

Estampa malagueña con brillo andino: acerca del lienzo de Nuestra Señora de la Victoria en el Museo de Arte de Denver*

José Ignacio Mayorga Chamorro

Universidad de Málaga

mayorgach@uma.es

RESUMEN: En el Museo de Arte de Denver (Colorado, EE. UU.) se encuentra un lienzo anónimo cuzqueño o potosino que representa a Nuestra Señora de la Victoria, patrona de la ciudad de Málaga y de su diócesis. Su carácter excepcional y muchas particularidades llevan a preguntarse cómo, cuándo y por qué motivos pudo llegar dicha advocación hasta el virreinato del Perú. Las posibles respuestas a estas preguntas nos acercarán a conocer algunos intentos de fundación de la Orden de Frailes Mínimos en Lima hacia finales del seiscientos. También a proponer una entalladura de hacia 1688 como posible referente para esta obra, ejecutada, no obstante, en base a los gustos, formas y procedimientos técnicos al uso en su contexto. Se propone además una nueva interpretación de varios de los elementos que configuran la imagen andina, particularmente de las escenas inferiores parcialmente conservadas, y se cuestiona la tradicional atribución de su autoría al pintor Luis Niño.

PALABRAS CLAVE: Historia del arte; Iconografía; Arte hispanoamericano; Pintura; Nuestra Señora de la Victoria; Málaga; Luis Niño.

Andean Gold for an Andalusian Engraving: about the Painting of Our Lady of the Victory of Malaga in the Denver Art Museum

ABSTRACT: The Denver Art Museum holds an anonymous Andean canvas depicting Our Lady of Victory, patron saint of the city of Malaga and its diocese. As an exceptional case study, it is worth asking: how, when and for what reasons did this devotion reach the Viceroyalty of Peru? The possible answers to these questions will help us to understand some of the foundational attempts of the Order of Minims in Lima at the end of the 17th century. An engraving from 1688 is also proposed as a possible reference for this work, although it was executed according to the tastes, forms and technical procedures used in its context. New interpretations are offered for several elements of the image, particularly the partially preserved lower scenes. The traditional attribution of authorship to the painter Luis Niño is also questioned.

KEYWORDS: Art history; Iconography; Arts of the Spanish Americas; Painting; Our Lady of the Victory; Malaga; Luis Niño.

Recibido: 27 de febrero de 2024 / Aceptado: 8 de julio de 2024.

El lienzo de Denver

En el Museo de Arte de Denver (Colorado, EE. UU.) se encuentra un lienzo anónimo que representa a *Nuestra Señora de la Victoria*, patrona de la ciudad de Málaga y de su diócesis [1]. Ingresó por donación particular en 1969 (donación de John C. Freyer para la Frank Barrows Freyer Collection¹) y es obra de autor anónimo, cuzqueño o potosino según se deduce de sus características formales. De no ser por la inscripción sobre el propio lienzo que nos lo identifica como un retrato de «NRA S.^{RA} LA VITORIA / D MALAGA.», difícilmente podríamos reconocer en la imagen aquí representada a la efigie malagueña,

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio, «Estampa malagueña con brillo andino: acerca del lienzo de Nuestra Señora de la Victoria en el Museo de Arte de Denver», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 46, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 93-104, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.46.2024.19080>



1. Anónimo cuzqueño o potosino *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga*. Óleo y pan de oro sobre lienzo. Finales s. XVII o s. XVIII. Denver Art Museum (colección donación Frank Barrows Freyer), Denver (Colorado, EE. UU). 151x128,2 cm. Fotografía de Denver Art Museum

cuyo aspecto y el de su ubicación actuales difieren por completo de lo representado en este trampantojo a lo divino. ¿Corresponde a una invención de su autor, un pintor andino que jamás tuvo por qué ver a la efigie malagueña y desconociera su apariencia? Quizá parcialmente, pero consideramos que su aportación personal se restringe a la adaptación de su estética a la propia de la plástica barroca andina. Lo apreciamos en detalles como en el rostro dulce y aniñado de María o las flores que adornan su pelo, cubierto por un sutil y traslúcido velo. Pero sobre todo en el uso mayoritario del sobredorado o brocatería, que, como veremos, alcanza un protagonismo indiscutible en la configuración visual de esta imagen. Su género pictórico –un verdadero retrato– también se considera característico de las escuelas cuzqueña y po-

tosina de pintura, si bien se cultivó por todo el mundo hispánico de la Edad Moderna.

Pese a todo lo anteriormente comentado, no podemos deducir que la impronta de la imagen de Denver responda en exclusiva a una visualidad andina o a la libre invención de su autor, pues su comparación con otras representaciones de la misma efigie producidas en Málaga hacia el mismo tiempo nos permite afirmar que esta se corresponde en buena medida con la apariencia con que se veneraba a la titular victoriana hacia finales del siglo XVII. En este punto, cabe afirmar que la *Virgen de la Victoria* de Málaga es una imagen que ha vivido un importante proceso de resignificación y reformulación visual a lo largo de su dilatada historia material.

La patrona de Málaga

La devoción a Nuestra Señora de la Victoria como patrona de Málaga, como su propio nombre refiere, procede del mismo momento en que las tropas de los Reyes Católicos conquistaron la Málaga musulmana, recuperándola para la cristiandad, en la fase final de la Guerra de Granada. De hecho, tal advocación le habría sido otorgada por el propio rey Fernando II de Aragón en remisión directa a dicho triunfo bélico. Cuenta la tradición local que, en 1487, mientras esperaba con desasosiego el desenlace del largo asedio de sus tropas a la Málaga nazarí, el monarca recibió en su campamento, ubicado en uno de los cerros que cercan la ciudad, unos presentes remitidos por el archiduque Maximiliano de Austria. Entre ellos se encontraba una imagen mariana, que ubicó en su oratorio personal. Durante la noche soñó que esta efigie se le aparecía portando una palma (símbolo de victoria) a un anciano que imploraba por el triunfo de las tropas cristianas. Al día siguiente llegó al campamento una comitiva de frailes mínimos, enviados por quien llegaría a ser san Francisco de Paula, para solicitar al monarca licencia para instalarse en suelo hispano. Entregaron, junto con su petición, una carta de su fundador en la que este alentaba al rey a mantener su cerco sobre la ciudad, la cual, según las visiones que él mismo también había tenido, caería prontamente rendida. La profecía se cumplió y el rey, reconociendo a Francisco de Paula como el anciano de su sueño, mandó construir (h. 1495) el primer convento de los mínimos en suelo hispánico en aquel preciso lugar que ocupaba su campamento. En

su santuario –en origen una pequeña ermita, concluida en 1518– pasó a rendirse culto desde entonces a la portentosa Virgen, que pasaría a llamarse de la Victoria. Fue prontamente tomada por patrona de la ciudad de Málaga y de su Diócesis, y el convento mínimo, como casa matriz de su orden en España (Camacho (dir.), 2008: 81-102).

La imagen malagueña [2] puede catalogarse entonces, por características y contexto, como una talla hispanoflamenco de finales del siglo XV. La historiografía le ha atribuido distintas autorías, sin excesivo consenso (Gutiérrez *et al.*, 1997: 26-27). Representa a la Virgen entronizada como Madre de Dios y Theotokos, trono de su propio Hijo, sentado sobre sus rodillas. Su asiento frailerero debió ser suprimido hacia 1700, cuando pasa a ser exhibida como imagen de bulto redondo en el centro de su camarín, cubriéndose entonces su ahuecada espalda con telas encoladas que completaron su manto esculpido (Gutiérrez *et al.*, 1997: 28). Desde entonces, la Virgen descansa sobre una roca (o riscos), en alusión a aquellas sobre las que se apareciera en las legendarias visiones, modificándose también con su incorporación la propia peana y su inscripción. La corona y el cetro que actualmente luce como símbolos de su realeza (obra de Félix Granda), le fueron regalados por el pueblo malagueño con motivo de su coronación canónica en 1943. Entonces se añaden también una nueva imagen del Niño, obra de Adrián Risueño, y otra de un pajarillo posado sobre su mano izquierda. Así, en un fenómeno que podemos asociar a otras muchas repriminaciones de imágenes medievales llevadas a cabo por los mismos años, se termina consolidando la imagen icónica de esta Virgen, tal como se venera y conoce desde entonces (Sánchez López, 2021: 69-94).

No obstante, durante los tres siglos precedentes, y desde el primer tercio del siglo XVII, la visualidad de la imagen fue muy distinta. Según una costumbre de fuerte arraigo en el Barroco hispánico, fue revestida con amplios vestidos campaniformes que cubrían su verdadera postura, aparentando estar de pie. Dichos atuendos se complementaban con toda clase de ornamentos, cuya opulencia fue en aumento (Sánchez López, 2021: 53-56). Así se la puede apreciar en diversas representaciones históricas, entre las que destacaría particularmente el propio lienzo en estudio, pero también un conjunto de grabados, como el que se propone como su posible referente gráfico. La ejecución de todos



2. Anónimo hispanoflamenco, *Santa María de la Victoria*. Madera tallada y policromada, ca. 1485-1499. Basílica y Real Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga (España). 136 x 76 x 67 cm. Fotografía de Alberto Espinosa Álvarez

ellos se deduce hacia la última década del siglo XVII, aunque la del lienzo de Denver podría retrasarse varias décadas, de confirmarse la cuestionable atribución a Luis Niño. En cualquier caso, los años próximos al 1700 fueron trascendentales en la historia de la veneración de esta imagen, pues coinciden con la reedificación de su templo y la ambiciosa reforma de su lugar de culto, así como con la consolidación de la presencia en Perú de la orden de los mínimos.

En 1675 tuvo lugar un importante incendio en el santuario victoriano, que se vio gravemente dañado, aunque por fortuna el fuego no llegó a alcanzar a la imagen titular ni al retablo mayor en que esta recibía culto. Solicitaron entonces los frailes mínimos el permiso a la Corona para poder limos-



3. Vela *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga*. Entalladura 1691 Archivo Municipal. Ayuntamiento de Málaga. Signatura 2-1-1- N- Folios-166. 19x14 cm (huella)

nar en América durante cuatro años, a fin de recabar fondos para las obras de reconstrucción. No se conoce si esta campaña se llevó a cabo, pero los fondos para la nueva edificación llegaron finalmente gracias al mecenazgo de los condes de Buenavista, quienes para 1689 deciden establecer en la basilica su lugar de enterramiento. Demolieron la antigua fábrica y reedificaron un nuevo templo, aunque respetando la titularidad de las capillas y los enterramientos preexistentes. No pudiendo disponer del espacio destacado de la capilla mayor, ya ocupado, los condes promovieron la construcción de una ambiciosa torre-camarín anexa a ella tras el testero plano del presbiterio (Camacho, 2008: 311). Esta acoge, en un simbólico programa ascendente, vertebrado a través de unas monumentales escaleras: una cripta subterránea con

los restos funerarios de los condes de Buenavista, de macabra decoración barroca, una sala intermedia, y el fastuoso camarín mariano. En él, bajo exuberantes yeserías de Felipe de Unzurrunzaga, se exhibe a la *Virgen de la Victoria* en un trono-baldaquino que centraliza el nuevo espacio. Fue culminado hacia 1700, como las obras del templo.

Este espacio difiere mucho del que podemos apreciar en el lienzo virreinal, en que la imagen mariana ocupa una modesta hornacina cóncava, cubierta por medio casquete semiesférico y flanqueada por parejas de columnas de aires salomónicos. Estas, y los arcos de medio punto que culminan el marco arquitectónico, se presentan guarnecidas por la citada brocatería, que recrea la talla barroca del retablo. También se sobredoran la peana de la Virgen y todos sus enseres: cetro, halo y corona, así como el opulento bordado de su vestimenta.

El espacio aquí recreado parece coincidir con el que ocupara la imagen en el emplazamiento original de su primitivo retablo, obra de mediados del siglo XVII atribuida a Luis Alfaro, sus relieves y a Jerónimo Gómez Hermosilla y José Micael y Alfaro, sus relieves y a Luis de Zayas, su policromía (Sánchez López, 2021: 36-37). En cualquier caso, antes de que este se modificara para abrir, en el mismo lugar de la gran hornacina central aquí representada, la embocadura del nuevo camarín, una vez fue recolocado y reajustado en el nuevo presbiterio.

La estampa malagueña

Contamos con un grabado calcográfico, firmado por Vela en 1691² (Clavijo, 1984: lám. III) [3], que permite conocer cuál era la impronta general del retablo antes de dichas modificaciones, aunque la referencia ha de observarse con cautela, pues el autor pareció tomarse algunas licencias a la hora de pasar su diseño al grabado. En esta estampa, las columnas que flanquean la hornacina de la Virgen difieren tanto de las que actualmente ocupan el retablo como de las que representa el lienzo analizado. Estas, de fuste entorchado, sí se asemejan a las representadas en otra xilografía de fechas muy cercanas a la anterior: la que sirve de frontispicio al opúsculo poético escrito en alabanza a Nuestra Señora de la Victoria por el licenciado Gregorio Domínguez de Arnaya, publicado en 1688 (Sánchez López, 2021: 53) [4]. Su

mismo taco se vuelve a estampar como anteportada de otro documento vinculado al mismo autor, en este caso un POR-CON (documento administrativo de un pleito POR el Licd. Gregorio Domínguez de Amaya CON[tra] José del Pino, en este caso) datado por la información que contiene hacia 1690, aunque la fecha no se aporta de manera expresa en el documento (Clavijo, 1984: lám. II). No sería un fenómeno anómalo, pues este tipo de documento civil se ilustraba con frecuencia con imágenes religiosas de devoción popular, reaprovechando matrices inicialmente concebidas para otro fin. Y menos aun cuando el taco original parece responder a un encargo del mismo autor, que lo aprovecharía aquí para implorar la protección de la devota imagen en el pleito al que concurre.

Puede inferirse que esta última entalladura llegara al virreinato del Perú, sirviendo de referente o inspiración para el autor del lienzo de Denver. Bien impresa en cualquiera de ambos textos, bien reestampada suelta o en otro documento, como podía ocurrir con estos casos. Más aun teniendo en cuenta que la citada estampa no se incorpora en la propia portada y entre los datos de la publicación, como es lo frecuente, sino como anteportada en página independiente.

Cabe observar también otros detalles de esta xilografía, que no solo tiene el mismo tipo de columnas, sino también los mismos angelillos músicos posados sobre la imposta de la hornacina: elementos que solo esta imagen de la Victoria comparte con el lienzo, en idéntica disposición pero distinto número. Otro motivo repetido es el pequeño rompimiento de gloria sobre la Virgen, bañada por la luz del Espíritu Santo, aunque el lienzo suprime su representación como paloma. Esta sí aparece en sendos grabados, aludiendo a una de plata que debió pender sobre la imagen hasta finales del siglo XVII (Sánchez López, 2021: 56). La media luna argétea dispuesta a sus pies será analizada más adelante, junto a otros motivos que también se repiten.

¿Llegó este grabado a Perú con los frailes mínimos, en la citada campaña de colecta de limosnas? ¿O cómo pudo trasladarse este culto local hasta Hispanoamérica? Solo se conoce el caso de otra representación histórica de la patrona malagueña en este continente: una imagen llevada por Hernán Cortés a tierras americanas, ante la que, según las crónicas, fray Bartolomé de Olmedo celebró el 17 de abril de 1519 la primera misa en lo que hoy es México³. Dicha imagen se asocia a la denominada *Virgen de la Conquista*, que



4. Anónimo *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga*. Entalladura ca. 1690. Biblioteca Auxiliar del Archivo Municipal. Ayuntamiento de Málaga. 26/78 22x11,5 cm (huella)

se perdió durante el gobierno de Tomás Garrido Canabal entre 1928 y 1934 (detabascosoy, s.f.), aunque el cambio en su advocación y en su visualidad, entre otros motivos, requieren tomar dicha asimilación con cierta cautela. En cualquier caso, no se encuentran motivos para vincular este ejemplo novohispano con nuestro caso de estudio, perteneciente a otro marco temporal y geográfico.



5. Anónimo cuzqueño o potosino *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga* (detalle de la escena inferior izquierda). Óleo y pan de oro sobre lienzo. Finales s. XVII o s. XVIII. Denver Art Museum (colección donación Frank Barrows Freyer), Denver (Colorado, EE. UU). Fotografía de Denver Art Museum

Podría plantearse un posible caso de devoción particular (exvoto agradecido de algún malagueño/a que hiciera fortuna en tierras andinas), por ser una de las vías más frecuentes para el traslado de las devociones locales desde España a sus virreinos americanos. No obstante, no contamos con ningún tipo de información al respecto, como tampoco sobre el lugar exacto de procedencia de la pieza, lo que dificulta el rastreo de esta vía. Si contamos con otras informaciones que nos permiten formular otra hipótesis, partiendo de la presencia documentada de cierta comunidad de frailes mínimos hispanos en el virreinato peruano. Es mucho más probable que estos, que tenían a la Victoria por patrona, fueran los responsables de su difusión trasatlántica, al igual que también promovieron representaciones puntuales de la misma en Italia y Francia, y más frecuentemente en Portugal y Brasil (Schenone, 2008: 542-543).

Se tiene noticia de la presencia en Lima de la Orden de Frailes Mínimos de San Francisco de Paula desde mediados del siglo XVII. Se hallaban en la Ciudad de los Reyes desde 1646, pero su presencia se consideró irregular y estuvieron a punto de ser prendidos y repatriados en 1664, hecho que fue evitado por intervención del Virrey de Santistevan. Hacia finales de la centuria –¿coincidiendo con el proyecto de solicitud de limosnas?– solicitan la aprobación de un convento en la capital peruana, la cual fue rechazada pese a contar con el apoyo de importantes instituciones civiles y eclesásticas del lugar. Finalmente, gracias a la mediación en Lima de fray Agustín Sanz, confesor del virrey marqués de Castell dos Rius, y de los padres Palanco y Bravo en Madrid, la reina gobernadora concedió licencia para la fundación, por real cédula, el 7 de junio de 1710, del que fue el único convento de la orden de mínimos en la América Virreinal (Camacho, 2008: 48). ¿Encargaron ellos este retrato de su patrona? Pu-

diera proponerse que el lienzo conservado en Denver fuese pintado para dicha comunidad y en base a la citada estampa malagueña, pero aún faltan evidencias documentales que sustenten tal hipótesis y lleguen a esclarecer el asunto.

Escenas inferiores: rastros e interpretaciones

Las incógnitas alrededor de este lienzo continúan en su parte baja. Allí observamos una estrecha franja pictórica horizontal que recoge la citada inscripción con el nombre de la Virgen, transcrito de manera muy parecida a como lo recoge el grabado propuesto como modelo. Sus letras doradas se recortan sobre parte de un fondo paisajístico. Solo identificamos algunos elementos que lo componen, aparentemente descontextualizados, aunque los podemos deducir como restos de dos escenas mayores: una en la mitad izquierda y otra en la derecha. Aunque se habría amputado, por causas desconocidas, una amplia parte baja de las mismas, aún podemos arrojar interpretaciones acerca de lo que en principio estas habrían de narrar. En la primera [5], aún se aprecia una aparición de la Virgen (también revestida y con el Niño en brazos) en rompimiento de gloria, enmarcada entre resplandores y nubes hacia la izquierda de un firmamento despejado. Cuatro pájaros lo surcan tras arrancar su vuelo desde la copa frondosa de un árbol, que cierra el extremo opuesto de la escena. Estos elementos permiten ubicar la aparición mariana en un escenario natural, tal como acontecía en el sueño visionario de Fernando el Católico, por lo que entendemos que la escena debía recrear en origen la aparición de la Virgen a san Francisco de Paula. Suponemos que, en el fragmento faltante, este habría de aparecer inicialmente retratado en actitud orante y arrodillado ante la Madre de Dios.



6. Anónimo cuzqueño o potosino *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga* (detalle de la escena inferior derecha). Óleo y pan de oro sobre lienzo. Finales s. XVII o s. XVIII. Denver Art Museum (colección donación Frank Barrows Freyer), Denver (Colorado, EE. UU). Fotografía de Denver Art Museum

En la segunda escena [6] observamos, de un lado, la parte superior de una sencilla estructura arquitectónica, techada con tejas árabes y con una ventana abierta sobre el muro, seccionado a mitad de su alzado. Podemos considerar que se tratara de una representación del primitivo santuario de la Victoria («D. MÁLAGA», como reza la propia inscripción), pero el árbol junto al mismo y, sobre todo, el pendón que ondea hacia el otro extremo, nos permiten proponer su coexistencia con el mismo campamento militar que previamente ocupara dicho emplazamiento. La citada bandera ostenta un aspa roja sobre fondo blanco: la cruz de Borgoña, divisa originada en este importantísimo ducado, que solo se asocia al Imperio español a partir de Felipe «el Hermoso», quien lo heredó de su madre, María de Borgoña. Esta fue esposa del emperador Maximiliano I de Habsburgo, quien supuestamente regaló la efigie mariana. Esto permite proponer que la escena representase la llegada de la embajada imperial y la consiguiente entrega de la talla de la Virgen al monarca aragonés. Además, algunas versiones de la leyenda relatan que dicha embajada llegó en dos barcos, de cuyo palo mayor también podría ondear la bandera (Gutiérrez *et al.*, 1997: 26).

También podría representar esta escena, como segunda hipótesis, la llegada de los frailes mínimos al campamento de Fernando, con la entrega de la carta de su fundador al monarca, quien ya tendría la imagen de la Virgen en su oratorio, y pasaría a bautizarla como «de la Victoria» en base a lo relatado en la misiva. Justo así lo representa el lienzo anónimo de la conquista y rendición de Málaga conservado en Lucena [7]. Bajo ambas interpretaciones, la representación de la primera ermita, erigida después de finalizada la conquista, resultaría anacrónica. Pero este hecho no motivaría su invalidación, tratándose de un recurso frecuente y bien

aceptado en la plástica de la Edad Moderna como refuerzo del relato visual.

Por su parte, Juan Antonio Sánchez López, en el párrafo que dedica a atender a este lienzo, propone que podría tratarse de un exvoto, aludiendo que «El registro inferior del cuadro incorpora una escena con un paisaje donde tiene lugar la intervención milagrosa de la Virgen, lo cual le confiere la condición de exvoto» (2021: 57).

Aunque todas las propuestas de interpretación aquí aportadas pertenecen al terreno de la especulación, parecen más factibles que la que actualmente plantea en su web el Museo de Arte de Denver, resumiendo lo que en su día aportara Robert J. Stroesner (Stringer, Gisbert y Duncan, 1986: 43), antiguo curador y director de este centro, del modo que sigue:

Las dos escenas en la parte baja de la pintura representan un milagro llevado a cabo por Virgen de Málaga en el Nuevo Mundo. La escena debe mostrar un rescate de un ataque pirata, común a lo largo de la costa oeste de Sudamérica en el siglo XVIII. En la escena de la izquierda, la Virgen de Málaga se aparece en una nube en la esquina superior derecha. El milagro tiene lugar en el mar, porque podemos ver el mástil y la vela de un barco. También sabemos que este milagro ocurrió en el Nuevo Mundo dado que la bandera blanca con una cruz roja en forma de X de uno de los barcos es la bandera de España, pero solo en el Nuevo Mundo (Denver Art Museum, s.f.a)⁴.

Aunque esta interpretación es legítima como hipótesis, se pueden descartar definitivamente algunas de sus afirmaciones. Por ejemplo, la referida a la bandera aspada, que, aunque sí fue empleada como estandarte virreinal en la Nueva España, también fue usada de forma generalizada y en



7. Anónimo castellano, *Conquista y rendición de Málaga*. Óleo sobre lienzo. Parroquia de Santo Domingo y San Francisco de Paula, Lucena (Córdoba, España). Fotografía de Sofía Urbano

multitud de variaciones por las fuerzas militares españolas de mar y tierra por todas partes del mundo, desde 1506 y durante toda la Edad Moderna. Y aunque dicha bandera pudiera estar rematando un mástil de barco, según lo indicado, también podría ondear desde una simple asta, dado que en el fragmento del lienzo que conservamos tampoco llegamos a observar el citado velamen. La presencia de la edificación y de los árboles, por su parte, tampoco ayudan a ambientar la escena en un escenario marino, aunque sí pudiera tratarse de uno costero. En cualquier caso, no se tiene conocimiento de intervenciones milagrosas de la Virgen de la Victoria en ataques piratas en América, como sí se tiene de la aparición a san Francisco de Paula, vista en sueños por Fernando el Católico, que con mucha más lógica habría de ser la que reprodujera el lienzo, como origen mismo de la advocación.

La interpretación del Museo de Arte de Denver (s.f.a) continúa diciendo: «Dado que Málaga es una ciudad portuaria, la Virgen es considerada patrona de los marineros, barcos

y viajes». Desde el conocimiento cercano de la cultura local se puede desmentir o cuestionar severamente la afirmación, que sólo encontraría un ejemplo significativo a su favor: el de la Nao Victoria que culminara la primera vuelta al mundo al mando de los capitanes Juan Sebastián Elcano y Fernando de Magallanes entre 1519 y 1522. La emblemática nave tomó su nombre del templo dedicado a Santa María de la Victoria en Triana (Sevilla), dado que fue en este monasterio de frailes mínimos donde el capitán portugués Fernando de Magallanes juró servir con lealtad al rey Carlos I de España en esta empresa, como era costumbre y ritual. Dado que el convento hispalense tomaría su nombre de la patrona malacitana, como correspondía a todos los de esta orden en España, podemos afirmar que el de la Nao remite también a esta, aunque a través de su réplica sevillana. Recientes investigaciones han aportado también otro dato de interés: el nombre real de la Nao fue Vitoria, no Victoria (Jiménez Fraile, 2022), tal como se llama popularmente en Málaga a su Virgen, y tal y como la nombran las inscripciones de la propia peana de la talla, del lienzo andino y del grabado propuesto como su referente.

En otro orden de cosas, desde el Museo de Arte de Denver (s.f.a) se ha planteado también que junto con la sección inferior del lienzo se podría haber perdido la firma de su autor. Aunque esto es posible, también cabe anotar que las pinturas de las escuelas cuzqueña y potosina son, en buena parte, anónimas, careciendo desde un inicio de rúbricas. La historiografía artística viene atribuyendo la autoría de este lienzo a Luis Niño (Gisbert y De Mesa, s.f.), subrayándola especialmente algunos estudiosos de este artista como Pedro Queréjazu Leyton (1999, 7-16; 2011: 303), pero también los catálogos de diversas exposiciones en que ha sido exhibida esta u otras piezas del autor (Queréjazu y Ferrer, 1997: 137; Rishel y Stratton-Pruit, 2007: 448 y 534)⁵, que la repiten sin el conveniente cuestionamiento. Poco es lo que se sabe de este pintor, escultor y orfebre indígena, nacido y activo en Potosí (entre 1733 y 1750), que según sus coetáneos envió «Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo [...] a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general» (Arzáns de Orsúa y Vela, 1737). También se le citan trabajos para el Arzobispado de La Plata (hoy Sucre, Bolivia), así como para las comunidades indígenas residentes en Potosí, como los indios de Carangas, pero la nómina de sus trabajos firmados es más bien escueta. La prueba más evidente de la alta estimación recibida entre sus coetáneos

fue que estos le consideraran «segundo Ceuxis, Apeles o Timantes, [...] que estando embriagado pinta y esculpe con primor» (Arzáns de Orsúa y Vela, 1737), en una comparación con los pintores griegos que se reservaba para los más afamados pinceles venidos de Europa. De su estilo se subraya, como rasgo más distintivo, el cuidado detallismo de sus acabados. Aunque dicho preciosismo puede apreciarse en el lienzo que nos ocupa, no basta por sí mismo para sostener la atribución, que se ha fundamentado en distintas similitudes encontradas entre esta pintura y otros verdaderos retratos marianos pintados por este autor, pero sin excesivo fundamento y rigor. Particularmente con dos retratos de *Nuestra Señora de Sabaya* de hacia 1732 ubicados en el Museo Nacional de la Casa de la Moneda de Potosí y en la Recoleta de Sucre. De su comparativa, el autor señala que los tres coinciden en «el uso del brocateado de oro, tanto en ropaje como en la arquitectura, así como en las flores en la cabellera de la Virgen y el par de angelitos de la aureola» (Querejazu, 2011: 297-298). Manteniendo dicha posibilidad, cabe también anotar que tales similitudes pueden deberse, simplemente, a su uso generalizado en las distintas escuelas pictóricas del Barroco andino, no llegándose a apreciar conexiones suficientemente precisas que permitan corroborar que el lienzo de la Victoria fuese pintado con certeza por Luis Niño, por lo que la atribución ha de ponerse en cautela.

Actualmente, el estudio incluido en la web del Museo de Arte de Denver (s.f.a) cataloga la obra en su ficha general como anónima peruana/boliviana de finales del 1600 o del 1700, manteniendo la prudencia que se requiere, aunque sí recoge la atribución a Luis Niño de su antiguo director en la sección *About the artist*. En la misma se anota la existencia de otras dos pinturas existentes de la Virgen de la Victoria firmadas por Niño⁶, de las que no hemos encontrado más testimonios o pruebas, por lo que cabe pensar que se trate de una confusión con las efigies de la Virgen de Sabaya arriba mencionadas.

Otros elementos en discusión

Para culminar este análisis de esta obra y de la que aún es su interpretación oficial (Denver Art Museum, s.f.a), cabe detenerse en otras afirmaciones sostenidas en la web del museo que también pueden ponerse en cuestión. La primera va al

hilo de lo propuesto en este estudio, sosteniendo que: «Grabados de la Virgen de Málaga fueron distribuidos ampliamente por el Nuevo Mundo y podrían haber inspirado la pintura de Niño» (Denver Art Museum, s.f.a). Aunque en esta investigación creemos haber evidenciado que el anónimo autor andino que pintara este lienzo debió inspirarse en un grabado de la Virgen de la Victoria –proponiendo el impreso en sendos documentos de 1688 y h. 1690, vinculados al licenciado Gregorio Domínguez de Arnaya–, no obstante, no podemos afirmar que, como norma general, los grabados de esta Virgen fueran distribuidos ampliamente por el Nuevo Mundo. No hay documentación alguna sobre ello ni tampoco se corresponde con los procesos específicamente analizados acerca de la difusión de la imagen de la patrona de Málaga (Camacho, 2008: 359-400; Sánchez López, 2021: 49-68).

Conocer la visualidad de la Virgen de la Victoria hacia 1700 a través de sus estampas también permite, entre otras cuestiones, matizar la interpretación realizada acerca del amplio vestido campaniforme con que se reviste la imagen, sobre el cual se afirma «la forma recuerda el contorno de la diosa madre tierra inca, Pachamama, que a menudo aparecía en forma de montaña» (Denver Art Museum, s.f.a). Pese al interés de la idea y la parte de verdad que pueda contener, queda evidenciado que el origen de la forma no estaría en todo caso en la divinidad incaica, sino que procedía de modelos previamente en uso en la España peninsular.

Algo parecido ocurre con la luna creciente representada a los pies de la imagen mariana. Bárbara Duncan señala que quizá sea una referencia a la Virgen de Guadalupe (se sobreentiende que de México)⁷, mientras interpreta a su vez a la Victoria de Málaga como una devoción derivada de Guadalupe de Extremadura⁸ (Stringer, Gisbert y Duncan, 1986: 43), pero nada de ello se sostiene a tenor de lo que venimos y seguiremos exponiendo. Por su parte, desde la web del Museo de Arte de Denver se indica que dicha luna simboliza la Inmaculada Concepción de la Virgen, aunque su verdadero origen radica más bien en la visión descrita en el Apocalipsis 12, y también se aplica a otros tipos iconográficos marianos. A continuación, se añade que «la forma de la luna también recuerda a los *tupu* o broches en forma de media luna que se usaban (y todavía se usan) como alfileres de las capas incaicas» (Denver Art Museum, s.f.a) aportando una lectura complementaria que quizá pudo añadir la población andina sobre este elemento tan arraigado en la cultura simbólica de

la Edad Moderna. Resulta, sin embargo, mucho más difícil de sostener lo que le sigue: «Cuando se ve en conjunción con las dos líneas verticales sobre la forma de la luna, se genera la forma de un tumi (un cuchillo ceremonial de las culturas inca y preincaicas de Perú y Bolivia). El tumi es un símbolo de victoria y conquista» (Denver Art Museum, s.f.a). Aunque queda abierta la posibilidad de que algún nativo de los Andes identificara dicha forma, resulta forzado asumir que fuese una asimilación buscada por el autor de la pintura, que simplemente representa la saya de la Virgen y del Niño atendiendo a su visualidad en la época, como se puede constatar a través de los referidos grabados. En estos aparecen, por ejemplo, las referidas líneas verticales de la saya, que responderían a los galones denominados orifrés, por entonces en boga. También recogen la citada luna, que debe ser la regalada a la Virgen por su devoto Juan de Ovando y Santarén en 1660, cuyo costo pasó de 4000 reales (Camacho, 2008: 445). Él mismo, insigne poeta y militar, compuso unos versos ofreciendo a Nuestra Señora de la Victoria la media luna de plata que su imagen tiene. Fue incautada por las tropas napoleónicas en 1810, cuando también hubo de desaparecer el sol de orfebrería que rodeaba la corona de la Virgen, alternando rayos rectos y ondeantes, según se aprecia tanto en el lienzo de Denver como en el grabado propuesto como su referente. Responde a una tipología propia del tránsito entre los siglos XVII y XVIII, lo mismo que ocurre con las grandes puñetas en que concluyen sus mangas. Todo ello nos mantiene, en definitiva, dentro de la visualidad propia de estas imágenes en el ámbito cultural y cronológico propuesto⁹.

Sin salirnos del atuendo de la Virgen, podemos observar visibles diferencias entre la esquemática propuesta del grabado y el elaboradísimo diseño del lienzo, que recrea un rico conjunto textil brocado con toda suerte de pormenores. La saya en carmín y negro el manto, rematado este por una orla con los monogramas de Jesucristo y María que ¡también se representan en el grabado malagueño! aunque enmarcados en las enjutas del arco de la hornacina. Actualmente no se conserva ningún terno de este estilo y época en el tesoro de la patrona de Málaga, por lo que no podemos concluir si el pintor se basó en algún referente material que le fuera descrito o si su diseño responde a una invención propia, como fuera más probable. En el grabado que proponemos como posible referente para la composición, la saya aparece adornada por grandes flores y pájaros, elementos

que, paradójicamente, son muy característicos de la pintura andina. En el lienzo de Denver también aparecen estos elementos, pero en otras partes de la composición. Las flores, sobre el sutil velo traslúcido que cubre la melena de la Virgen (muy distinto al rostrillo que vemos en el grabado) y también decorando la parte baja de la imagen, en torno a la peana, allí donde igualmente las representa el grabado sostenidas por ángeles. Los pájaros, por su parte, aparecen en el lienzo en unas sutilísimas y esquemáticas siluetas del sobredorado de las columnas que enmarcan la hornacina. Parecen simular colibríes que se acercan a comer a unos racimos de uva. Sobre estos, se ha escrito:

El pueblo inca consideró a los pájaros como criaturas sagradas por su habilidad para volar y, consecuentemente, para moverse cerca del dios sol. Hermosas plumas de aves se incorporaron a la ropa y los tocados de la nobleza incaica y simbolizan un elevado estatus. Los pintores a menudo incorporaban plumas de aves en imágenes de la Virgen y Cristo para indicar su posición sagrada y honorable en la sociedad colonial (Denver Art Museum, s.f.a).

Siendo esto cierto, y muy característico, de hecho, de otros verdaderos retratos marianos de la escuela de Cuzco, volvemos a plantearnos si es la explicación más acertada a su representación en este lienzo de la Victoria. Remitiéndonos de nuevo a la visualidad propia de su época, tenemos el testimonio del citado grabado, que nos muestra ya a la Virgen ataviada para su culto en Málaga con una saya bordada con pájaros, en un contexto completamente ajeno a las tradiciones incaicas. También se tiene constancia de un manto celeste con una orla perimetral de tul bordada con pájaros que aún se conserva en el tesoro de la patrona de Málaga, aunque su factura sería posterior a la de estas imágenes. Y en todo caso, cabe recordar que estos animales también poseen una larga tradición simbólica en la cultura visual cristiana occidental.

Todo ello nos permite concluir que las aportaciones del pintor de este lienzo se centraron en la adaptación a la estética y gustos andinos de unos elementos que, en su mayor parte, ya formaban parte de la visualidad de la patrona malagueña a finales del s. XVII, tal como se aprecia en la estampa repetida en los textos del licenciado Gregorio Domínguez de Arnaya (h. 1688/1690), que se propone como referente visual para la escena principal del lienzo de Denver.

Notas

* Trabajo resultante de los proyectos de I+D titulados «Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques» (PID2019-104433GB-I00) y «ATLAS/AV: la audiovisualización de la historia del arte entre el museo y la academia» (PID2022-136753OB-I00).

1 Adquirido hacia 1922-1923 en Cuzco, Perú, por María Engracia Critcher Freyer [1888-1969]; legado por descendencia a la colección de Mr. John Critcher Freyer [1923-1992]; donado el 24 de octubre de 1969 al Denver Art Museum (Denver Art Museum, s.f.b).

2 Incorporado como portada del folleto titulado *Fundación y Erección de el Nuevo Posito y Monte de Piedad, y sus Ordenanzas, creado en esta ciudad de Málaga y aprobado por su Majestad en el año de 1698*. s.l., s.a.

3 En la antigua población de Santa María de la Victoria, correspondiente a la actual ciudad de Frontera, en el estado de Tabasco.

4 Todas las traducciones del inglés son del autor.

5 El Museo de Arte de Denver (s.f.b) recoge el siguiente histórico de exposiciones en que ha sido expuesta la obra: *Decorative Arts of Spain and Spanish America*, Toledo Museum of Art, November 2-30, 1930 / *Catholic University of America*, Washington, D.C., 1931-1939 / *Loan Exhibition of Latin American and Pre-Columbian Art*, Institute of Latin American Studies, University of Michigan, July 7-25, 1939 / *Three Southern Neighbors - Ecuador, Peru, Bolivia*, Newark Museum, April 14-December 31, 1942 / *The Frank Barrows Freyer Collection of Spanish-Peruvian Paintings*, Lowe Art Gallery, University of Miami, November 14, 1961-January 28, 1962 / *Treasures from Peru: Spanish Colonial Paintings from the School of Cuzco*, Columbus Gallery of Fine Arts, 1967 / *The Frank Barrows Freyer Collection of Spanish Peruvian Paintings in the Denver Art Museum*, The High Museum of Art, December 7-29, 1969.

6 «Two surviving paintings of the Lady of the Victory of Málaga [MAH-la-gah] are signed by Niño» (Denver Art Museum, s.f.a).

7 «A crescent moon sits on the pedestal, perhaps a reference to the Guadalupe».

8 «Our Lady of the Victory of Málaga (ca. 1735), a magnificent devotion to the Virgin of Guadalupe from Spain».

9 Se agradece a F. J. Flores Matute, experto en la visualidad de Vírgenes medievales revestidas durante la Edad Moderna, algunos de los apuntes aquí anotados.

Bibliografía

ARZANS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé (1737), *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Manuscrito.

CAMACHO, Rosario (dir.) (2006), *Guía Histórico-Artística de Málaga*, Arguval Editorial, Málaga.

CAMACHO, Rosario (dir.) (2008), *SPECULUM SINE MACULA. Santa María de la Victoria. Espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Real Hermandad de Santa María de la Victoria y Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín (1984), *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas. Carpeta de grabados e ilustraciones*, Museo Diocesano de Arte Sacro, Málaga.

DENVER ART MUSEUM (s.f.a), «Virgin of the Victory of Málaga (Nuestra Señora de la Victoria de Málaga)». En: <<https://www.denverartmuseum.org/en/edu/object/our-lady-victory-malaga>> (fecha de consulta: 25-01-2024).

DENVER ART MUSEUM (s.f.b), «Virgin of the Victory of Málaga (Nuestra Señora de la Victoria de Málaga)». En: <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/1969.345>> (fecha de consulta: 06-02-2024).

DETABASCOSOY (s.f.), «Virgen de la Victoria». En: <<https://detabascosoy.com/virgen-de-la-victoria/>> (fecha de consulta: 26-02-2024).

GISBERT, Teresa y DE MESA, José, «Luis Niño». En <<https://dbe.rah.es/biografias/49032/luis-nino>> (fecha de consulta: 04-02-2024).

GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique, VILLANUEVA ROMERO, Eva, FERNÁNDEZ RUIZ, Eugenio, MARTÍN GARCÍA, Lourdes y SAMEÑO PUERTO, Marta (1997), «Memoria. Proyectos y Actuaciones. Virgen de la Victoria», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 19, pp. 25-40.

JIMÉNEZ FRAILE, Ramón (2022), *La Vitoria de Magallanes. El lado insólito de la primera vuelta al mundo*, Universo de Letras, Sevilla.

QUERÉJAZU, Pedro y FERRER, Elisabeth (coms.) (1997), *Potosí. Colonial Treasures and the Bolivian City of Silver*, Americas Society Art Gallery, Nueva York.

QUERÉJAZU LEYTON, Pedro (1999), «Luis Niño, el famoso desconocido», *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, n.º 3, pp. 7-16.

QUERÉJAZU LEYTON, Pedro (2011), «Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas», en AA. VV., *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 287-304.

- RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (orgs.) (2006), *The Arts in Latin America. 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso en Ciudad de México y Los Angeles County Museum of Art.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2021), *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria, Málaga.
- SCHENONE, Víctor (2008), *Santa María: iconografía del arte colonial*, Educa, Buenos Aires.
- STRINGER, Keith John, GISBERT, Teresa y DUNCAN, Barbara (1986), *Gloria in Excelsis: The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, Center for Inter-American Relations, Nueva York.