

LA PINTURA MARIOLÓGICA COMO TEMA AMERICANO

Luisina Bifaretti - Jorgelina Araceli Sciorra
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La creación de las pinturas relacionadas con la Virgen María en el territorio americano y sus advocaciones dependieron de las demandas y necesidades surgidas de las distintas regiones productoras. Se debe considerar la presencia activa de las órdenes religiosas, el carácter "milagroso" de algunas imágenes, la aparición de santuarios consagrados a ciertas veneraciones o el culto local a otras, como elementos que permiten construir un mapa devocional de sus alusiones así como un panorama de la riqueza de la representación de la Virgen en América.

En esta investigación se indaga en la mariología como tema de representación y culto en la época colonial, en particular en el análisis visual de la Virgen del Rosario, examinando en las "tensiones" que las advocaciones de esta presentan en Pomata (Perú) y Chiquinquirá (Colombia) en comparación con la obra europea.

Se estudia el impacto del culto mariano en el territorio, las influencias que se conservan en su manifestación y el aspecto sincrético que portan estas imágenes teniendo en cuenta el estudio iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky y los postulados de Serge Gruzinski, Tzvetan Todorov, Miguel Martínez Molina y Ramón Gutiérrez, como marco teórico de este escrito.

Palabras clave: advocaciones marianas, colonialismo, sincretismo, producciones visuales, Virgen del Rosario

La espacialidad devocional, órdenes y regiones

Las advocaciones marianas que se abordan en esta investigación, delimitan una historia enlazada con la región, con su población, con las creencias y con las necesidades de una sociedad en particular. Como se ha mencionado anteriormente, en ello influyó el accionar de las comunidades religiosas y las situaciones sociopolíticas de cada territorio. Un claro ejemplo de ello es la Virgen del Rosario, estrechamente relacionada con la Orden de Predicadores (dominicos); la Virgen del Carmen propiciada por la Orden del Monte Carmelo (carmelitas); la Virgen de la Merced, vinculada a los mercedarios; la Virgen de la Luz que tenía especial aceptación entre los jesuitas y la Virgen de Loreto entre los franciscanos. Sin embargo, estas no determinaron un culto "exclusivo" de una congregación, pues se generalizaron entre laicos y religiosos obteniendo denominaciones de acuerdo a cada zona donde se practicó su culto, conociéndose entonces la Virgen de Chiquinquirá, la de Pomata, la de Cayma, la de Copacabana, la del Guápulo, entre otras (Gisbert, 2002).

En la América colonial resultan imágenes de mayor producción visual: la Virgen del Carmen, de la Merced, la Dolorosa, la Piedad, la de la Luz, la Divina Pastora, la Inmaculada, la del Rosario, la de Guadalupe y la Virgen con el Niño.

De acuerdo a lo indagado por Teresa Gisbert (2002), al momento de estudiar los sitios en que se distribuyó la producción de estas representaciones en el territorio iberoamericano se observan datos interesantes; ejemplo de ello su desigual

elaboración. En la Nueva España la figura de la Virgen de la Merced no resultó tan frecuente, en buena medida porque la Orden de los mercedarios tuvo dificultades para instalarse en el territorio debido a la resistencia que impusieron tanto el cabildo de la ciudad de México como otras órdenes mendicantes; por el contrario, esta congregación fue muy activa en el Perú colonial. La Virgen de la Luz resulta otro claro ejemplo de ello hallando su culto principalmente en la Nueva España (de donde es originaria), en la gobernación de Venezuela y, en menor medida, en Perú y la Nueva Granada. Estos datos muestran que las condiciones regionales resultaron distintas para cada devoción.

La pintura mariológica

La pintura mariológica es el segundo tema más pintado en América después de los santos y presenta una multiplicidad de advocaciones y de tradiciones culturales alrededor de la figura de la Virgen (Acosta Luna, 2011).

Se puede considerar que María cubrió cierta “orfandad” en la que quedaron sumidos los grupos indígenas al momento de perder sus dioses y tradiciones tras la conquista motivo por el que muchas comunidades escondieron a sus divinidades detrás de ella como podría resultar el caso de la Virgen de Guadalupe, de Chiquinquirá o Guápulo, en las que se advierte una apropiación por parte de las comunidades originarias.

El siguiente cuadro, extraído de investigaciones de Jaime Humberto Borja Gómez (2021) muestra el porcentaje de pintura mariana existente entre el siglo XV y XVI en Iberoamérica:

Países Latinoamericanos	Porcentaje de pintura devocional mariana por país (S. XV y XVI)
México	28,51%
Guatemala	27,4%
Honduras	54,54%
Nicaragua	84,61%
Cuba	24,39%
Venezuela	56,67%
Colombia	30,61%
Ecuador	30,68%
Perú	29,75%
Brasil	20,15%
Bolivia	38,19%
Paraguay	25,00%
Chile	21,42%
Argentina	31,83%

Dentro del conjunto completo de todos los temas visuales que se produjeron en la América colonial, la vida de la Virgen y sus denominaciones delimitan el mayor número de subtemas, muchos de ellos explícitamente americanos, lo que indica la riqueza visual y cultural que significó esta temática en la región. Aquí, La Inmaculada Concepción abarcó un gran porcentaje de creaciones sobre la Virgen, constituyéndose como la devoción más importante junto con la Dolorosa, la guadalupana, la del Rosario y la del Carmen. Muchas de ellas incorporaron una versión americana colonial, recibiendo en la zona un tratamiento visual distinto a su producción europea, que en consecuencia confeccionó nuevos modelos visuales. Por ejemplo, la Virgen del Rosario tuvo varias reelaboraciones, las más conocidas fueron la Virgen de Pomata y la de Chiquinquirá, tanto en Perú como en Colombia.

El caso de las advocaciones latinoamericanas: La Virgen del Rosario de Pomata y Chiquinquirá

Para realizar una indagación formal de las imágenes realizadas sobre la Virgen en América colonial se decidió efectuar un recorte específico de las advocaciones locales de la Virgen del Rosario de Pomata, en Perú y de Chiquinquirá, en Colombia. Para ello se emplearon diferentes fuentes bibliográficas que abordan esta temática, entre ellas, se mencionan los aportes de Tom Cummins (1999) y Magdalena Vences Vidal (2008). El culto a La Virgen del Rosario, se origina en el momento en que esta se le presenta a Santo Domingo de Guzmán¹ en el año 1208 y le entrega un rosario, que se convierte en uno de los símbolos de la orden dominica. Para esta época ya había adquirido forma definitiva el Ave María, tomado del Evangelio de San Lucas (Schenone, 2008) y a partir de entonces se difundió el culto al rosario y su rezo, como una de las formas de oración más tradicionales de la Iglesia católica.

El uso del rosario combinó dos formas de espiritualidad: la medieval, basada en repeticiones, y la moderna, en la que se recurrió a la reflexión o la meditación. Esta última, enmarcada en el contexto de la Contrarreforma y delimitada por la necesidad de expandir la *devotio moderna* o devoción moderna, fue una corriente espiritual de la Baja Edad Media que se manifestó a favor de la reforma religiosa, promoviendo la renovación apostólica a través del redescubrimiento de prácticas piadosas tales como la humildad, la obediencia y la sencillez de vida. La misma, difundió los misterios del cristianismo y además sirvió para fortalecer la fe enfatizando la práctica de una oración que expresaban letanías y plegarias.

Esta práctica fue muy importante en el proceso de conquista, poblamiento y cristianización de América, pues impuso un culto evangelizador basado en la repetición, de fácil acceso para el creyente. Debido a ello y a la rápida expansión de las órdenes mendicantes del siglo XVI, se propagó el rosario y la devoción a esta Virgen impulsada por los dominicos. Como resultado de esto se produjeron varias advocaciones que comenzaron a aparecer en América como la Virgen de Chiquinquirá o la de Pomata, de trascendencia en Los Andes centrales.

La creencia en esta última (*Figura 1*) nació en el pueblo de Pomata, en el lago Titicaca, de donde adquiere su denominación. Su representación se caracteriza por una forma triangular, generalmente coronada, con cortinajes y ricas vestiduras. Ella presenta un manto que se sujeta a ambos lados con dos o tres ristras de perlas, y por moños casi siempre adornados con una joya lo que alude a una forma de vestimenta andina que se empleó hasta el siglo XIX. La imagen original de esta Virgen pertenece a la Iglesia de Santiago de Pomata, un pueblo de la ribera sur-occidental del lago Titicaca, que durante la época colonial formó parte del obispado de La Paz. La iconografía de ella es específica: se representa con vestimentas rojas, blancas o azules; lleva el rosario en la mano derecha y con la izquierda sujeta a su hijo. Su cabellera es rojiza y ondulada, y sobre su cabeza sostiene una corona, símbolo de gloria divina. El manto que cubre su vestido blanco se encuentra ornamentado por siete flores y detalles dorados. El niño Jesús que tiene en brazos mira hacia el

¹ La época que vivió Santo Domingo de Guzmán fue el tiempo de la cuarta cruzada. Uno de los efectos del contacto de los cristianos con el mundo oriental es la vinculación de muchos elementos culturales del Islam, entre ellos ciertas prácticas religiosas musulmanas. Este es el caso de la adaptación del tasbih o masbaha, una cuerda con 99 cuentas que servía para rezar el dikr, los 99 nombres de Dios. Este objeto fue adaptado al mundo cristiano para rezar avemarías y padrenuestros. De ahí en adelante la historia se complejiza, pues el proceso de crear el rosario como lo conocerá el tiempo barroco, repartido en cuatro tipos de misterios (gozosos, dolorosos, luminosos y gloriosos), tiene un desarrollo entre el siglo XIV y el XVI. Su versión más o menos definitiva se encuentra hacia la década de 1560. (Schenone, 2008, p. 495).

espectador mientras su madre lo contempla de forma tierna. Ambos personajes están enmarcados por un círculo dorado que parece irradiar sobre el fondo oscuro. El uso de la luz en los rostros y en el ropaje de la Virgen realza las expresiones y destaca la importancia de los protagonistas.



Figura 1 - Autor: Anónimo (Escuela Cuzqueña). **Virgen de Pomata**. (1542 - 1572). Técnica: Oleo sobre tela. Localización: Monasterio Santa Catalina, Córdoba, Argentina. Categoría: Mariología- Advocaciones.

La segunda devoción de la Virgen del Rosario nacida en América, de fuerte arraigo popular, es la Virgen de Chiquinquirá (*Figura 2*), patrona de Colombia. Su representación muestra en el centro a María con el niño en sus brazos acompañada a su derecha por San Antonio de Padua y a su izquierda por San Andrés apóstol.

La historia de esta advocación se remonta a casi cuatro siglos atrás cuando Don Antonio de Santana, encomendero de los pueblos de Suta y Chiquinquirá solicitó al español Alonso de Narváez que pintara una imagen de la Virgen del Rosario para colocarla en una pequeña capilla. La obra fue realizada a instancias de la orden dominica sobre una tela de algodón de procedencia indígena, que medía 44 pulgadas de alto por 49 de ancho y en cuya elaboración el pintor usó colores al temple.

El cuadro se ubicó en la capilla y allí se preservó durante más de una década, hasta que la humedad la deterioró, quedando borrosa y poco legible. Según relata el mito, la imagen milagrosamente un día recuperó su color y brillo original iniciando la devoción a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá cuya festividad se celebra el 9 de Julio.

El cuadro original incorpora dos coronas, dos rosarios, el cetro, la Cruz de Boyacá, la Orden de San Carlos y la Orden del Congreso; lo rodean treinta semicircunferencias

con escudos de la Santa Sede, la Provincia y algunas Diócesis. De este penden un rosario y dos rosas de plata.

El rostro de esta Virgen se destaca por una actitud y una sonrisa modesta. Cubre su cabellera un velo blanco y un manto azul reviste su túnica rosada. Ella sostiene con una mano el rosario mientras con ambas, carga al Niño Jesús. A un lado, se encuentra San Antonio de Padua, sacerdote de la Orden Franciscana, quien muestra una palma como atributo y un libro sobre el que un diminuto Niño Jesús se eleva con un mapamundi en sus manos. A la izquierda de la Virgen se ubica San Andrés, apóstol, leyendo la Sagrada Escritura, quien carga una cruz en forma de X, atributo de su martirio.

En la obra María mira a su hijo con una mirada tierna y maternal mientras que lo protege con sus dos manos (lo que cambia respecto a la Virgen de Pomata). Ella se encuentra enmarcada por una especie de rayos y por dos ángeles en tonos dorados que destacan su figura, tamaño y expresión.

La media luna que la contiene en su parte inferior simboliza la fecundidad, el nacimiento y la vida. El fondo de la obra es de carácter oscuro, lo que realza las formas de los cuatro personajes de la composición, en especial a la Virgen con el Rosario y al niño que se encuentran iluminados con el óvalo dorado que brilla detrás de ellos.

El hábito marrón de San Antonio de Padua se funde en la profundidad del cuadro a diferencia de la vestimenta de San Andrés, ubicado a la izquierda de la Virgen, de tonos más vivos y cálidos (rosados y rojizos). La cruz que carga se funde en los sectores poco iluminados del lienzo; por el contrario, el color de su piel enfatiza la figura, así como los pliegues de su vestimenta.



Figura 2 - Autor: Baltazar Vargas de Figueroa. **Virgen de Chiquinquirá**. (1562). Dimensiones: 103 cm x 125 cm. Localización: Museo del Banco de la República de Colombia, Colombia.

En estas advocaciones marianas tanto de Chiquinquirá (Colombia) como de Pomata (Perú) se advierten ciertos rasgos sincréticos que las diferencian de la representación europea, por ejemplo, si se las compara con las vírgenes elaboradas por el artista

sevillano Bartolomé Esteban Murillo (*Figura 3*) que trabaja la pintura devocional - histórica - religiosa de la época.

Murillo perteneció a la Cofradía del Rosario, hermandad dedicada a la veneración de la Virgen María y como pintura devocional su “Virgen del Rosario” tenía el propósito de servir de apoyo visual a los fieles en sus rezos, en efecto, el rosario se encuentra en el centro de la composición. La Virgen de Murillo se encuentra sentada en un banco de piedra rodeando con sus brazos al Niño Jesús, que se sostiene con un pie apoyado en el banco y con el otro ubicado sobre la pierna izquierda de su madre. A pesar de estar juntos ellos apenas se relacionan entre sí, ya que miran hacia el espectador; conectándose a partir de un abrazo. Los tonos que emplea Murillo son bastante oscuros, aunque la gama cromática de rojo y azul que usa, símbolos de martirio y eternidad respectivamente, alegran la composición. María no fue martirizada, pero sufrió el martirio de su hijo por lo que se la considera a su vez “mártir”.

La composición de esta obra es piramidal. Las vestiduras presentan abundantes pliegues realizados con pinceladas sueltas con toques de luces colocadas en todo el ropaje, que contrasta con su fondo.

En esta obra se emplea un canon estilizado e idealizado. La Madre y el niño están vivamente iluminados en contraposición al resto del cuadro, en el estilo tenebrista (fuerte contraste de luz y sombra) característico de este período. La naturaleza simbólica del rosario en la obra y para el propio Murillo, se manifiesta en el hecho de que ninguna de las dos figuras aparece pasando las cuentas como se haría al rezar. La Virgen y su hijo no rezan; están allí para inspirar fervor en el espectador que sí reza, arrodillado quizá, meditando sobre los misterios del rosario.



Figura 3 - Autor: Bartolomé Esteban Murillo. *Virgen del Rosario* (1650- 1655). Dimensiones: 166 cm de alto x 112 cm de ancho. Técnica: óleo sobre lienzo. Localización: Museo Nacional del Prado - Madrid, España. Estilo: Barroco español.

Europa y América: Sincretismo cultural y religioso

Tzvetan Todorov, en su libro *La conquista de América* (2008) así como Miguel Martínez Molina en *La realidad interpretada* (2000), efectúan una aproximación de acciones y argumentaciones ideológicas que sostuvo el europeo para avasallar la religión, la cultura y el arte americano. Frente a ello, la apropiación y resignificación que las imágenes europeas sufrieron en América se pueden pensar como un acto de resistencia a la imposición del conquistador. El sincretismo, en términos de Serge Gruzinski:

Aplica a mezclas que se desarrollan en el seno de una misma civilización o de un mismo conjunto histórico, así como entre tradiciones que a menudo coexisten desde hace siglos. Ellos afectan simultáneamente a procesos objetivos, observables en diversas fuentes, y a la conciencia que tienen de ellos los actores del pasado. (Gruzinski, 2000, pp. 17- 18)

Esta circulación de obras fue posible por un mecanismo de transculturación que Ramón Gutiérrez (1995) definió como el desarrollo de una transformación cultural en América devenido de los préstamos e inferencias sostenidos con otras culturas. De acuerdo a este autor existieron dos modos de transmisión de conocimientos técnico-procedimentales; por un lado, la injerencia directa de los maestros y oficiales (generalmente de origen francés, flamenco o italiano) y artesanos (muchos exiliados producto de la expulsión de moriscos de España, quienes en su mayoría desempeñaban tareas relacionadas a las artes y los oficios), que cargaron consigo un bagaje cultural, un saber- hacer, aplicado en los talleres instalados en el territorio americano, donde se reprodujo un tipo propio de los talleres europeos. El segundo modo, una forma indirecta, corresponde a la adaptación en el uso cotidiano del conocimiento de técnicas y materiales, llegadas de Europa en cada uno de los distintos puntos de América.

El culto a la Virgen del Rosario en estas tierras se manifiesta como un ejemplo de transculturación en términos de Gutiérrez, pero a la vez como un acto de resistencia a esta pues si bien entre la imagen europea y la americana existen rasgos comunes, ciertas cuestiones como la materialidad, la técnica, el color, el uso de la luz, la distribución de los personajes, la ornamentación, sus vestimentas y rasgos físicos, entre otros aspectos hacen que cada una de ellas sea diferente dependiendo de cada región.

El rosario entre la espiritualidad y el culto local

El aspecto central de la imagen de la Virgen del Rosario está relacionado con la importancia de enseñar un tipo de espiritualidad basada en una actitud mental de meditación, así como la acción de repetir oraciones. En el caso de la Virgen de Chiquinquirá, este se vincula con las representaciones milagrosas; presenciando el milagro una española y dos indígenas. No se puede pasar por alto que este es un caso similar a lo que representó en la Nueva España la Virgen de Guadalupe, cuya aparición se llevó a cabo en el cerro del Tepeyac, en el mismo lugar donde los indígenas le rendían culto a la diosa Tonatzin.

No deja de sorprender que en una sociedad y ante una Iglesia tan celosa en el cuidado de la reproducción de las imágenes, se extendiera el culto de la Virgen de Chiquinquirá pese a que contaba con algunos errores iconográficos bastante notorios. Se pueden mencionar cuatro: a la izquierda de la Virgen se encuentra San Andrés con su atributo, la cruz en equis, que debería estar a la derecha por su importancia como apóstol. San Antonio de Padua porta una palma del martirio en la mano sin ser mártir. San Andrés sostiene un libro, que no es usual en sus representaciones; y el Niño Jesús se repite, está presente dos veces. En este caso, se podría pensar que el

carácter “milagroso” de su renovación permite la “tolerancia” eclesiástica a sus faltas iconográficas.

La Virgen de Chiquinquirá generó un significativo culto colonial que se extendió más allá de las fronteras del Reino: alcanzó a tener devoción en Quito, Venezuela y hasta en la misma España. Durante los siglos XIX y XX hubo muchos esfuerzos en Colombia por convertirla en un símbolo nacional, de manera semejante a lo que ocurrió en México con la Guadalupe. La ciudad hoy día sigue siendo un importante centro de peregrinación.

El culto americano

Se puede entender el éxito de la representación de la Virgen María en la América colonial en relación a la importancia que esta significó para las comunidades originarias. Existen documentos donde se advierten ciertos procesos de adaptación de las advocaciones de la Virgen al culto local, pudiéndose rastrear en ellos sus antecedentes prehispánicos, como sucede con el conocido caso de la Virgen de Guadalupe (Lafaye, 1985) o el de la Virgen de Chiquinquirá; en las que la comunidad encontró una manera de conectarse con su religión, incorporando rasgos típicamente americanos.

Esta investigación desarrolló una aproximación a *La pintura mariológica como tema americano*, en el que se abordaron cuestiones generales como el espacio devocional o las regiones donde circularon las advocaciones marianas más importantes de la América colonial. También con estadísticas y porcentajes se pudo dar cuenta de la gran cantidad de pintura mariológica- devocional realizada en los países latinoamericanos desde la época de la conquista, haciendo hincapié en los porcentajes de Perú y Colombia.

Se indagó en la advocación de la Virgen del Rosario en dos lugares americanos claves para su culto como fueron Pomata (Perú) y Chiquinquirá (Colombia) utilizando el método de Erwin Panofsky para analizar por medio del estudio iconográfico e iconológico los atributos, motivos y temas presentes en las obras estableciendo las similitudes entre los rasgos formales, pero a la vez las particularidades en cada una de las representaciones.

La imagen analizada en este artículo de la Virgen de Pomata se encuentra actualmente en la provincia de Córdoba (Argentina), fue realizada en el año 1542-1572 por un autor anónimo de la escuela cuzqueña mientras que la Virgen de Chiquinquirá fue elaborada por el artista colombiano, Baltasar Vargas de Figueroa en el año 1562 y se ubica en el Museo del Banco de la República de Colombia.

El examen de estas tres imágenes (dos americanas y una europea) permitió identificar las diferencias y similitudes visuales que existen en ellas advirtiendo además rasgos de un concreto sincretismo entre las producciones americanas y las imágenes transculturadas de Europa. Esto se pudo observar en el tratamiento del color, los tamaños y proporciones, los personajes, la ornamentación de las advocaciones, los detalles, la historia y el relato, la vestimenta, la expresión y el impacto en la comunidad, teniendo en cuenta además las regiones a las que pertenecieron cada una de ellas, los artistas o escuelas que las llevaron a cabo y los años en que se confeccionaron.

Finalmente, dentro del concepto de *culto americano*, se pudo observar por un lado cómo las órdenes religiosas se apropiaron del rosario y lo plasmaron en las advocaciones por una necesidad evangelizadora, enfatizando la función de la Virgen María en pos de esta empresa; mientras por otro la figura resultó valorada en las comunidades nativas por las resignificaciones y reapropiaciones que elaboraron de ella con el fin de expresar la resistencia de sus creencias. En ese sentido la pintura

mariológica y sus advocaciones en América resultan un tema para seguir indagando en la compleja identidad religiosa/ católica latinoamericana.

Bibliografía:

- Acosta Luna, O. I. (2011). *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- Borja Gómez, J. H. (2021). La riqueza visual de la pintura mariana. En *Los ingenios del pincel*. Universidad de los Andes, Colombia. Recuperado de: <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/la-riqueza-visual-de-la-mariologia/>
- Cummins, T. (1999). *On the colonial formation of comparison: The Virgin of Chiquinquirá, the Virgin of Guadalupe and Cloth* (Sobre la formación colonial de comparación: La Virgen de Chiquinquirá, la Virgen de Guadalupe y Paño) (pp. 74- 75). Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gisbert, T. (2002). Del Cuzco a Potosí. La religiosidad del sur andino. En *Ramón Mujica Pinilla. El Barroco peruano*. (pp. 61-97). Lima: Banco de Crédito.
- Gruzinski, S. (1991). La cristianización del imaginario. En *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVII* (pp. 187- 228). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*. (pp. 131- 210, 333- 359). Paidós, Barcelona.
- Gutiérrez, R. (1995 a). *Transculturación en el arte americano*. En *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500- 1825*. Capítulo 1 (pp. 11- 24). Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez, R. (1995 b). Los gremios y las academias en la producción del Arte Colonial. En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500- 1825*. Capítulo 2 (pp. 25- 50). Madrid: Cátedra.
- Lafaye, J. (1985). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Molina, M. (2000). La realidad interpretada, la imagen de América en la percepción europea del siglo XVI. En: *F. Sánchez- Montes González (coord.). La incorporación de las Indias al mundo Occidental en el siglo XVI* (pp.73-88). España: Universidad de Granada.
- Murillo, B. E. (1650- 1655). *La Virgen del Rosario* (Pintura). Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-rosario/eb5f85ec-f95d-4709-ab09-693206bfb3f5>
- Panofsky, E. (1970). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En *El significado en las artes visuales* (pp. 45- 75) Madrid: Alianza.
- Sánchez Mesa, D. (1991). Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. Cuadernos de arte e iconografía. 4 (7), 167- 185.
- Schenone, H. (2008 a). *Iconografía del arte colonial. Santa María*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Todorov, T. (2008 b). *La conquista de América, El problema del otro*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Vences Vidal, M. (2008). *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: Afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.