

Láminas pintadas con relieve: El símbolo de la esclavitud como compromiso espiritual a la Virgen del Rosario de Pomata (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII)*

Madelaine Benítez Daporta

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF)-Agencia I+D+i

mdbenitez@untref.edu.ar

RESUMEN: Este artículo aborda el análisis de un conjunto de láminas pintadas con relieve con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata, producidas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII. Estas obras presentan una variación iconográfica, respecto de la mayoría de pinturas que representan esta advocación, debido a la inclusión del símbolo de la esclavitud. El objetivo del presente artículo es indagar en los sentidos asociados a la incorporación de este elemento como un atributo que expresa el compromiso espiritual de la feligresía con la Virgen, así como comprender los usos, funciones y prácticas religiosas en torno a las láminas pintadas que presentan esta variante. Con este propósito, desde una perspectiva centrada en la historia cultural en diálogo con los estudios iconográficos y la antropología visual, este artículo se centrará en el análisis de producciones que presentan el símbolo de la esclavitud y en los significados vinculados a estos objetos.

PALABRAS CLAVE: Láminas pintadas con relieve; Pintura sobre cobre; Virgen del Rosario de Pomata; Símbolo de la esclavitud; Virreinato del Perú.

Painted Copper Plates with Relief: the Symbol of Slavery as a Spiritual Commitment to the Virgin of the Rosary of Pomata (Viceroyalty of Peru, 17th-18th Centuries)

ABSTRACT: This paper aims to investigate a set of painted copper plates with relief with the iconography of the Virgin of the Rosary of Pomata, produced in the Viceroyalty of Peru between the 17th and 18th centuries. These productions display an iconographic variation compared to most paintings of this marian devotion, marked by the inclusion of the symbol of slavery. The goal of this study is to explore the meanings associated with the inclusion of this symbol as an attribute that expresses the spiritual commitment of the parishioners with the Virgin, as well as to understand the uses, functions and religious practices surrounding the painted plates that feature this variation. To this end, from a perspective centered on cultural history in dialogue with iconographic studies and visual anthropology, this article will focus on the analysis of productions that present the symbol of slavery, and the meanings associated with these objects.

KEYWORDS: Painted copper plates with relief; Painting on copper; Virgin of the Rosary of Pomata; Slavery symbol; Viceroyalty of Peru.

Recibido: 20 de diciembre de 2024 / Aceptado: 3 de mayo de 2025.

Introducción

Este artículo aborda el análisis de un conjunto de láminas pintadas, de pequeño formato, sumamente peculiares con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata, producidas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII. La particularidad de las siete obras que conforman nuestro *corpus*¹ reside en sus cualidades técnicas y materiales², pero también en sus aspectos compositivos e iconográficos **[1, 2 y 3]**. Por un lado, en lo que refiere a la técnica, fueron realizadas a partir de

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

Cómo citar este artículo: BENITEZ DAPORTA, Madelaine, «Láminas pintadas con relieve: El símbolo de la esclavitud como compromiso espiritual a la Virgen del Rosario de Pomata (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 47, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2025, pp. 39-52, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.47.2025.21051>



1. Anónimo. *Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata*. Óleo sobre plancha de cobre incisa, 26,6 x 21,8 cm. Juli o Pomata, mediados del siglo XVIII. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)

láminas de cobre labradas en relieve, mediante la aplicación de la técnica del aguafuerte³, trabajadas con buril y punta seca y policromadas con gran preciosismo. Esta combinación de características da como resultado una producción por demás original, sin precedentes tanto en América como en Europa, que requirió de la pericia de pintores y grabadores⁴. Por otro lado, en lo que respecta a su iconografía, todas ellas representan a la Virgen del Rosario de Pomata pero con una variación respecto de la gran mayoría de pinturas con esta advocación. Nos referimos a la inclusión de un curioso atributo: una medalla elíptica con una letra «S» y un clavo que remata el rabillete que porta la Virgen. Este elemento es el símbolo de la esclavitud que se incorpora en el espacio pictórico como un objeto precioso que la Virgen sostiene y exhibe ante los fieles⁵. Vale aclarar que se trata de un elemento poco frecuente en la representación de la Virgen de

Pomata y que no se encuentra identificado como un atributo distintivo de esta advocación (Schenone, 2008: 474).

Si bien en la historiografía del arte colonial son incontables los trabajos que se centraron en el estudio de la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata desde diversas perspectivas⁶, poco se ha dicho sobre la inclusión plástica de este símbolo. En este sentido, el objetivo del presente trabajo es indagar en los significados asociados a la incorporación del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen de Pomata, con la finalidad de reponer los usos, funciones y prácticas religiosas en las que se habrían introducido las láminas pintadas con relieve que presentan esta variante iconográfica. Con este propósito, partiremos del relevamiento en distintos acervos artísticos y documentales para identificar la procedencia del símbolo de la esclavitud, su representación en diversas producciones y las maneras en que este elemento se replicó en una ingente cantidad de objetos empleados en los espacios de culto y ámbitos domésticos⁷. De este modo, desde una perspectiva centrada en la historia cultural en diálogo con los estudios iconográficos y la antropología visual, este artículo se centrará en el símbolo de la esclavitud, como un atributo que expresa el compromiso espiritual de la feligresía con la Virgen, para desentrañar el entramado cultural, simbólico y religioso en el cual se produjeron las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo. A nuestro entender, estas pinturas albergan y materializan, a través de la «S» y el clavo, una serie de referencias simbólicas que aluden tanto a la espiritualidad individual como a un conjunto de prácticas devocionales y creencias compartidas y promovidas por los miembros de las asociaciones piadosas. Esta relación empática entre devoción mariana y feligresía puede ser comprendida como una forma de activación de la religiosidad en clave local (Christian, 1991), en la cual el símbolo de la esclavitud contribuye a reforzar el compromiso espiritual y a promover el culto a la Virgen de Pomata en los territorios americanos.

La Virgen del Rosario de Pomata

Desde mediados del siglo XVII, la devoción a la Virgen del Rosario de Pomata fue la más conocida y difundida en la zona andina (Gisbert y de Mesa, 2003: 21). Como es sa-



2. Anónimo. *Virgen del Rosario*. Óleo sobre metal en relieve, 26 x 22 cm. Alto Perú, siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, La Paz. Imagen con luz rasante. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)



3. Anónimo. *Virgen de Pomata*. Óleo sobre metal en relieve, 31 x 25 cm. Bolivia, siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, La Paz. Fotografía: D. Merle. ©Centro Materia (IIAC-UNTREF)

bido, la representación de esta advocación no remite a la Virgen del Rosario de Pomata concebida en su forma ideal, sino a la imagen de bulto que se exhibe en el altar de la iglesia de Santiago⁸, construida por la orden de predicadores a orillas del lago Titicaca (Schenone, 2008: 474). Sin lugar a duda, su iconografía es fácilmente reconocible: generalmente, la Virgen se representa en su altar, enmarcada por cortinas sostenidas por ángeles, con el cabello suelto y adornado con joyas, con túnica y manto superpuesto de forma triangular y con el Niño en su brazo izquierdo. Ambos están rodeados por una orla de flores, lucen coronas o tiaras papales con tocados de plumas⁹ y ofrecen el rosario que pende de sus manos. En algunos casos, la Virgen sostiene un cetro o un ramillete de lirios u otras flores y se incluyen inscripciones en el borde inferior del lienzo que especifican la advocación.

Este tipo de producciones que representan de forma verista a la imagen de bulto en su altar se inscriben dentro

del género de «esculturas pintadas» (Duncan, 1986: 53-54; Wuffarden, 2014: 345) y fueron denominadas «trampantojos a lo divino» por la historiografía del arte (Pérez Sánchez, 1992: 139-155; Querejazu Leyton, 2001: 368-369). Tal es el caso de una de las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo, donde se representa a la Virgen del Rosario de Pomata junto con una gran proliferación de detalles y elementos ornamentales distribuidos en el cuerpo del retablo, floreros, candelabros y otras esculturas de santos y ángeles [3]. En las otras seis láminas que aquí estudiaremos, la Virgen es despojada de su retablo y aparece en un entorno celestial acompañada de distintos personajes.

Para analizar comparativamente estas imágenes, consideramos conveniente dividirlas en tres grupos, de acuerdo con las figuras representadas. En el primero, podemos situar a la ya mencionada lámina que reproduce a la imagen de la Virgen de Pomata en su retablo, perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz [3]. En el segundo,

ubicamos las tres láminas que representan a la Virgen de Pomata en un ámbito divino junto con la Santísima Trinidad y otros santos. Nos referimos a la pintura de la colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco [1], que representa a la Virgen de Pomata con el Niño en brazos, coronada por la Santísima Trinidad antropomorfa y flanqueada por San José y San Miguel, y a la obra perteneciente al Museo Nacional de Arte de La Paz [2], que repite el mismo esquema compositivo, a pesar de que los santos son reemplazados por Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima. Ambas láminas presentan un registro ornamental que enmarca la escena y combina una orla mixtilínea con ángeles en los ángulos superiores, motivos vegetales, rosetones, lirios y una cartela en el borde inferior donde se indica el nombre de la advocación. La tercera obra que incluimos en este segundo grupo se encuentra en la Colección Jaime Eguiguren¹⁰. En este caso, la pintura presenta una variación del esquema compositivo respecto de las dos obras precedentes, debido a la omisión del registro ornamental, compuesto por la orla mixtilínea, y de una de las tres personas que componen la Santísima Trinidad antropomorfa. Esta selección pareciera dar lugar a la incorporación de una mayor cantidad de santos y ángeles en el espacio pictórico, pero también del tocado de plumas en la corona de la Virgen y del Niño.

Finalmente, el tercer grupo se conforma por tres obras que representan a la Virgen de Pomata con el Niño en un entorno celestial, acompañada de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Estas obras, que integran colecciones privadas¹¹, exhiben patrones compositivos idénticos entre sí y comparten el mismo registro ornamental compuesto por la orla mixtilínea presente en dos de las obras del segundo grupo. Más allá de las variantes espaciales y compositivas, podemos decir que se mantiene un mismo modelo en las láminas pintadas con relieve por la vestimenta similar de la Virgen y por la presencia del símbolo de la esclavitud que no solo se repite, sino que también mantiene la misma fórmula visual. Probablemente, la repetición de motivos está asociada al empleo de una técnica específica para componer el espacio pictórico procedente de un mismo taller. De este modo, estas representaciones fijan una relación entre el símbolo de la esclavitud y la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata que, como veremos a continuación, manifiesta la pertenencia piadosa entre la Virgen y la feligresía.

El símbolo de la esclavitud y las asociaciones piadosas

En este punto, es preciso señalar que la representación del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata se vincula directamente con el papel que jugaron las asociaciones piadosas en la promoción del culto de determinadas devociones. Específicamente, en el ámbito español el símbolo de la esclavitud se representa como insignia corporativa en una heterogeneidad de objetos que formaron parte de la cultura material de estas agrupaciones. Vale aclarar que el uso de este símbolo, así como de otras expresiones simbólicas relacionadas con la esclavitud, se desprende de los significados que adquirió la palabra «esclavo» en la España del Antiguo Régimen¹². En este contexto, tal como expone López-Guadalupe Muñoz (2014: 146-149), el término «esclavo» fue adoptado para expresar la piedad cristiana en el marco de las asociaciones religiosas: los «esclavos a lo divino» son los fieles que aceptan de forma voluntaria vivir al servicio de una devoción en particular y comparten ese compromiso espiritual con los miembros de una misma comunidad piadosa.

De esta manera, diversas cofradías, hermandades y congregaciones europeas y americanas añadieron al nombre oficial el título de «esclavitud» o denominaron «esclavos» a sus miembros como signo de exaltación religiosa (Aguilló Cobo, 2007: 715-723; Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2014). Los ejemplos más tempranos datan del siglo XVI, como la Esclavitud del Santísimo Sacramento y Archicofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, fundada en 1559 en la antigua catedral de Cádiz y a partir de entonces ampliamente extendida entre los espacios del clero secular (Sigüenza Martín y Collantes González, 2014: 4); y la Congregación de Esclavos de María, fundada en 1595 en el convento de Santa Úrsula de Franciscanas Concepcionistas en Alcalá de Henares (Lazcano, 2005: 1368). El auge de las fórmulas piadosas conocidas como esclavitudes tuvo lugar en el transcurso del siglo XVII, momento en el cual algunas esclavitudes marianas alcanzaron notable relevancia, por ser de las primeras y más reconocidas, como la Esclavitud del Dulce Nombre de María, fundada en 1611 en el Convento de la Trinidad en Madrid, y la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada, cuyas reglas se aprobaron en 1615 (López-Guadalupe Muñoz, 2013: 123-124).

En el marco de estos espacios de religiosidad¹³ en España, existen documentos que se sirven del lenguaje simbólico en torno a la esclavitud para visualizar y reforzar el compromiso espiritual que comparten sus miembros, tales como las cartas de esclavitud y los libros de reglas. De este modo, la «S» y el clavo se representan, en gran medida, en las cartas de esclavitud que debían firmar los fieles al ingresar en una organización religiosa y mediante las cuales se consagraban como esclavos que entregaban su alma a la devoción de Jesús, de María o del Santo titular (Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2014: 22). En la Biblioteca Regional de Madrid se conserva una carta de esclavitud que testimonia el fervor que profesaban los feligreses hacia Nuestra Señora de la Almudena en Madrid, avanzado el siglo XVIII [4]. Cabe señalar que se trata de una devoción mariana fuertemente instaurada y promovida por la dinastía de los Austrias, pues los Reyes Felipe IV e Isabel de Francia firmaron los votos de observancia de las constituciones de la Real Congregación de esclavos de dicha advocación, confesando tener impresa la «S» y el clavo en sus corazones (De Vera Tassis y Villarroel, 1692: 426). En este caso, la mención del símbolo de la esclavitud parecería condensar y reafirmar la actitud virtuosa de los miembros de la monarquía española y su actuación en el patrocinio de Nuestra Señora de la Almudena como devoción de la realeza. Por lo tanto, firmar una carta de esclavitud dedicada a esta advocación implicaba no solo la manifestación de cualidades piadosas y un compromiso adquirido con la imagen mariana, sino también la voluntad de formar parte de una comunidad de fieles fundada e integrada por la Familia Real. Este tipo de práctica devocional también parece haberse extendido a las cofradías y cultos promovidos en territorios americanos, tal como evidencia una carta dedicada a la Virgen de la Merced de Lima y firmada en el siglo XVIII [5].

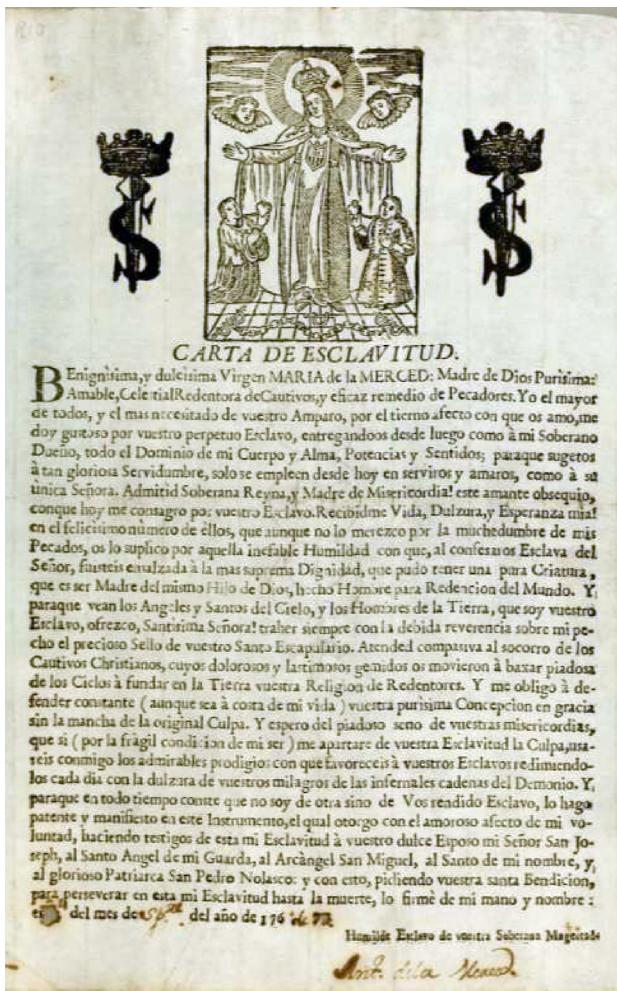
Como anticipamos, existe una diversidad de objetos relacionados con la parafernalia litúrgica empleada por las asociaciones piadosas, donde el símbolo de la esclavitud es fuertemente replicado en distintos soportes: además de estampas, varias cofradías y esclavitudes españolas, consagradas a María, a Cristo y al Santísimo Sacramento, encargaron frontales de plata, escapularios, textiles y placas de cofradías¹⁴ que, a partir de este elemento, refrendaron el compromiso espiritual de sus miembros y expresaron la perfección cristiana. Más interesante aún resulta advertir que,



4. Anónimo. *Carta de esclavitud de Nuestra Señora de la Almudena para ___ : se previene, que luego que fallezca, se debuelva esta carta à la Secretaría , para que se le haga el sufragio.* Madrid, 1787. Biblioteca Regional de Madrid. Fuente: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=931

en territorio americano, la «S» y el clavo se representan en dos tipos de producciones cuyas características materiales nos permiten inferir que se emplearon en diferentes ámbitos: el espacio de culto y el espacio doméstico. Por un lado, este símbolo se incorpora como remate de la cancela de una capilla lateral en la Catedral de Cusco, dedicada a la Virgen del Carmen. Por otro lado, se representa en algunos retablos portátiles de plata con Nuestra Señora de la Candelaria y Nuestra Señora de Copacabana.

Respecto a la capilla en la Catedral de Cusco, es probable que estuviera vinculada con la actividad de una cofra-



5. Anónimo. *Carta de esclavitud: Benignísima, y dulcísima Virgen María de la Merced*. Lima, siglo XVIII. John Carter Brown Library. Fuente: <https://archive.org/details/cartadeesclavitu00lima/mode/2up?ref=ol>

día de las Ánimas del Purgatorio por su advocación mariana. Este tipo de asociaciones piadosas se dedicaron especialmente a los sufragios a favor de las almas que se creían detenidas en el purgatorio para su pronta liberación, en este caso, a partir de la intercesión de la Virgen del Carmen (Schenone, 2008: 335-340; Von Wobeser, 2015: 168). Sin duda, la ubicación en dicho templo le confiere un carácter notoriamente protagónico al símbolo de la esclavitud que se exhibe como insignia corporativa ante los miembros, pero también al resto de la feligresía. A nuestro entender, la inclusión de este elemento en la cancela contribuye a la exaltación del sentimiento de pertenencia, toda vez que, en



6. Anónimo. *Insignia de hermandad del Santísimo Sacramento: medallón en forma de sagrario rodeado de llamas*. Cobre champlevé y esmaltado, 5,5 x 4,4 cm. Cataluña, siglo XVII. ©Musée du Louvre.
Fuente: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010098307>

términos de Bourdieu (1998: 170-171), establece una relación de diferencia potencialmente reconocible por el resto de los fieles que tiende a la distinción social de los miembros de la corporación, definiendo y reafirmando su identidad religiosa y social.

De hecho, fue habitual, al menos en el ámbito español, que los miembros de organizaciones piadosas utilizaran placas de cofradías con la «S» y el clavo [6]¹⁵, a modo de insignia, durante los actos de la agrupación en los espacios de culto (Miguélez Valcarlos, 2018: 42-52). Si consideramos estas piezas a partir de la noción de «representación» formulada por Marin (1993), es posible comprender que identificaban a cada uno de los miembros en tanto esclavos de una devoción, pero también a la comunidad cofrade en su totalidad, mostrándose y actuando corporativamente. Evidentemente, existió una pluralidad de sentidos vinculados al símbolo de la esclavitud en el marco de las prácticas llevadas a cabo por las instituciones de fieles (Chartier, 1996), que se desprenden del compromiso asumido hacia la advo-

cación y la comunidad de miembros, del sentimiento de pertenencia y de los discursos en torno a la salvación del alma reproducidos en la estructura jerárquica de estas asociaciones. En suma, una serie de ideas respecto a la espiritualidad que se vehiculizaron y exteriorizaron a partir de la representación del símbolo de la esclavitud.

Como anticipamos, identificamos la «S» y el clavo en un segundo tipo de producción americana. Se trata de cinco retablos portátiles de plata: uno con Nuestra Señora de la Candelaria, realizado en madera tallada y plata labrada, que forma parte de una colección particular en Buenos Aires¹⁶, y cuatro con Nuestra Señora de Copacabana¹⁷, realizados en pasta modelada y plata labrada, de los cuales uno pertenece a una colección particular en Madrid¹⁸, otro se encuentra en el Convento de San José del Carmen en Sevilla¹⁹ y otros dos son exhibidos en el Museo de Arte de Lima **[7 y 8]** y en el Museo Pedro de Osma en Lima **[9 y 10]**. En su interior, estas piezas representan, a partir de bajos relieves dorados y policromados y a modo de «trampantojos a lo divino», a la Virgen en su retablo junto a diversas figuras de santos y elementos ornamentales, con excepción del retablo del Convento de San José en el cual la escena representada evocaría el camarín de la imagen mariana (Montes González, 2017: 104-105). En el exterior, los cinco retablos portátiles están recubiertos en su totalidad por piezas de plata labrada que, a su vez, coronan la composición. En su reverso se presenta el símbolo de la esclavitud, repujado y cincelado, junto a motivos vegetales y emblemas cristianos²⁰. Asimismo, este símbolo, con excepción del retablo del Convento de San José del Carmen, es rematado por una corona, la cual pareciera referir a la Virgen, como sucede en las cartas de esclavitud **[4 y 5]** y en la cancela de la capilla del Carmen en la Catedral de Cusco.

Si bien, conforme expusimos anteriormente, muchas de las producciones que presentan el símbolo de la esclavitud pueden asociarse con los encargos artísticos realizados por las organizaciones piadosas y esto permitiría inscribir a los retablos portátiles de plata dentro de la cultura visual de las organizaciones piadosas dedicadas a Nuestra Señora de Copacabana, como ha propuesto Esteras Martín (2004: 261), el carácter portátil que exhiben estos objetos sugiere que también podrían haber sido empleados en espacios domésticos con un uso piadoso e íntimo. Tal como señaló Ramos (2005: 174), a partir del estudio de



7. Anónimo cuzqueño. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada, burlada y pasta modelada, dorada y policromada, 34,5 x 20,6 x 6 cm. Ca. 1650-1700. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Fotografía: Daniel Giannoni.



8. Reverso. Anónimo cuzqueño. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada, burlada y pasta modelada, dorada y policromada, 34,5 x 20,6 x 6 cm. Ca. 1650-1700. Museo de Arte de Lima. Ex Colección Luisa Álvarez Calderón. Fondo Alicia Lastres de la Torre. Fotografía: Daniel Giannoni



9. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada y pasta de estuco dorada, 43 x 21 x 6,5 cm. Cusco o Alto Perú, ca. 1650-1700. Colección Armando Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

inventarios, testamentos y protocolos notariales del siglo XVII, este tipo de retablos de plata con la Virgen de Copacabana formaron parte de los bienes personales de figuras pertenecientes a los estratos más altos de la sociedad colonial. Ejemplo de esto, es el caso del Virrey del Perú don José Antonio Manso de Velasco y Torres, quien envió uno de estos retablos a su hermana doña Inés, abadesa del Monasterio de las Clarisas en Nájera²¹, España, tal y como describe la leyenda pintada en la vitrina que contiene dicho retablo. Este caso no solo da cuenta de cómo se expandió la devoción a Nuestra Señora de Copacabana por fuera de los límites territoriales de la feligresía, sino también del valor que adquirió este tipo de objetos en tierras remotas, de forma tal que fue resguardado y atesorado en una vitrina encargada para tal fin. De esta forma, los retablos portátiles de plata circularon a lo largo de los dominios de la Corona española como objetos suntuarios de piedad personal, pero también como obsequios o recordatorios del santuario de Copacabana.

El símbolo de la esclavitud y las advocaciones marianas

Dentro de las formas de manifestar la piedad religiosa, es bien conocida la costumbre de vestir y alhajar las imágenes escultóricas de la Virgen, tan populares entre las asociaciones piadosas españolas como americanas (Duncan, 1986: 38). La preparación y cuidado de la imagen mariana para las celebraciones religiosas, así como la donación de vestimentas y ornamentos, eran acciones valoradas y deseables para los fieles que, a su vez, incrementaban el poder de la devoción mariana. En este contexto, la ofrenda de vestimentas realizadas con telas bordadas importadas y de joyas labradas con metales y piedras preciosos, en consonancia con su descripción cuidadosa y detallada en los inventarios, fue especialmente valorada por la riqueza material y visual de estos objetos (Stanfield-Mazzi, 2004: 700-702).

Entre las joyas que formaron parte del ajuar de la escultura de la Virgen de Pomata, de acuerdo con la in-

vestigación de Stanfield-Mazzi, se encontraba un ramillete rematado con el símbolo de la esclavitud que habría sido donado por los fieles para declarar su obligación hacia la Virgen (2011: 438) y denotar su prestigio, toda vez que este tipo de objetos, por su riqueza material, contribuyeron a construir la apariencia y exteriorizar la condición social del donante (Bracco y Tudisco, 2001: 9). Esta práctica, a su vez, habría dado lugar a producciones pictóricas de la Virgen del Rosario del Pomata con el símbolo de la esclavitud, pues, tal como plantea Stanfield-Mazzi (2011: 438), es probable que los fieles encargaran pinturas con la representación de la imagen en su altar junto con aquellos objetos que ellos mismos habían donado. Al respecto, además de las siete láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo, existen dos pinturas sobre lienzo que representan a la Virgen de Pomata con este símbolo²² y que podrían ser interpretadas desde esta perspectiva. Este posicionamiento no solo implica considerar el sentimiento piadoso en torno a la inclusión del símbolo de la esclavitud en la iconografía de la Virgen de Pomata que, como vimos, alude al perfeccionamiento espiritual fuertemente promovido por las asociaciones piadosas, sino también reflexionar respecto de las prácticas devocionales llevadas a cabo por los fieles que involucran tanto la participación en el ornato de la imagen de bulto, para visibilizar el poder de la devoción, como la comitencia de pinturas destinadas a espacios domésticos que refuerzan el prestigio de sus dueños. Asimismo, un aspecto a tomar en cuenta es que, de acuerdo con los documentos que registran el ajuar mariano, estos donantes esperaban recibir una retribución por sus ofrendas, ya sea una misa por su alma o un beneficio espiritual (Stanfield-Mazzi, 2004: 710).

Ciertamente, la ofrenda de joyas con el símbolo de la esclavitud a imágenes marianas fue recurrente en los virreinatos americanos. Prueba de ello es una pintura de Nuestra Señora de la Almudena²³, perteneciente al Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, en la cual se presenta a la Virgen en su altar ricamente vestida y alhajada. Entre los ornamentos representados, se destaca una joya en forma de «S», labrada en metal con incrustaciones de piedras, que se dispone en el centro del manto triangular junto con ristras de perlas unidas por lazos en forma de flores. La representación de esta pieza, que probablemente estaba unida a otra en forma de clavo, pareciera indicar la especial valoración de este tipo



10. Reverso. Anónimo. *Retablo portátil de la Virgen de Copacabana*. Plata repujada y pasta de estuco dorada, 43 x 21 x 6,5 cm. Cusco o Alto Perú, ca. 1650-1700. Colección Armando Andrade, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

de objetos que, pese a su fragmentación, continuaron empleándose para el ornato de la imagen.

Otro ejemplo significativo de este tipo de ofrendas tiene como protagonista a un corregidor de México que en 1648 envió una joya, realizada en rubíes con la «S» y el clavo, a santa María de Guadalupe venerada en la localidad de Guadalupe, provincia de Cáceres, España (Arbeteta Mira, 1996: 105). Efectivamente, este caso manifiesta la continuidad del compromiso espiritual a pesar de la lejanía territorial y, al mismo tiempo, pone de relieve la importancia del símbolo de la esclavitud como demostración virtuosa capaz

de estrechar el vínculo entre la Virgen y los fieles. El análisis de estos casos permite advertir las motivaciones religiosas e identitarias en torno a la representación del símbolo de la esclavitud, así como reparar en la centralidad que habría adquirido este símbolo en la vida ritual de las imágenes marianas como manifestación del compromiso espiritual, pero también como materialización de prácticas devocionales concretas que, debido al carácter distintivo de las joyas, colaboraron a incrementar el prestigio de la devoción mariana y de sus fieles.

Aunque el símbolo de la esclavitud fue identificado como un atributo distintivo de la Virgen del Rosario de Lima (Schenone, 2008: 507), su representación visual, como hemos demostrado en las páginas anteriores, no fue excluyente de otras advocaciones marianas²⁴. De acuerdo con nuestro relevamiento, en el Virreinato del Perú, este símbolo se asoció especialmente a advocaciones marianas de fuerte arraigo local como la Virgen del Rosario de Pomata y Nuestra Señora de Copacabana (Stanfield-Mazzi, 2004: 709; Ramos, 2005: 164). En este panorama, la existencia de objetos suntuarios que representan a estas advocaciones da cuenta de la difusión de estas devociones entre un público diverso y la adhesión de ciertos grupos de élite a estos cultos marianos. Dentro de este universo de producciones, se incluyen las láminas pintadas con relieve, los retablos portátiles de plata y las alhajas con el símbolo de la esclavitud. Estos objetos, con excepción de las joyas con la «S» y el clavo, se habrían empleado para la devoción íntima en el ámbito doméstico. En este contexto, en lo que refiere a los aspectos técnicos y materiales, es probable que las láminas pintadas con relieve adquirieran especial valoración por su capacidad para representar con gran preciosismo a la Virgen de Pomata: en el espacio doméstico, el fiel podría detenerse a observar de forma cercana cada detalle de las láminas –la aplicación del color, las trasparencias, los destellos del cobre, los bajorrelieves y las incisiones en el soporte– para imaginar la imagen sagrada.

En cuanto a su iconografía, la inclusión del símbolo de la esclavitud en estas láminas, conforme a lo expuesto anteriormente, da cuenta del grado de devoción que expresaban los fieles hacia la Virgen de Pomata, pero también de la adopción de la «S» y el clavo como representación visual capaz de manifestar y reafirmar el compromiso espiritual adquirido. Este sentimiento piadoso fue promovido fuertemen-

te por las asociaciones religiosas y se materializó, mediante el símbolo de la esclavitud, en diversos objetos que formaron parte de la cultura material de estas organizaciones. Asimismo, podemos relacionar el repertorio visual de estas láminas, por un lado, con la escultura de la Virgen de Pomata venerada en la Iglesia de Santiago, que, a partir de la tradición de vestir imágenes, fue adornada con joyas con este símbolo; por otra parte, con las pinturas sobre lienzo que representan a la Virgen de Pomata con el símbolo de la esclavitud que conmemorarían la entrega de ofrendas a la imagen. No obstante, es poco probable que las siete láminas pintadas con relieve hayan sido realizadas para rememorar una donación. La repetición de un mismo modelo, empleado para representar a la Virgen y al símbolo de la esclavitud, sugiere que fueron producidas en serie, sin representar de forma precisa los cambios en el ornato de la imagen mariana.

Dentro de esta dinámica, podemos comprender que las láminas pintadas con relieve analizadas **[1, 2 y 3]**, a partir de la representación de la «S» y el clavo, recordaban el vínculo con la Virgen de Pomata y, al mismo tiempo, exhibían y reforzaban un cúmulo de sentidos asociados a la espiritualidad y a la identidad religiosa y social. Esta forma de comprender la virtud cristiana fue promovida fuertemente desde las agrupaciones piadosas en los espacios de culto y replicada en los espacios domésticos por la feligresía como parte de una piedad gestual cotidiana (López-Guadalupe Muñoz, 2014: 151), mediante ofrendas, gestos, rezos y lecturas piadosas ante imágenes como las láminas pintadas con relieve. Desde esta perspectiva, la producción y consumo de este tipo de objetos se inscribiría en un entramado de prácticas culturales y códigos visuales comunes a distintos sectores de la sociedad colonial.

En última instancia, la relación empática entre devoción mariana y feligresía puede ser comprendida como una forma de activación de la religiosidad en clave local (Christian, 1991), en la cual el símbolo de la esclavitud materializa y refrenda el compromiso espiritual para expandir el culto mariano y promover la evangelización. A su vez, esto se reforzaría con la importancia de la recompensa o del premio espiritual en la difusión de estas devociones (Lavrin, 1998: 52-23; Scocchera, 2019: 297), pues, como vimos, la entrega piadosa de objetos a imágenes marianas, para el caso de la Virgen de Pomata, conllevó peticiones de los benefactores, quienes esperaban algo a cambio de sus donaciones.

Conclusiones

En este trabajo hemos pretendido reponer los sentidos asociados al símbolo de la esclavitud y su relación con la iconografía de la Virgen del Rosario de Pomata para indagar en los usos, funciones y prácticas religiosas en las que se habrían introducido las láminas pintadas con relieve que conforman el *corpus* de trabajo. El relevamiento artístico y documental da cuenta de una multiplicidad de objetos, producidos en España y en América, que formaron parte de la cultura material de las asociaciones piadosas, pero también de los bienes empleados por los fieles para la devoción íntima que, a partir de la «S» y el clavo, materializaron una diversidad de sentidos religiosos, simbólicos y sociales vinculados al perfeccionamiento espiritual. Como resultado de la participación de la feligresía en estos espacios de religiosidad, existen varios documentos institucionales que refuerzan el compromiso espiritual mediante el símbolo de la esclavitud y el empleo de expresiones simbólicas, como los libros de reglas y las cartas de esclavitud.

En territorio americano, hemos podido demostrar la presencia de la «S» y el clavo en objetos asociados principalmente a advocaciones marianas de gran popularidad en el Virreinato del Perú que, a partir de este símbolo, mani-

festaron el vínculo entre el fiel y la devoción. Dentro de este universo de producciones, las láminas pintadas con relieve formaron parte de los objetos de especial relevancia por su carácter preciosista y suntuario que hasta ahora no fueron estudiados desde esta perspectiva. Sin duda, la representación de la Virgen del Rosario de Pomata en este conjunto de láminas evidencia la aceptación de esta advocación y la expansión de la religiosidad local, que requirió de imágenes que pudieran reproducir en detalle las devociones marianas y trasladarse fácilmente a largo de los virreinatos.

Aunque resta aún mucho por indagar en los sentidos asociados a la «S» y el clavo, quisiéramos enfatizar el hecho de que prestar atención sobre su representación, en apariencia secundaria o accesoria, nos permitió reponer algunas de las prácticas religiosas y culturales que se llevaron a cabo en territorio americano y que se relacionarían con las láminas pintadas con relieve que conforman nuestro *corpus*. En última instancia, los diversos sentidos, que coexistieron en torno a este elemento, cristalizaron un conjunto de creencias compartidas de forma colectiva entre distintos actores sociales, ya sean afiliados de una organización piadosa, grupos de élite o figuras del poder civil, en las que primaron la preocupación por la salvación eterna y la obtención de beneficios espirituales.

Notas

* Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral titulada «Apropaciones creativas sobre metal: Producción, circulación y valoración de las láminas pintadas en el Virreinato del Perú (siglos XVII-XIX)», financiada con beca del FONCyT y radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF). Dicha investigación se enmarca en el proyecto *Metales piadosos. Una «arqueología del hacer» para la pintura sobre metal de uso devocional en el Virreinato del Perú (fines del siglo XVI-principios del XIX)* PICT 2020-0748, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.

1 Actualmente, estas obras conforman el patrimonio de colecciones nacionales e internacionales: una de estas piezas se encuentra en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires, dos en el Museo Nacional de Arte en La Paz, una en la Colección Jaime Eguiguren en Montevideo y tres en colecciones particulares, dos en Perú y una en Bolivia. Las siete obras que examinamos en el presente trabajo, junto con otras cuarenta y tres láminas pintadas con relieve, forman parte de nuestro *corpus* de investigación doctoral. Todas estas pinturas –en total cincuenta relevadas hasta el momento– fueron realizadas en cobre, presentan las mismas características técnicas y en su mayoría comparten el mismo registro ornamental, mientras que su repertorio iconográfico religioso es diverso: se representan iconografías y advocaciones marianas, escenas de la vida de Jesús, episodios bíblicos, padres fundadores y santos de órdenes religiosas y otros santos.

2 Este aspecto es sumamente importante para comprender los modos de producción de estas pinturas. No profundizaremos en este tema ya que no forma parte de nuestros objetivos de investigación, sino de los del proyecto PICT 2020-0748.

3 Los estudios realizados por el equipo que conforma el PICT 2020-0748 sugieren que los bajorrelieves que presentan las pinturas sobre cobre fueron realizados a partir del empleo de la técnica del aguafuerte (Siracusano et al., 2025).

4 Si bien algunos autores han reparado en el estudio de los aspectos técnicos y materiales de las láminas pintadas producidas en Hispanoamérica –como su carácter portátil y la delicadeza de la policromía–, a partir de su vínculo con posibles usos devotionales en ámbitos domésticos y espacios conventuales (Bargellini, 1999: 80; Alcalá, 2017: 427; Contreras-Guerrero y Segovia Portillo, 2024: 268), no existen trabajos que analicen de forma integral el desarrollo de esta técnica en el territorio americano o que se detengan en el estudio de las láminas pintadas con relieve.

5 De acuerdo con nuestra investigación, además de las obras aquí analizadas, el símbolo de la esclavitud se representa, junto a la Virgen de Pomata, en dos pinturas sobre lienzo pertenecientes al Monasterio de San Francisco en La Paz (Stanfield-Mazzi, 2011: 438) y al Monasterio de Santa Clara en Ayacucho (Stanfield-Mazzi, 2004: 714). En el primer caso, este símbolo se visibiliza en el rámillete enjoyado que sostiene la Virgen; en el segundo caso, aparece en la sección inferior del lienzo y dividido en dos partes, ya que observamos la «S» del lado izquierdo y el clavo del lado derecho.

6 Duncan, 1986: 53-54; Stanfield-Mazzi, 2004: 697-707; Gisbert, 2009: 1274-1277.

7 Agradezco a las instituciones que posibilitaron esta investigación, particularmente, al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, al Museo Nacional de Arte de La Paz, al Museo de Arte de Lima y al Museo Pedro de Osma. Extiendo el agradecimiento a la Carl & Marilyn Thoma Foundation que me otorgó el «Exploratory Travel Award», con el cual fue posible llevar a cabo el relevamiento de diversos acervos documentales y artísticos ubicados en Perú.

8 Aunque no se sabe con certeza el origen de esta escultura, algunos autores sostienen que podría haber sido llevada por los dominicos en los últimos años del siglo XVI (Stanfield-Mazzi, 2004: 694; Wuffarden, 2006: 449).

9 Son pocas las pinturas en las cuales la Virgen no porta el tocado de plumas. Entre los ejemplos que hemos podido relevar se encuentra una pintura de la Virgen del Rosario de Pomata que pertenece al patrimonio del Convento de Santa Catalina en Córdoba y dos de las obras que estudiamos en el presente escrito [1 y 2].

10 Disponible en <https://jaimeeguiguren.com/artworks/categories/4/9616-our-lady-of-the-rosary-of-pomata/> [consultado el 16.05.2025].

11 Una de estas piezas forma parte de la reconocida colección Gastañeta Carrillo de Albornoz y fue exhibida en una muestra temporal en el Museo de Arte de Lima que finalizó en abril de 2025. Se titula *Virgen de Pomata*, está datada entre 1700 y 1750 y mide 21,5 x 17 cm. Disponible en <https://mali.pe/wp-content/uploads/2024/11/36.-Virgen-de-Pomata-824x1024.jpg> [consultado el 16.05.2025]. Otra de estas piezas se encuentra disponible en <https://www.mutualart.com/Artwork/Our-Lady-of-the-Rosary--Saint-Augustine--/2EA3675D28A5DFA0AB343B233CBE5602> [consultado el 16.05.2025].

12 Este símbolo, conformado a partir de la superposición de una letra «S» y un clavo, se encuentra presente en las marcas corporales que se les realizaban a los esclavos, especialmente a los que habían intentado escapar de su dueño. Su empleo se registra en los documentos para expresar la propiedad de los esclavos, al menos desde la modernidad temprana (Santa Cruz, 1988: 7; López Poza, 2011: 68-70).

13 Este tipo de «religiosidad» ha sido denominada con frecuencia como «popular» por distintas disciplinas. Sin embargo, se trata de un concepto que no esívoco y sugiere una contraposición a la religiosidad oficial, lo cual reduce la complejidad de este fenómeno social y religioso. Por el contrario, comprendemos este concepto como una forma de vivir la religión que cambia continuamente de acuerdo con el contexto económico, social y político (López-Guadalupe Muñoz, 2015: 377-380).

14 Ruiz Barrera, 2012: 356; Marrero Alberto, 2016: 147; Miguéliz Valcarlos, 2018: 42-52; Pérez Morera, 2022: 39-48.

15 En este caso, el símbolo de la esclavitud se representa junto a la eucaristía, debido a que se trata de una pieza que habría pertenecido a una cofradía dedicada al Santísimo Sacramento.

16 Esta pieza se titula *Retablo de la Virgen* y mide 20 x 11 x 3 cm.

17 Según Esteras Martín (2004), este tipo de retablos, realizados en bajos relieves, que representan a Nuestra Señora de Copacabana en su altar habrían sido producidos en la última década del siglo XVII en las cercanías del lago Titicaca. Asimismo, estos cuatro retablos, junto con otros con la misma advocación que no presentan el símbolo de la esclavitud, son analizados por Labán Salguero (2021: 112-146) como parte de los antecedentes y referentes formales de las cajas de imaginero peruanas del siglo XIX, haciendo énfasis en el diálogo formal e iconográfico que se establece entre estos objetos y otras producciones con la misma advocación, como grabados, relicarios y pinturas.

18 Se trata de una obra sin título que está datada hacia fines del siglo XVII y mide 22 x 12,7 x 5 cm (Esteras, 1986: 55-56).

19 Esta obra se titula *Retablo de la Virgen de Copacabana* y está datada entre 1650 y 1670 (Montes González, 2017: 104-105).

20 Además de los casos mencionados, existe una caja de plata labrada en el Museo de Arte de Lima que habría pertenecido a un retablo de la Virgen de Copacabana y que presenta el símbolo de la esclavitud en su reverso, aunque no mantiene los bajos relieves en su interior. Disponible en <https://colección.mali.pe/objects/32153/caja-de-retablo-portatil-de-la-virgen-de-copacabana?ctx=f8a34d55f2d5763ae6072192e8fc0d7dd70066c8&idx=8> [consultado el 16.05.2025].

21 Pese a que presenta características similares a los retablos portátiles de plata que aquí analizamos, no podemos aseverar que se represente el símbolo de la esclavitud en el revestimiento exterior, pues no contamos con el registro fotográfico de su reverso. Disponible en <https://danielsalvadoralmeida.es/portfolio/retablo-portatil-de-la-virgen-de-copacabana-s-xvii-monasterio-de-santa-elena-clarisas-najera-la-rioja/> [consultado el 16.05.2025].

22 Ver nota n.º 5.

23 La obra a la que hacemos referencia se titula *Virgen de la Almudena*, se encuentra datada en la primera mitad del siglo XVIII y mide 153 x 102 cm.

24 Además de estas advocaciones, hemos identificado otros casos excepcionales y dispersos en los virreinatos americanos, sobre los que resta indagar, en los cuales se representa el símbolo de la esclavitud junto a la Virgen Peregrina, a la Virgen de la Salud, a Nuestra Señora de Cocharcas y a Nuestra Señora de las Angustias.

Bibliografía

AGULLÓ COBO, Mercedes (2007), «Archicofradías, cofradías, congregaciones, esclavitudes y hermandades de Madrid (siglos XVII-XVIII)», *Annales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 47, pp. 715-723.

ALCALÁ, Luisa Elena (2017), «Imaginando lo sagrado», en KATZEW, Ilona (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici*, Los Angeles County Museum of Art ; Fomento Cultural Banamex, A.C-DelMonico Books-Prestel, Múnich, Londres y Nueva York, p. 427.

ARBETETA MIRA, Letizia (1996), «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 51, n.º 2, pp. 97-126. En: <https://doi.org/10.3989/rdtp.1996.v51.i2.340>.

BARGELLINI, Clara (1999), «La pintura sobre lámina de cobre en los virreinatos de la Nueva España y del Perú», *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, n.º 75, pp. 79-98.

BENÍTEZ DAPORTA, Madelaine (2024), «Objetos suntuarios y devocionales. Una aproximación a la valoración de las láminas pintadas en el Virreinato del Perú (Siglos XVII-XVIII)», *Atenea*, n.º 530, pp. 135-165.

BOURDIEU, Pierre (1998), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

BRACCIO, Gabriela y TUDISCO, Gustavo (2001), «Ser y Parecer. Identidad y Representación en el Mundo Colonial», en COMETTI, Jorge (dir.), *Ser y Parecer. Identidad y Representación en el Mundo Colonial*, Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco», Buenos Aires, pp. 9-30.

CHARTIER, Roger (1996), *Escribir las Prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires.

CHRISTIAN, William Armistead (1991), *La religiosidad local en la España de Felipe II*, Nerea, Madrid.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián y SEGOVIA PORTILLO, Mario (2024), «Lustrosas y coloridas. Pinturas novohispanas sobre cobre en la provincia de Málaga», *Anales del Museo de América*, n.º 30, pp. 267-280.

DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, Juan (1692), *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*, Francisco Sanz, Madrid.

DUNCAN, Barbara (1986), «Statues painting of the Virgin», en STRINGER, John (dir.), *Gloria in excelsis: the virgin and angels in viceregal painting of Perú and Bolivia*, Center for Inter-American Relations, Nueva York, pp. 32-57.

ESTERAS MARTÍN, Cristina (1986), *Orfebrería Hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, Museo de América, Madrid.

ESTERAS MARTÍN, Cristina (2004), «Ficha de catálogo de la obra número 81», en PHIPPS, Elena, HECHT, Johanna y ESTERAS MARTÍN, Cristina (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, pp. 261-262.

GISBERT, Teresa (2009), «El culto idolátrico y las devociones marianas postreidentinas», en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVII*, Grupo Financiero Banamex, Ciudad de México, pp. 1264-1313.

GISBERT, Teresa y DE MESA, José (2003), «La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María», en CAMPOS VERA, Norma (ed.), *Barroco Andino. Memoria del Primer Encuentro Internacional*, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, La Paz, pp. 21-35.

JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco (2014), *Catálogo de cofradías del Archivo del Arzobispado de Lima*, R.C.U. Escorial-M.ª Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid.

LABÁN SALGUERO, Magaly (2021), *Los «retablos portátiles» peruanos: Las cajas de Imaginero del siglo XIX. Antecedentes y Derivaciones*, [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado], Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

LAVRIN, Asunción (1998), «Cofradías novohispanas: economías material y espiritual», en MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar, VON WOBESER, Gisela y MUÑOZ CORREA, Juan Guillermo (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 49-64.

LAZCANO, Rafael (2005), «Agustinos españoles defensores de la Inmaculada en la primera mitad del siglo XVII», en JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: Actas del Simposium II*, 1/4-IX-2005, R.C.U. Escorial-M.ª Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid, pp. 1335-1381.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2013), «Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad», *Chronica Nova*, n.º 20, pp. 115-146.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2014), «Esclavitudes piadosas. Expresiones simbólicas de un lenguaje de esclavitud en el ámbito cofrade», en MARTÍN CASARES, Aurelia (ed.), *Esclavitudes hispánicas (siglos XV al XXI): horizontes socioculturales*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 133-156.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2015), «Una religiosidad con diversidad de cultos: fiesta y procesión en las cofradías de Granada, siglos XVI al XVIII», en CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael y PÉREZ LUQUE, Rosa Alicia (coords.), *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, El Colegio de Michoacán -Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Zamora, pp. 375-419.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2011), «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio y FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Vol I*, Servizio de Publicacíons e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 61-94.

MARIN, Louis (1993), *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Editions du Seuil, París.

MARRERO ALBERTO, Antonio (2016), «Datos sobre la orfebrería del santuario del Cristo de los Dolores, Tacoronte. Gastos de las obras y autores», *Revista de Historia Canaria*, n.º 198, pp. 145-163.

MIGUÉL VALCARLOS, Ignacio (2018), *Joyería en Navarra 1550-1900*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Pamplona.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2017), «Catálogo de obras», EN LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (coords.), *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*, Instituto de América-Centro Damián Bayón, Granada, pp.104-105.

PÉREZ MORERA, Jesús (2022), «Las manufacturas sederas sevillanas: una aproximación a las telas brocadas de los siglos XVII y XVIII», *Laboratorio de Arte*, n.º 34, pp. 37-66. En: <https://doi.org/10.12795/LA.2022.i34.02>.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1992), «Trampantojo <a lo divino>», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º 3, pp. 139-155.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro (2001), «Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Chacras», en MENDOZA, Arsenio Moreno (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, pp. 359-370.

RAMOS, Gabriela (2005), «Nuestra Señora de Copacabana ¿Devoción india o intermediaria cultural?», en O'PHELAN GODOY, Scarlett y SALAZAR SOLER, Carmen (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 163-179.

RUIZ BARRERA, Teresa (2012), «Culto en la iglesia y culto en la calle. Nuestra Señora de la Merced en las procesiones de gloria de Sevilla», *Advocaciones Marianas de Gloria, San Lorenzo del Escorial*, n.º 20, pp. 349-364.

SANTA CRUZ, Nicomedes (1988), «El negro en Iberoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451-452, enero-febrero, pp. 7-46.

SCHENONE, Héctor (2008), *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

SCOCCHERA, Vanina (2019), «Escenas piadosas en el paisaje devocional: los patrocinios espirituales de Ambrosio Funes en Córdoba durante el cambio de siglo (fines siglo XVIII-principios siglo XIX)», en MAURIZIO, Paola y AVEGNO, María Cecilia (eds.), *Naturaleza y paisaje. IX Encuentro Internacional sobre Barroco*, Editorial del Estado, La Paz, pp. 293-302.

SIGÜENZA MARTÍN, Raquel y COLLANTES GONZÁLEZ, José María (2014), «La devoción a las ánimas del purgatorio en Cádiz: Dos hermandades para su estudio», *Trocadero*, n.º 26, pp. 1-25.

SIRACUSANO, Gabriela, SCOCCHERA, Vanina, BENITEZ DAPORTA, Madelaine, RÚA LANDA, Carlos, TOMASINI, Eugenia y MAIER, Martha (2025), «Nuevas miradas sobre la pintura sobre cobre con relieve en el Virreinato del Perú», *Archivo Español de Arte*, vol. 98, n.º 390, 1429.

STANFIELD-MAZZI, Maya (2004), «La Virgen del Rosario de Pomata, en su iglesia y en el virreinato», *Anuario de Estudios Bolivianos archivísticos y bibliográficos*, n.º 10, pp. 689-719.

STANFIELD-MAZZI, Maya (2011), «Cult, Countenance, and Community: Donor Portraits from the Colonial Andes», *Religion and the Arts*, vol. 15, n.º 4, pp. 429-459.

VON WOBESER, Gisela (2015), *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México.

WUFFARDEN, Luis Eduardo (2006), «Ficha de catálogo de la obra n.º 99», en RISHEL, Joseph y STRATTON-PRUITT, Suzanne (eds.), *The arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, Philadelphia, p. 449.

WUFFARDEN, Luis Eduardo (2014), «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», en ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, El Viso, Madrid, pp. 307-363.