destacaron por realizar importantes legados devocionales en edificios religiosos peninsulares. Gracias a ello contamos con varios ejemplos de retratos con donantes junto a diversas advocaciones marianas. Algunas obras tenían un fuerte significado personal o religioso para estos indios, lo que explica por ejemplo el gran número de lienzos de la Virgen de Guadalupe existentes en la Península. Francisco

⁸ CUADRIELLO, J. (ed.), *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Cat. exp. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001; CUADRIELLO, J., *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*, Guadalajara, Patrimonio Cultural de Occidente, 1989; CUADRIELLO, J., «La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes», en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, Nueva España, México, Grupo Azabache, 1994, pp. 257-299; CUADRIELLO, J. (ed.), *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Cat. exp. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.



Fig. 2. Anónimo mixteco, *José María Morelos y Pavón*, 1812 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México).

banda y de la escarapela desvelan el tono salvífico con que los insurgentes envolvían sus reclamaciones de carácter político. Esa unión de símbolos netamente mexicanos, como el águila y el nopal, con una composición y una indumentaria de carácter áulico de larga tradición europea, también recuerdan, cómo no, al género de retratos de juramentados ante la Virgen, traspasando el tiempo del gobierno español para proyectarse en un nuevo tiempo identitario y nacional.

«NO HIZO IGUAL CON OTRA NACIÓN»: LA VIRGEN DE GUADALUPE

Si la Inmaculada Concepción fue una devoción promovida desde la monarquía española, el culto a la Virgen de Guadalupe tuvo una raigambre más autóctona y ancestral. Recordemos que en realidad fue una advocación mariana importada desde Extremadura, que sin embargo configuró una leyenda en torno a las cuatro insistentes apariciones al indio Juan Diego, ante la incredulidad del obispo fray Juan de Zumárraga, en

⁸ *Ibidem*, pp. 1225-1227.



Fig. 3. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con donante*, segunda mitad del siglo XVIII (Colegiata de Berlanga de Duero, Soria).

Montes, de la Universidad de Sevilla, ha cuantificado y cualificado la gran cantidad de imágenes guadalupanas existentes en territorio andaluz¹⁰. Algunas de ellas incluían retratos de los donantes para reforzar el nexo afectivo con la patrona de la Nueva España. Para el caso de la Guadalupe, sabemos que en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) había un lienzo con un retrato de donante¹¹. De gran calidad es el lienzo anónimo *Virgen de Guadalupe con donante*, de la segunda mitad del siglo XVIII, en la colegiata de Berlanga de Duero (Soria) (Fig. 3). El donante, don Manuel Tajueco Álvarez, era un rico mercader originario de la población que legaría el cuadro a la colegiata.

Coincidente con el examen del ayate fundacional por parte de Miguel Cabrera, se encarga para el museo de la Basílica de Guadalupe en 1751 una serie de retratos de los protagonistas, como el arzobispo Rubio y Salinas, el papa Benedicto XIV y el rey Fernando VII, que también conmemoraban los privilegios del patronato y la erección de la colegiata de Guadalupe¹². En dicho museo se conservan igualmente retratos de otros autores que siguieron con la configuración de dicha colección, como el lienzo de Ramón Torres, *Retrato del Virrey y Arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta y retrato del Abad don José Félix Colorado*, del siglo XVIII (Museo de la Basílica de Guadalupe). Arzobispo y abad también quisieron conmemorar con esta obra su actuación en la colegiata, en concreto la construcción de la sacristía del Pocito¹³. Por ello, ambos personajes se muestran de medio cuerpo, investidos con sus respectivas indumentarias religiosas, y situados bajo la imagen de la Guadalupe entre nubes, como si también a ellos se les hubiese aparecido.

La proclamación pontificia del patronato de la Virgen sobre la Nueva España en 1756 fue tan importante para las autoridades novohispanas, que quizá dos de los miembros del colegio cardenalicio que se encargó de promoverla fueran los comitentes de un pequeño cobre de apenas cincuenta centímetros de una obra atribuida nada menos que a Miguel Cabrera. Se trata de *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*, de hacia 1756 (Museo Soumaya, Ciudad de México). Ilustra precisamente el momento en el que el papa procede a la proclamación del patronato, ante varias autoridades contemporáneas y extemporáneas implicadas en el asunto: el protagonista es el procurador Juan Francisco López entregando al papa la copia del sagrado original realizada por Cabrera, aunque en realidad el lienzo lo despliegan sendos ángeles como si fuera un bastidor celestial¹⁴. Le rodean

¹⁰ MONTES GONZÁLEZ, F., *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015.

¹¹ BAREA, P., «Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas», *Tiempos de América*, 13 (2006), p. 39.

¹² CUADRIELLO, J., *Maravilla americana*, op. cit., p. 18.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ CUADRIELLO, J., «Del escudo de armas al estandarte armado», en *Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Cat. exp. México, Museo Nacional de Arte, 2000, p. 44.



FIG. 4. Antonio Serrano, *Miguel Hidalgo*, 1831 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México).

Refugio, Nuestra Señora de la Misericordia de la ciudad de Panamá, Nuestra Señora del Rosario, etcétera.

De otro tenor son los conocidos lienzos de patrocinio, género de gran importancia en los virreinos americanos. Aunque podemos intuir o comprobar en muchos de ellos que figuran retratos, constituyen una tipología propia, puesto que los miembros de congregaciones aparecen bajo el manto de la Virgen. Así podemos mencionar algunos en los que ciertamente se plasman los rasgos de personajes históricos, como el atribuido a José Joaquín Magón *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y San Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla* y el obispo Pantaleón Álvarez *Abreu del siglo XVIII*, en el Museo Regional de Puebla, donde aparece el ilustre obispo poblano, junto con las monjas jerónimas. También es de este tenor el anónimo *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y don Francisco José Ysunza*, de 1788, y también en el Museo

de la Ciudad de Puebla, encargado por Ysunza para conmemorar el cierre del Curso de Artes 1786-1788.

Para finalizar, es bien conocido también cómo los insurgentes, y en concreto el cura Miguel Hidalgo, tomó en Atotonilco el estandarte guadalupano como enseña de la campaña. Cuadriello destacó que probablemente lo hizo con plena conciencia de su valor legal intrínseco, por ser una imagen jurada territorialmente y reconocida por el papado y la monarquía, más en alzamiento contra el mal gobierno que contra el rey, y como una especie de defensa de la religión.¹⁵ Por ello, cabe destacar el lienzo de Antonio Serrano que retrata a *Miguel Hidalgo*, tardío ya, de 1831 (Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México), pero que evoca, como el de Morelos, la sumisión del insurgente a la Guadalupe mediante la presencia en la intimidad de su estudio de una pequeña estampa con la imagen (Fig. 4). Hidalgo está presentado aquí ya como anciano venerable, como ideólogo de la independencia, y no como el rebelde armado que fue¹⁶.

POSTRADOS ANTE LA VIRGEN: JERARQUÍAS FAMILIARES

Aunque Manuel Toussaint calificase al siglo XVIII como la etapa de la decadencia de la pintura novohispana, es sin embargo el periodo en el que el retrato se convierte en un género capital¹⁷. El virreinato de la Nueva España disfruta en dicho siglo de una época de gran auge económico, gracias al fuerte desarrollo de la industria textil, la minería y la agricultura. Esto supuso la creación de algunos títulos nobiliarios y la fundación de mayorazgos, así como el enriquecimiento de una burguesía criolla y peninsular, que conllevó la generación de un sentimiento de pertenecer a una elite civil o nobiliaria, a un estamento que se vio impelido a exhibir su pertenencia a ese grupo a través de la ostentación. Por ello, más allá de encargar retratos que conmemorasen a sus miembros, los retratos familiares ante devociones marianas tienen un carácter más de afirmación social y de plasmación de una identidad social y colectiva. Por ello, los investigadores que han tratado el tema, han destacado siempre el elevado número de retratos realizados en el siglo XVIII en los virreinos americanos, que, por ejemplo, en el de la Nueva España no

¹⁵ CUADRIELLO, J., «Del escudo de armas al estandarte armado», op. cit., p. 45.

¹⁶ Sobre la evolución de la iconografía de Miguel Hidalgo de rebelde a venerable padre de la patria véase: BRENES TENCIO, G., «Miguel Hidalgo a la luz del arte. Iconografía del héroe nacional-Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XIX)», *Káñina. Revista Artes y Letras*, tomo XXXIV (2) (2010), pp. 53-71, y especialmente RAMÍREZ, F., «Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano», en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, CHUST, M. y MINGUEZ, V. (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 189-210.

¹⁷ RODRÍGUEZ MOYA, I., *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, Sevilla, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006; y RODRÍGUEZ MOYA, I., «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», en *De novohispanos a mexicanos. Retrato e identidad colectiva en una sociedad en transición*, Cat. exp. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 27.



FIG. 5. Anónimo, *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos con la Virgen de los Desamparados*, siglo XVII (Iglesia parroquial de Monforte de Lemos).

tienen paragon ni con la producción peninsular¹⁸. Los grandes lienzos en los que las familias novohispanas se presentan arrodilladas ante su advocación mariana protectora son también un signo de su preeminencia social, que decoraron los salones principales de sus

¹⁸ Véanse *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Cat. exp. Puebla de los Ángeles, Museo Poblano de Arte Virreinal, 2009; *Lazos de sangre. Retrato mexicano de familia, siglos XVII y XIX*, Cat. exp. México, Gobierno del Distrito Federal, 2000; y el monográfico de la *Revista Artes de México*, dedicado a «El retrato novohispano», n° 25 (1994).

magníficas casas y palacetes. Muestran también el ideal de familia jerarquizada, donde cada miembro ocupa esferas distintas y separadas. A nivel artístico, si bien en el XVIII tendrán una mayor riqueza cromática, naturalidad en la pose –aunque seguirán siendo bastante envarados todavía–, la indumentaria reflejará las lujosas modas del momento, y los fondos se enriquecerán con amplios cortinajes, ricas telas cubriendo las mesas e incluso con perspectivas abiertas a través de una ventana.

No obstante, cabe mencionar previamente una pareja de retratos familiares de gran interés de finales del siglo XVII. Se trata de los lienzos anónimos *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos con la Virgen de los Desamparados* y *Retrato de los hijos del décimo conde de Lemos*, ambos conservados en la iglesia parroquial de Monforte de Lemos, procedentes del convento de Santa Clara (Fig. 5). Se trata de los dos únicos ejemplos de retratos virreinales conservados en Galicia. El primero realizado a finales del siglo XVII, y el segundo pintado veintidós años después representando a la misma familia, aunque con un miembro menos. Fueron estudiados por Juan Monterroso¹⁹, quien destacó el carácter devocional de los mismos, y la representación de los cinco hijos de don Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade y Portugal, décimo conde de Lemos, y de doña Ana Francisca de Borja Centellas y Colonna Doria. Casi todos ellos habían nacido en Lima durante el mandato de su padre como virrey. En el primero de ellos, los vástagos del conde de Lemos se disponen en torno a un recién nacido, don Francisco de Borja de la Concepción Fernández de Castro y Portugal; a su derecha se sitúa el heredero, don Ginés Francisco Ruiz de Castro Andrade y Portugal, y el segundón. A la izquierda se muestra a las hijas. Por las características estilísticas parece proceder de un taller limeño y su realización respondería a la edificación en Lima a promoción de Lemos de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados en 1669, bajo cuya protección se sitúa a los vástagos. Cada uno de los hijos sostiene en su mano un objeto que se corresponde con el destino trazado por los padres: el primogénito, bastón de mando y palma, símbolos de excelencia en la victoria, pues con seis años ya fue coronel; el segundón el laurel, emblema de la gloria del espíritu; y las hijas un ramo de flores, doña María una azucena, símbolo de la pureza, y doña Rosa, una rosa característica de Santa Rosa de Lima. En 1675 la condesa viuda de Lemos regresó a Madrid, trayéndose consigo con probabilidad el primer lienzo. En 1685 se llevaron los restos del conde de Lemos al mausoleo de la familia en el convento y quizá en este momento entró el cuadro en opinión de Monterroso. En el segundo de los lienzos, realizado entre 1692 y 1706, han pasado más de veinte años y los hijos del conde de Lemos se muestran ya adultos, a excepción del fallecido don Francisco de Borja, sin los atributos infantiles y con una muy rica indumentaria, esta vez ante la Virgen en una iconografía inmaculista.

Entre los ejemplos novohispanos dieciochescos es muy conocido el lienzo de *La familia Fagoaga y Arosqueta*, que se hizo representar en un cuadro anónimo de la primera mitad del siglo XVIII, a los pies de la Virgen de Aránzazu, en referencia al

¹⁹ MONTERROSO, J., «La imagen de América en Galicia. Un viaje de ida y vuelta. Encuentros y recepciones», en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, MINGUEZ, V. y RODRÍGUEZ, I. (eds.), Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp. 221-256.

origen vizcaíno de ambos lados de la familia²⁰. Esta advocación definía su identidad como miembros del grupo social de los comerciantes vizcaínos en la Nueva España. El lienzo está claramente dividido: la imagen mariana se dispone justo en el centro; a sus pies, el padre, Francisco de Fagoaga Iragori, y la madre, María Josefa de Arosqueta y de las Heras Alcocer; a los lados, los nueve hijos y el yerno, separados por género. Destaca el rico interior del oratorio familiar en el palacio, cuyas paredes aparecen recubiertas de paños de terciopelo y brocado carmesíes, y que probablemente esconderían la pobreza de los materiales constructivos. También cabe destacar la gran riqueza de la indumentaria, en trajes y casacas de terciopelo y bordados orientales, los encajes de corbatas y puños, y la ostentación de las joyas y tocados femeninos.

Muy semejante en composición y en intención es el anónimo de *La Familia de los Condes del Peñasco al pie de la Virgen del Rosario*, probablemente del primer tercio del siglo XVIII, en la colección Arq. Agustín Espinosa Braniff. Considerando que el título fue otorgado a don Francisco de Mora y Luna, como veremos, en realidad representa a su padre, don Manuel Díaz de Mora y Gorrea con todos los hijos tenidos con doña Antonia Luisa y Gama, entre los que se encontraba el primer conde. Manuel Díaz de Mora había nacido en Ayamonte, y se trasladó a la Nueva España para buscar fortuna²¹. Del lienzo destaca el gesto del padre, la madre y uno de los niños vestido de negro, que ofrecen su corazón a la Virgen, cuyo manto nos indica que ejerce su patrocinio sobre toda la familia²². Ya como conde del Peñasco, don Francisco de Mora y Luna (1719-1788), criollo de san Luis de Potosí, que fue coronel de Dragones de las Milicias Provinciales, y su esposa la condesa doña Ildefonsa Pérez Calderón se retratarán en otro lienzo anónimo, titulado *Familia de los Condes de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe* (Colección particular). De los labios del patriarca surge la inscripción «*Leva in circuito oculus tuos e vide*» («Levanta la mirada y contempla a tu alrededor»), tomada del libro de Isaías, para remitir al requerimiento de que la Virgen proteja a los que están a sus pies²³. No extraña la devoción a la Virgen de Guadalupe, no solo por las fechas, sino porque también el conde decidió llamar al solar que Carlos III le otorgó en 1768 por los servicios prestados a la Corona como «condado de Nuestra Señora de Guadalupe». Y es sintomático también que cambiase de patrocinio mariano, de la Virgen del Rosario, protectora de la monarquía hispánica por la guadalupana, adaptándose a las devociones novohispanas dieciochescas. Los miembros de la familia están situados de forma menos rígida que en el lienzo anterior, aunque de nuevo en el interior de su oratorio particular, pues la separación entre hombres y mujeres no es tan estricta. A

²⁰ MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M., «Teatro de Maravillas. Magnificencia barroca», *Revista Artes de México*, monográfico dedicado a «El retrato novohispano», nº 25 (1994), p. 60.

²¹ NARRO ETCHEGARAY, I., *Nobleza obliga. La familia Espinosa y el Condado de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco*, México, Grupo Impresores Unidos, 2011.

²² MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M., «Teatro de Maravillas. Magnificencia barroca», *op. cit.*, p. 61.

²³ CORTINA, L., «Familia de los condes de Nuestra Señora de Guadalupe del Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe», en *Lazos de sangre*, *op. cit.*, pp. 116-117.



Fig. 6. Anónimo, *La familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto* (detalle), de 1751-1752 (Museo Soumaya, Ciudad de México).

pesar de su situación social preeminente, el conde y su hijo visten traje militar, mientras que la condesa y sus dos hijas trajes sencillos, pero que denotan su posición elevada por la presencia de ricas joyas.

Sin embargo, el lienzo anónimo de *La familia del Valle a los pies de la Virgen de Loreto*, de 1751-1752 (Museo Soumaya, Ciudad de México), no muestra a los retratados en el interior doméstico, sino más bien en una especie de visión mística, donde los miembros están separados en sendas orillas, y en cuyo centro se representa a la Virgen de Loreto bajo la Santa Casa donde concibió a Jesús, rodeada de ángeles, del Padre Eterno, de Jesucristo, de san José y de san Francisco (Fig. 6). El lienzo fue encargado para conmemorar a los patriarcas, Felipe Antonio del Valle y María Ana de Vergara Manrique de Lara, ya difuntos. Se depositó en la capilla de la Virgen de Loreto de su hacienda familiar de Apan. Detrás del padre se encuentran los hijos, detrás de la madre, las hijas. Las tres profesaron en el convento de la Concepción de México.

La división por género en los retratos familiares es aún más evidente en la pareja de lienzos de Miguel Jerónimo Zendejas, *Familia Munuera bajo el patrocinio de san José* y *Familia Munuera bajo el patrocinio de la Virgen*, ambos de 1795. También en estos lienzos es evidente la dedicación de cada miembro a los oficios que desde niños se les otorgaban, así como la sencillez de la indumentaria, ya de finales del siglo XVIII.

Un último ejemplo de retrato familiar dieciocheco, con un carácter ciertamente singular, es el realizado por Francisco Martínez, *La comunión de santa Teresa de Ávila*, de hacia 1750, en el templo de San Francisco de Asís, San Luis Potosí (México)²⁴. Este es un lienzo muy particular, pues es al mismo tiempo un cuadro de devoción hacia la Inmaculada Concepción, a la que vemos en el altar mayor, y una visión mística por parte de los donantes. Se trata de la familia de un síndico laico, personajes procedentes por lo general del comercio y la minería, que se dedicaban a administrar y promover una comunidad mendicante en su papel de limosneros. De este modo, se alzaban como los intermediarios entre los artistas y la comunidad para cubrir la necesidad de decorar las paredes de sus edificios. En este caso, además, el síndico y su familia se dejan retratar para demostrar su devoción, pero también su poder en el ámbito local. Lo interesante es que lo hacen ante una visión de la comunión de Santa Teresa, un aspecto que servía de confluencia entre los tradicionales rivales franciscanos y carmelitas. La maravillosa escena tiene lugar en la impresionante sacristía del convento franciscano de San Luis Potosí, junto con otros santos de ambas órdenes. En la entrada de la sacristía, a los pies del altar, surgiendo al fondo la nave, se sitúan arrodillados los donantes, como ejemplo de familia comprometida con la sindicatura. Se trata de la estirpe del vasco José de Erreparaz (1690-1758), anciano ya, rodeado de sus cuatro mujeres difuntas y la viva (se casó cinco veces), llamada Rosalía, y su hija más pequeña en primer término, vestida ricamente de rojo y con mantilla. El cuadro también conmemoraba el privilegio como síndico de ser enterrado en la capilla,

²⁴ CUADRILLO, J., «Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, *op. cit.*, p. 132.



Fig. 7. Anónimo, *Capitán de Granaderos Manuel Solar y Familia*, 1806: (Museo Soumaya, Ciudad de México).

y tenía también una intención política más local, como desveló Jaime Cuadriello: buscar un punto de unión entre franciscanos y carmelitas, en el momento en que los últimos pretendían fundar un convento en la ciudad.

Este tipo de retratos familiares con la Virgen como centro desaparecerá a principios del XIX. Un ejemplo claro, para cerrar este apartado, es el lienzo que representó a principios del siglo XIX (1806) al *Capitán de Granaderos Manuel Solar y Familia* (Museo Soumaya, Ciudad de México) (Fig. 7)²⁵. El esquema de la composición sigue siendo rígido y simétrico, si bien los progenitores aparecen en la parte inferior, de cuyos

²⁵ RODRÍGUEZ, I., *El retrato en México*, op. cit., pp. 345-346.

Fig. 8. Pascual Pérez, *Virgen de los Gozos con el canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo*, hacia 1710-1721 (Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla).



peninsular afinado en Querétaro que fue benefactor y presidente de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores de la Orden de San Agustín de Querétaro, a quien dejó a su muerte propiedades y rentas (Fig. 9); o también el de Miguel Cabrera de *El arzobispo Manuel José Rubio y Salinas y el Sagrado Corazón de Jesús*, de hacia 1750 (Museo de Bellas Artes de Toluca, México), que testimonia la importancia de

pechos nacen sendas ramas, cual árbol de Jessé, que culminan en sus cuatro hijas, algunas de ellas añadidas dos años después de realizado el retrato. Ya no buscan la protección de ninguna advocación mariana, y son las hijas el centro de su vida familiar.

EN ÍNTIMA COMUNIÓN CON LO DIVINO

Para finalizar, contamos con muchos ejemplos de retratos de donante en los que estos aparecen en íntima comunión con distintas devociones netamente americanas o europeas. Aunque contamos con algunos ejemplos del siglo XVII, como el lienzo de Antonio Montúfar, *Aparición de San Francisco de Asís al papa Nicolás V y donantes*, 1628 (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), o el *Retrato de la Reverenda Madre Beatriz de Santo Tomás*, de la misma fecha (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), lo más frecuente es encontrarlos en el siglo XVIII.

Habitualmente este tipo de retratos con donantes dispuestos ante alguna advocación mariana o santo suele conmemorar el patrocinio, defensa o consecución de alguna merced hacia dicha devoción. La fundación de santuarios, seminarios, escuelas, hospicios o incluso la promoción para la institución de algún rezo o festejo fue muy común tras el Concilio de Trento y el triunfo en la Nueva España de la iglesia diocesana. Pero también es frecuente que conmemoren la protección por parte de la divinidad ante alguna dificultad. Un ejemplo claro del primer tipo es el retrato realizado por Pascual Pérez, *Virgen de los Gozos con el canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo*, de hacia 1710-1721 (Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla) (Fig. 8). El convento de Santa Mónica de Puebla era un convento de monjas agustinas recoletas. El canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo, consiguió de Roma la celebración de los gozos de María en toda la diócesis poblana cada primero de febrero y dotó además a la catedral de Puebla para su fiesta y maitines. El canónigo era la cabeza de un grupo de eclesiásticos poblanos que impulsaron este culto, compelidos por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. La Virgen de los Gozos es en realidad una Purísima, con los brazos en su pecho, de donde salen siete azucenas, que son los siete dolores o puñales. Pascual Pérez era un pintor mestizo, bastante desconocido, que retrata al canónigo en comunicación directa con la Virgen, imitando el gesto de sus brazos, y le dice «Hazme Señora gozar contigo». Estéticamente fue un pintor a caballo entre los siglos XVII y XVIII, con una pincelada de calidad, que retrata de forma vívida tanto al canónigo como a la Virgen.

Otros ejemplos de retratos en los que se conmemora al promotor son, por ejemplo, el de José de Ibarra, *Retrato del obispo Francisco Pablo de Matos Coronado y el Colegio de Santa Rosa de Lima de Valladolid*, de hacia 1741-1744, en el que el fundador del colegio de niñas pobres pide a la santa la protección sobre sus acólitas²⁶; también el de Miguel Vallejo, *Retrato de Julián Díaz de la Peña a devoción de San Agustín*, un

²⁶ MUES ORTS, P., «Retrato del obispo Francisco Pablo de Matos Coronado y el Colegio de Santa Rosa de Lima de Valladolid», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, op. cit., pp. 463-464.



Fig. 9. Miguel Vallejo, *Retrato de Julián Díaz de la Peña a devoción de San Agustín*, (Congregación de Nuestra Señora de los Dolores de la Orden de San Agustín, Querétaro).

esta devoción en la Nueva España, especialmente en el siglo XVIII, y la concesión de indulgencias por parte del obispo a sus devotos. Este tipo de imágenes también representa en ocasiones a matrimonios, como el cuadro de José de Ibarra que plasma el *Patrocinio de san José con José Joaristi y María Dionisia Fernández*, de 1751 (Museo

de Guadalupe, Zacatecas, México), para conmemorar que fueron benefactores del Colegio Apostólico de propaganda Fide de Guadalupe de la ciudad de Zacatecas²⁷.

Más íntimos y particulares son aquellos retratos en los que los devotos agradecen la protección a su particular devoción, como por ejemplo el lienzo de Juan Rodríguez Juárez, *Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús y una donante*, de hacia 1720 (The Denver Art Museum, Denver)²⁸, en que la donante de origen probablemente hispano o criollo, aunque vestida de un riquísimo *huipil*, signo de un cierto orgullo local e identidad novohispana, se muestra casi en comunión con la santa americana por excelencia. La imagen representa precisamente la visión narrada por el dominico alemán Leonhard Hansen en su *Vita mirabilis* (1664), en la que el Niño Jesús se apareció a la santa y le entregó amorosamente una rosa como símbolo de sus nupcias. La donante participa de esta aparición mística, quizá en consonancia con lo que destacó Ramón Mújica, de que la causa de la canonización de la santa coincidió con el florecimiento de una nueva corriente de espiritualidad femenina y laica, gustosa de revelaciones y visiones sobrenaturales privadas que se valían de un discurso legitimador profético para destacar el papel providencial de ciertas órdenes religiosas y de los criollos, mestizos e indios en el drama cristiano de la salvación.²⁹

Otro notable ejemplo es el de Miguel Cabrera, *Retrato de María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra con su ángel custodio*, de hacia 1760 (Colección particular)³⁰. Katzew nos desvela la azarosa vida de la criolla María Bárbara Guadalupe, en sus dos matrimonios, y en sus viajes de ida y vuelta a Manila y México, hasta poder culminar lo que se esperaba de una noble novohispana con su ventajoso matrimonio con el VII conde de Santiago de Calimaya, aunque su temprana muerte a los cuarenta años le impidiera darle un heredero. La joven está ricamente vestida y enjoyada, destacando la precisión de su representación en contraste con la idealización de la figura del ángel custodio, que le había salvado de una peligrosa travesía desde Manila a la Nueva España en la que fallecieron su primer esposo y su hijo recién nacido.

Cerraríamos también este ámbito con otro retrato decimonónico, el anónimo del *Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel*, de 1818 (colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México) (Fig. 10). Se trata de una representación muy interesante, con el matrimonio arrodillado ante la tierra seca y resquebrajada, orando ante la aparición del arcángel san Miguel, sobre una peana que sostiene ángeles,

²⁷ MUES ORTS, P., «Patrocinio de san José con José Joaristi y María Dionisia Fernández», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, op. cit., pp. 371-372.

²⁸ KATZEW, I., «Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús y una donante», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, op. cit., pp. 365-366.

²⁹ MÚJICA PINILLA, R., «Santa Rosa de lima y la política de la santidad americana», en *Perú indígena y virreinal*, LÓPEZ GUZMÁN, R. (ed.), Museo nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Cultura, Barcelona, 2005, pp. 96-101.

³⁰ KATZEW, I., «Retrato de María Bárbara Guadalupe de Ovando y Rivadeneyra con su ángel custodio», en KATZEW, I. (ed.), *Pintado en México*, op. cit., pp. 367-368.



Fig. 10. Anónimo, *Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel*, 1818 (Colección Daniel Liebsohn, Ciudad de México).

y recogiendo además la escena bíblica de la lucha contra el demonio. El arcángel Miguel representa en la tradición iconográfica un mediador entre el cielo y la tierra, un guerrero, jefe de las milicias celestes y defensor de la iglesia, que combate tanto a los ángeles rebeldes como al dragón del *Apocalipsis*, además de ser psicopompo, es decir, que conduce las almas de los muertos y pesa sus actos el día del juicio final. Con la Contrarreforma su culto adquiere una gran importancia³¹, siendo también una devoción de fuerte arraigo en los virreinos americanos.

BREVES CONCLUSIONES

Para concluir, hemos visto la importancia que determinadas devociones, como la Inmaculada Concepción, la Virgen de Guadalupe, san José, etcétera, adquieren en los virreinos americanos. Por esta razón y motivados, tanto por conmemorar su papel como paladines o promotores de las mismas, como en muestra o testimonio de agradecimiento por la protección divina, la burguesía, la nobleza, las autoridades eclesiásticas encargaron un número muy relevante de retratos de donantes. Hemos comprobado cómo los gestos revelan mucho: la íntima relación entre lo divino y lo humano, la búsqueda de protección, la gratitud, la fervorosa devoción. Los ejemplos expuestos de principios del siglo XIX nos han permitido comprobar cómo en algunas ocasiones la potente carga ideológica de estas asociaciones entre donante y advocación pervivió al contexto ideológico y político de unos virreinos bajo dominio hispano, aprovechándose de una mentalidad ancestral para sustentar una lucha autonomista. En otros casos nos permiten comprobar el viraje de una sociedad que de poner como centro a la divinidad pasó a venerar a los vástagos familiares. A un nivel más popular, pero con la misma intencionalidad, debemos mencionar los exvotos, donde el carácter de la íntima relación entre la divinidad y el devoto es mucho más intensa, milagrosa y hasta con tintes sobrecogedores. Lo interesante de estos retratos de donantes, trascendiendo incluso sus cualidades plásticas, es la gestualidad de rostros y manos, que dejan para la posteridad una religiosidad virreinal a flor de piel.

³¹ VOLKOW, V., «Matrimonio Hernández a devoción de San Miguel Arcángel», en *Lazos de sangre*, p. 50.