

La Virgen de Chiquinquirá y la religión muisca*

Alessia Frassani**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.70319>

Resumen | El artículo propone un nuevo acercamiento y análisis de la imagen devocional más famosa de Colombia, la *Virgen de Chiquinquirá*. Se analizan de manera específica algunos elementos de la producción material, formal y estilística de la imagen en comparación con fuentes primarias de la época colonial para resaltar la importancia del aporte propiamente muisca a la manufactura de la imagen y su subsecuente prodigio y devoción. Con base en las teorías del perspectivismo se quiere resaltar la agencia de los objetos en la creación de creencias. Se traen a colación elementos propios de la cultura material y religión muisca —mantas, tunjos y múcuras— para demostrar que desde su creación la imagen de la *Virgen de Chiquinquirá* fue un objeto de devoción muisca.

Palabras clave | (Tesaurus) artes textiles; cultura amerindia; culto. (Autora) *Virgen de Chiquinquirá*


The *Virgen de Chiquinquirá* and Muisca Religion

Abstract | The paper proposes a new approach and a new analysis of the *Virgen de Chiquinquirá*, the most famous religious image in Colombia, produced around 1550 in the Eastern Cordillera within the context of the local indigenous Muisca religion. The analysis is primarily concerned with the materiality and with the formal and stylistic qualities of the image painted on a Muisca cloth (known as *manta* in Spanish). The image was compared with primary sources from the colonial period in order to highlight the importance of the muisca contribution to its production and to the subsequent devotion to it. Relying on the theories of perspectivism, we point out the agency of objects such as múcuras, tunjos and cloths in the creation of belief. Finally, we claim that the *Virgen de Chiquinquirá* was a Muisca votive object since its inception.

Keywords | (Thesaurus) textile arts; Amerindian cultures; cults. (Author) *Virgen de Chiquinquirá*

* Recibido: 8 de febrero de 2018. Aprobado: 14 de marzo de 2018. Modificado: 6 de mayo de 2018. El artículo es producto de una investigación independiente y no contó con apoyo financiero adicional. La autora agradece la ayuda indispensable para la redacción del texto de sus exestudiantes de la Universidad de los Andes, Saúl Torres, Juan Pablo Ospina y David Latorre, así como de Santiago Martínez Medina, editor de la revista *Antípoda*.

** Doctora en Historia del Arte por The City University of New York (Nueva York, Estados Unidos). En 2017 publicó los libros, *Building Yanhuitlan: Art, Politics, and Religion in the Mixteca Alta since 1500* y *Artistas, mecenas y feligreses en Yanhuitlán, Mixteca Alta, siglos XVI a XXI*. Actualmente se desempeña como Investigadora independiente

 <http://orcid.org/0000-0002-2867-255X>  alessiaf@gmail.com

A *Virgem de Chiquinquirá* e a religião muisca

Resumo | O ensaio propõe uma nova aproximação e análise da imagem devocional mais famosa da Colômbia, a *Virgem de Chiquinquirá*. Analisam-se de maneira específica alguns elementos da produção material, formal e estilística da imagem em comparação com fontes primárias da época colonial para ressaltar a importância do aporte propriamente muisca à manufatura da imagem e seu subsequente prodígio e devoção. Com base nas teorias do perspectivismo quer se ressaltar a agência dos objetos na criação de crenças. Traem-se a consideração elementos próprios da cultura material e religião muisca –mantas, tunjos e múcuras– para demonstrar que desde sua criação a imagem da *Virgem de Chiquinquirá* foi um objeto de devoção muisca.

Palavras chave | (Tesouro) artes têxteis; culto; cultura ameríndia. (Autora) *Virgem de Chiquinquirá*

Introducción

El artículo propone un nuevo acercamiento y análisis de la imagen devocional más famosa de Colombia, la *Virgen de Chiquinquirá* (ver figura 1). Entre las varias imágenes milagrosas que acompañaron la colonización y evangelización del continente por parte de los españoles, la imagen mariana de Chiquinquirá destaca por la amplia información histórica acerca de su manufatura, hechos milagrosos e institución del culto.

Figura 1. *Virgen de Chiquinquirá* sostenida por unos frailes dominicos



Fuente: Basílica de Chiquinquirá. Manta. 119 x 125 cm. Fotografía de la Orden de Predicadores, Colombia.

En la primera parte del artículo se desarrolla una relectura de dicha información que se encuentra en dos fuentes distintas pero relacionadas: los interrogatorios relativos a la prodigiosa renovación de la imagen (fechados entre 1587 y 1588) y las crónicas del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII¹. La información proporcionada por las fuentes escritas es comparada de manera específica con la imagen misma, su soporte, manufactura y demás elementos materiales o estilísticos con base en un análisis técnico de la obra que se hizo en los años 80². De allí se deduce que, efectivamente, algunos elementos específicos de la materialidad y características formales de la *Virgen de Chiquinquirá* fueron fundamentales en el proceso de su sacralización.

Más aun, estos mismos elementos evidencian un contexto de producción, recepción y circulación indígena y propiamente muisca, aspecto que se ahondará en dos apartados en la segunda parte del artículo. Este es un hecho que no debería sorprender debido al lugar de procedencia de la imagen, pero no ha sido abordado adecuadamente por los historiadores del arte modernos que han estudiado la imagen³. El análisis propuesto, en sustancia, quiere problematizar el discurso canónico acerca de la colonización y evangelización como procesos unilaterales que procedieron desde el mundo católico español hacia el sometido pueblo indígena. La lectura afinada de las fuentes —producidas dentro del ambiente eclesiástico con el fin explícito de crear un relato hagiográfico de la imagen— pone en entredicho al relato mismo, de manera que se abren más preguntas al investigador moderno para reconstruir los procesos socioculturales de la sociedad neogranadina, hoy Colombia.

.....

1. Una transcripción de los interrogatorios se encuentra en Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá* (Bogotá: Iqueima, 1950), 17-56. Las fuentes coloniales más importantes son Juan Flórez de Ocariz, *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reyno de Granada* (Madrid: por Joseph Fernández de Buendía 1674); Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la Imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, [1694] (Madrid: por Antonio Marín, 1735); Alonso de Zamora, *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada* (Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701).

2. María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá, arte y milagro* (Bogotá: Presidencia de la República, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986).

3. Francisco Gil Tovar, "La Virgen de Chiquinquirá en el arte", en *Chiquinquirá: 400 años*, comp. Octavio Arizmendi Posada (Bogotá: Litografía Arco, 1986); Tom Cummins, "On the Colonial Formation of Comparison: The Virgin of Chiquinquirá, the Virgin of Guadalupe, and Cloth", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 21 n.º 75 (1999): 51-77; Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad* (Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008); Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid y Fráncfort: Iberoamericana Vervuert, 2011), 214-223.

La manta de la Virgen de Chiquinquirá en el relato milagroso y hagiográfico

El milagro de la renovación de la imagen de la *Virgen de Chiquinquirá* ocurrió el 26 de diciembre –día de San Esteban– de 1586 en una modesta capilla del pueblo. El día 10 de enero de 1587, solamente dos semanas después del prodigio, el arzobispo de Santafé, fray Luis Zapata de Cárdenas, mandó a averiguar los hechos, que quedaron registrados en un pormenorizado interrogatorio. En esta fecha, María Ramos declaró que ella, otra mujer llamada Isabel y un niño que iba con ella “vieron [la imagen] colorada y hermosa como una rosa, y estuvo y duró con esta color todo aquel día”⁴. El mismo día, Juana de Santana, viuda del encomendero de Suta y Chiquinquirá, declaró que “vido... cómo el rostro de la imagen de la Madre de Dios estaba muy hermo세ada, muy colorada, diferente de las colores que tenía y tiene al presente... y todo aquel día estuvo el rostro de la Madre de Dios encendido en colorado”⁵. Curiosamente, el relato de la misma María Ramos cambió en una declaración de septiembre de 1587, ocho meses después, cuando la fama de la imagen ya estaba creciendo rápidamente⁶.

En aquella ocasión, María Ramos aseguró que no solamente los colores de la imagen de la Virgen se habían renovado, sino también los de los santos⁷. No hace mención del resplandor, que según relatos anteriores fue temporal, igual que la renovación de los colores que, en esta ocasión, afirmó María Ramos, fue permanente. Es sugerente pensar que la naturaleza del milagro haya sido alterada pasando de transitoria a permanente una vez que el culto a la imagen empezó a difundirse. En todo caso, la primera descripción de la imagen, dada por María Ramos y las demás mujeres que asistieron a la renovación, corresponde más fielmente al estado actual de la manta y a la calidad de su pintura. Casi un siglo después, cronistas dominicos y neogranadinos ahondaron más en el aspecto formal de la *Virgen de Chiquinquirá*. Según Juan Flórez de Ocáriz, fray Andrés Xadraque, lego dominico en la región de Boyacá, y Antonio de Narváez, platero:

Dispusieron la pintura de una imagen [...] en una manta de algodón más ancha que larga; y por quedar mucho blanco en los lados los ocuparon, el derecho con san Antonio, por ser Antonio el nombre del platero pintor y el izquierdo con san Andrés, por llamarse Andrés el religioso. Será como una vara de alto y una vara y cuarta de ancho, de buen dibujo pero no buenos colores que se han ido afinando por sí.⁸

4. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 18.

5. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 20. Énfasis de la autora.

6. Octavio Arizmendi Posada, “Historicidad de los hechos extraordinarios ocurridos en Chiquinquirá en 1586”, en *Chiquinquirá: 400 años*, comp. Octavio Arizmendi Posada (Bogotá: Litografía Arco, 1986), 23.

7. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 23-24.

8. Juan Flórez de Ocáriz, *Libro primero*, 192.

A esta afirmación le hace eco unos años más tarde Pedro de Tobar y Buendía, quien afirmó que Antonio de Santana, encomendero de Suta, mandó a Antonio de Narváez para que pintara una imagen de la Virgen del Rosario “en una manta de algodón: (que era el lienzo, que avía en aquel tiempo) era la manta más ancha, que larga; y porque no quedassen en blanco los campos, que quedaban a los lados de la Madre de Dios, mandó pintar a un lado San Andrés Apóstol, y al otro a San Antonio de Padua”⁹. Finalmente, un poco más tarde, el fraile dominico Alonso de Zamora señaló que la imagen se pintó en una manta de algodón más ancha que larga “según el modo tosco que tienen los indios”¹⁰. Los autores indicaron de manera implícita y explícita que el soporte era de origen muisca. Mientras Zamora fue el único que refirió el origen étnico, el hecho de optar por la palabra manta en lugar de lienzo denota una temprana costumbre lingüística neogranadina, que reconoció el importante legado textil muisca en el altiplano¹¹. En documentos coloniales del siglo XVI, con el término de manta no se denota la cobertura de una cama, como ocurre en castellano, sino más específicamente una prenda de vestir que cubre por lo menos la mitad del cuerpo desde los hombros. Tom Cummins y Olga Acosta desestiman, a nuestra manera de ver, estas afirmaciones y consideran que los cronistas resaltaron el origen indígena del soporte como parte de una retórica colonial, al servicio de una ideología evangelizadora¹². Por el contrario, es cierto que el soporte de la imagen de la *Virgen de Chiquinquirá* es una manta de manufactura indígena¹³. Más importante aún, los mismos cronistas reiteran que el lienzo, de proporciones casi cuadradas, pero un poco más ancho que largo, mantuvo su formato horizontal, típico de la manta muisca: no se recortó ni, más sencillamente, se volteó a la hora de pintar la imagen¹⁴.

La preponderante importancia que se concedió al soporte en cuanto manta indígena es evidente en otros dos aspectos de la pintura: la falta de preparación de una capa de yeso y de un bastidor. Acerca del primer punto, los cronistas no se refieren explícitamente a eso, pero la renovación de la imagen, que determinó sus capacidades milagrosas y taumaturgias, está íntimamente vinculada al hecho de que los pigmentos, adheridos a una sutil capa aglutinante, han desaparecido casi por completo. A pesar de que resulta demasiado fácil tachar de invención hagiográfica la renovación milagrosa de los colores, es un hecho que la naturaleza del soporte y de los pigmentos usados ha afectado de manera evidente la

9. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 10.

10. Alonso de Zamora, *Historia de la provincia*, 308.

11. Ana María Díaz Collazos, “Palabras ajenas para sentidos propios: el sentido muisca de la manta, el capitán y la luna a finales del siglo XVI”, *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* n.º 70 (2006): 115-120.

12. Tom Cummins, “On the Colonial Formation”; Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes*, 219-220.

13. María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá, arte y milagro*, 38-43; Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas: mantas muiscas de algodón como soporte pictórico en el Nuevo Reino de Granada”, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* n.º 4 (2015): 34.

14. Tom Cummins, “On the Colonial Formation”, 66. Diferente es el caso de la manta conocida como *tilma*, de la Virgen de Guadalupe. Ahí se juntaron dos lienzos para poder pintar una imagen de proporciones verticales, desnaturalizando así la función original de abrigo propia de la *tilma*.

conservación y de ahí la visibilidad de la imagen. Según la narración tardía de Tobar y Buendía, el día del milagro, María Ramos rezaba con piedad ante la imagen, pidiendo a la Virgen que se dejara ver en los pocos rasgos y líneas que quedaban en la manta¹⁵. Hasta el día de hoy, la imagen de la Virgen en la parte central es mucho más borrosa, casi desvanecida, en comparación con la de los dos santos que están a los lados. Esta constatación es importante porque, a nuestra manera de ver, da credibilidad a otra afirmación de los cronistas: los dos santos fueron agregados en un segundo momento porque el lienzo se había quedado “blanco”, o sea vacío a los lados de la Virgen¹⁶.

A pesar de la simpleza de tal afirmación, el hecho de que los dos santos hayan sido pintados presumiblemente en otro momento, utilizando otros pigmentos o técnica, parece sustentarse en el estado actual de conservación. La aparente sencilla explicación de que se pintaron los santos a los lados por haberse quedado en blanco el cuadro también reitera la preponderancia de la manta como soporte que determinó en un segundo momento un problema de carácter formal y compositivo para el pintor y su comitente. Efectivamente, los historiadores del arte que han propuesto análisis estilísticos e iconográficos de la obra, no han podido dar satisfactoriamente con el prototipo formal de la imagen de la *Virgen de Chiquinquirá*. Olga Acosta y Magdalena Vences Vidal proponen como modelo las composiciones típicas de los altares trípticos tardogóticos —finales del siglo XV e inicios del siglo XVI—, pero la falta absoluta de indicaciones espaciales —paisaje o arquitectura— hacen difícil la adscripción de la pintura a un género reconocido del arte occidental y resaltan una vez más la importancia del soporte¹⁷.

Vences Vidal trae a colación un gremial¹⁸ de la colección del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, México, cuya composición de la Virgen de la Asunción con dos santos a los lados recuerda la manta de Chiquinquirá por el amplio campo blanco en donde flotan las figuras¹⁹. El gremial, fechable alrededor de 1580, comparte con la manta de Chiquinquirá la importancia del soporte, que indica una función específica del objeto y hasta llega a determinar sus características formales. Parece ser este el caso de la única otra manta muisca que según se conoce hasta hoy haya sido utilizada como soporte, la de Nuestra Señora de las Angustias, del pueblo de Labateca, en el Norte de Santander (ver figura 2)²⁰. Esta imagen, realizada alrededor de 1633, ha sufrido numerosos repintes y ahora está pintada en toda su

15. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 19.

16. Gil Tovar también comenta acerca de la diferente calidad y factura de la Virgen y de los dos santos. Francisco Gil Tovar, “La Virgen de Chiquinquirá en el arte”, en *Chiquinquirá: 400 años*, 86.

17. Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes*, 221-23; Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá*, 65-81.

18. Paño rectangular de uso procesional, usualmente llevado por clérigos catedralicios.

19. Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá*, Colombia, 82.

20. Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas”, 35. La imagen es citada por el cronista del siglo XVIII Basilio Vicente de Oviedo, quien refirió su prodigiosa renovación de una manera parecida al relato chiquinquireño. Basilio Vicente de Oviedo, *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada: manuscrito del siglo XVIII* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1930), 189.

superficie, pero al parecer no tiene capa de yeso debajo de la pintura. En la composición es evidente que las proporciones más anchas que largas dictaron el formato horizontal y las amplias zonas blancas de fondo.

Figura 2. Nuestra Señora de las Angustias



Fuente: iglesia de Labateca. Fotografía de Yovany Andrés Capacho.

Por otro lado, la materialidad de la manta como soporte de la imagen de la Virgen y santos es también evidente en otro detalle del relato hagiográfico. La manta había sido puesta en un bastidor solamente al momento de colgarse en la capilla en Suta, pues cuando María Ramos la recobró en Chiquinquirá, el bastidor estaba desarmado²¹. Hoy en día el lienzo se encuentra apoyado y asegurado a una base de madera para evitar su ulterior deterioro (ver figura 1). Tomando estas consideraciones como punto de partida, queremos proponer otra interpretación acerca de la composición de la pintura de la manta. La imagen de la Virgen del Rosario acompañada por dos santos evoca el prototipo de la Virgen de la Cofradía, una Virgen que con su manto envuelve a los feligreses²². Esta imagen, a su vez,

21. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 10-17.

22. Magdalena Vences Vidal y María Cecilia Álvarez White hacen referencia a una pala de la iglesia dominica de San Andrés en Colonia que representa a la Virgen de la Cofradía del Rosario. Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia*, 76; María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá, arte y milagro*, 20-21.

es una variante iconográfica de la Virgen de la Merced –*Mater Misericordiae*– (ver figura 3), imagen ampliamente difundida en Europa desde la Edad Media. En Alemania, donde la imagen es frecuente en forma escultórica, el prototipo es referido como *Schutzmantel Madonna*, que significa Virgen del manto protector. En nuestro caso, el soporte mismo de la imagen se vuelve el manto protector: la Virgen del Rosario en la parte central acobia a los santos Antonio y Andrés que, según los relatos, corresponden a las advocaciones de Antonio de Santana, encomendero de Suta y Chiquinquirá, o del pintor Antonio de Narváez, mientras que Andrés podría referirse a Andrés Xadraque, un fraile dominico que estuvo involucrado en la producción de la imagen, según algunas fuentes²³. Los mecenas se encuentran así amparados por la Virgen, abajo de su manto.

Figura 3. *Madonna della Misericordia*



Fuente: Pietro Perugino. Siglo XVI. 201 x 147 cm. Museo Palazzo del Podestà (Bettona, Perugia, Italia). Imagen de dominio público.

.....
23. Juan Flórez de Ocariz, *Libro primero*, 192; Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 9-10; Alonso de Zamora, *Historia de la provincia*, 308.

La manta pintada en la religión muisca

En un precedente ensayo, se propuso interpretar la famosa cacica de Sutatausa (ver figura 4) —parte del programa de pintura mural en la iglesia de este poblado del altiplano de Cundinamarca— a la luz de las imágenes marianas pintadas con largas tocas triangulares, que hacen pensar en “retratos” de imágenes de bulto (ver figura 5)²⁴. En Sutatausa, la noble mujer muisca reza profundamente con los ojos cerrados y las manos juntas, de las cuales cuelga un rosario. Su posición es única en el ciclo mural, porque se encuentra dentro del desenvolvimiento de la narrativa pasionaria pintada a lo largo de las paredes principales de la nave. Los demás dignitarios indígenas, vestidos en traje español, están en el arco toral, bajo la protección de santos tutelares. La imagen de la cacica orante ofrece un puente entre las prácticas católicas y la religión muisca al momento de la llegada de los españoles. La figura femenina envuelta, pero que al mismo tiempo envuelve (o esconde), reitera una vez más la importancia de la manta, que, pintada o tangible conecta, separa y oculta el objeto observado del observador.

Figura 4. Cacica de Sutatausa



Fuente: iglesia parroquial de Sutatausa. Fotografía de Alessia Frassani.

.....
24. Alessia Frassani, “El templo doctrinero de Sutatausa y su pintura mural”, en *El patrimonio artístico en Cundinamarca. Casos y reflexiones*, comp. Patricia Zalamea (Bogotá: Gobernación de Cundinamarca, Universidad de los Andes, 2014), 82-84. Para un análisis de estas imágenes en el contexto neogranadino, ver Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes*, 90-96 y 373-374.

Figura 5. Virgen de Guadalupe



Fuente: fray Gabriel de Talavera. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este Santuario*. Toledo: en casa de Thomas Guzmán, 1597.

En un estudio documental pormenorizado, Laura Vargas Murcia ha dado a conocer que efectivamente eran muchas las mantas con temas religiosos católicos que se encontraban en las iglesias muiscas del siglo XVI²⁵. Algunas de ellas eran “despintadas”, de una manera similar, se puede imaginar, a la manta de la *Virgen de Chiquinquirá*²⁶. Los inventarios dejan ver igualmente que en el ámbito eclesiástico se utilizaban “mantas pintadas de color”, presumiblemente con decoraciones

25. Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas”, 30-34.

26. Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas”, 32. La información se refiere a la doctrina de Fómeque, según una visita realizada en el 1600.

abstractas de tradición indígena local²⁷. A la luz de esta información documental y a pesar de la escasez de los ejemplos que han llegado a nosotros, es más fácil entender la *Virgen de Chiquinquirá* y la cacica de Sutatausa, así como la *Virgen del Rosario* de Labateca, como parte de un corpus mucho más amplio de la producción artístico-religiosa local. No obstante de las trágicas campañas de destrucción y persecución a las cuales fueron sometidos los pueblos muisca del altiplano, el uso persistente de mantas en contextos ofrendatarios y funerarios ha sido ampliamente demostrado, bien sea a través de documentos o bien por hallazgos arqueológicos²⁸.

Mantas enteras, tiras de algodón o “mantillas” servían para envolver los objetos votivos de tumbaga de oro (ver figura 6). Según un documento de 1595 que relata la persecución de santuarios en Iguaque, Boyacá, dentro de una ollita estaban “dos santillos de oro muy bajo revueltos en un poco de algodón y un pedacito de manta colorada”²⁹. En una casa se encontraron “dos santillos de oro bajo revueltos en una mantilla”³⁰. Los referidos “santillos”, a menudo llamados tunjos, son tal vez los objetos votivos más conocidos y comunes de la orfebrería muisca y de manera característica representan personajes de manera frontal, estilizada y bidimensional. La figura 6 representa una mujer con un niño en los brazos, ricamente ataviada con tocado y collar, sujetando un bastón en la mano derecha.

La práctica de envolver figurinas de metal en mantas, vestidos y pequeñas joyas era difundida por todos los Andes. El caso más conocido y que vale la pena mencionar es el de las ofrendas incaicas relativas al Capac Hucha, peregrinación y obligación imperial, cuya documentación arqueológica es extensa (ver figura 7)³¹. A pesar de ser muy pocos los tejidos muisca que se han encontrado, un ejemplar hoy en el British Museum (ver figura 8a) representa varios tunjos dentro de una forma rectangular, intercalados a otros tantos rectángulos que contienen diseños abstractos. Estos repiten el patrón de círculos y franjas oblicuas que dibujan la imagen del personaje-tunjo, que se encuentra sentado o más bien acurrucado, con piernas y brazos doblados. En la superficie de la manta, la apariencia del tunjo se hace patente en algunos casos, mientras en otros, el espectador es invitado a reflexionar sobre las líneas y formas que de una manera parcial y rítmica componen la representación de aquel.

27. Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas”, 31. La autora hace referencia a un documento del Archivo General de Indias (Patronato, 196, R. 8) fechado en 1575, en el que se mencionan mantas pintadas con tunjos —figuras votivas— en las iglesias y demoras particulares. Ver también Jorge Augusto Gamboa Mendoza, *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la conquista: del sikipkua al cacique colonial, 1537-1575* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010), 493, nota 8.

28. Vicenta Cortés Alonso, “Visita a los santuarios indígenas de Boyacá”, *Revista Colombiana de Antropología* n.º 9 (1960): 199-273; Eduardo Londoño Laverde, “Santuarios, santillos, tunjos: objetos votivos de los muisca en el siglo XVI”, *Boletín Museo del Oro* n.º 25 (1989): 93-119.

29. Carl Langebaek y Eduardo Londoño, “Santuarios indígenas en el repartimiento de Iguaque, Boyacá. Un documento de 1595 del Archivo Nacional de Colombia. Transcripción”, *Revista de Antropología* Vol: 4 n.º 2 (1988): 220.

30. Carl Langebaek y Eduardo Londoño, “Santuarios indígenas”, 221.

31. Un ensayo introductorio sobre el tema es el de Colin McEwan y Maarten van de Guchte, “Ancestral Time and Sacred Space in Inca State Ritual”, en *The Ancient Americas. Art from the Sacred Landscapes*, comp. Richard Townsend (Chicago: The Art Institute, 1992).

Figura 6. Tunjo muisca



Fuente: 8,4 cm (alto). Museo del Oro (Bogotá, Colombia). Imagen de dominio público.

Figura 7. Ofrenda inca, Cerro El Plomo, Chile



Fuente: 14 cm (alto). Colección Museo Nacional de Historia Natural (Santiago, Chile).

Figura 8a. Manta muisca

Fuente: 122 x 135 cm. Colección The British Museum (Londres, Reino Unido).

Es así que el contenido —el tunjo— se transfiere a su contenedor —la manta—. Tal transferencia se puede explicar de varias maneras, atendiendo a fuentes y enfoques diferentes. La estudiosa brasileña Els Lagrou ha explorado las técnicas y teorías artísticas entre los pueblos amazónicos de una manera que ilumina nuestro caso³². Basándose en el perspectivismo, la investigadora propone un acercamiento a la abstracción en el arte amazónico como parte de un proceso fluido y en constante movimiento que incluye también la figuración. Las imágenes se crean a través de un juego constante entre formas, líneas, sobre todo, que producen patrones, dentro de los cuales el espectador busca una imagen. Esta imagen es mental, evidentemente, porque nunca se realiza completamente en la línea trazada materialmente en el soporte. La imagen debe de ser completada en la mente, hecho que resalta la importancia de la interpretación —subjetiva y transitoria— al momento de la recepción. Entre los elementos característicos de este proceso, Lagrou destaca el *punctum*, un pequeño detalle asimétrico introducido intencionalmente para desestabilizar el cierre y la conclusión de la figura mental y abrir así nuevas posibles interpretaciones³³. En el caso de la manta del British Museum, los tunjos —o hombres o mujeres sentados o fardos— son todos iguales, menos uno (ver figura 8b), cuya pierna izquierda presenta un semicírculo con rayas en su parte final —¿una cola?—.

32. En específico, me refiero aquí a: Els Lagrou, "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción", *Mundo Amazónico* n.º 3 (2012): 95-122.

33. Els Lagrou, "Perspectivismo, animismo", 97 y 105-106.

Figura 8b. Manta muisca (detalle)



Fuente: 122 x 135 cm. Colección The British Museum (Londres, Reino Unido).

La búsqueda explícita y constante por parte del espectador de una imagen interior hace que el diseño mismo se pueda desplazar fácilmente de soporte en soporte: textil, cestería, cerámica o pintura corporal. Paradójicamente, la transparencia del soporte, que permite la transferibilidad de la imagen, resalta —como se ha subrayado hasta este momento— la materialidad del soporte en sí. Justamente por ser una mera superficie en la cual se proyectan líneas y figuras abiertas y dinámicas, la manta hace patente su propia autonomía. Un ejemplo tangible de la transferibilidad de la imagen de la mujer —u hombre— orante envuelto en una manta se encuentra en las múcuras muisca, recipientes de cerámica de función utilitaria y ceremonial (ver figura 9). Muchas de ellas muestran el cuello claramente antropomorfizado: un personaje está sentando envuelto parcial o completamente por una manta de la misma manera que la cacica orante de Sutatausa. Según fray Pedro Simón, la múcura se utilizaba ceremonialmente como una especie de cepo, en donde se metían las ofrendas, que quedaba enterrado casi por completo dejando ver solamente la boca en la parte de arriba³⁴.

.....

34. Fray Pedro Simón, *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, tomo III (Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1953), 378.

Figura 9. Múcura muisca

Fuente: 28 cm (alto). Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlín (Berlín, Alemania).

La múcura se asocia también con la libación de la chicha, una bebida “embriagante” cuyo consumo fue perseguido fuertemente por el Gobierno colonial y la Iglesia católica. Durante los rituales de libación de la chicha, el dios Nencatoa se entretenía bailando entre los seres humanos y en especial con los pintores y tejedores de mantas, por ser su dios³⁵. Esta información permite relacionar los creadores de imágenes de las mantas con los poderes visionarios y transformativos de la chicha y sus ceremonias. Se refuerza así la idea expresada por Els Lagrou, según la cual la creación artística americana se basa en la habilidad de crear una imagen puramente abstracta, capaz de invertir puntos de vista e inducir transformaciones perceptivas, como las producidas por la chicha. El poder de engañar, “como en una trampa”³⁶, de los dibujos abstractos se hizo sentir en el mismo fray Pedro Simón quien entrevió en las líneas de las mantas muisca un antiguo mensaje cristiano que se había corrompido luego³⁷. El mismo fraile e historiador añadió que:

.....
35. Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, tomo III, 377.

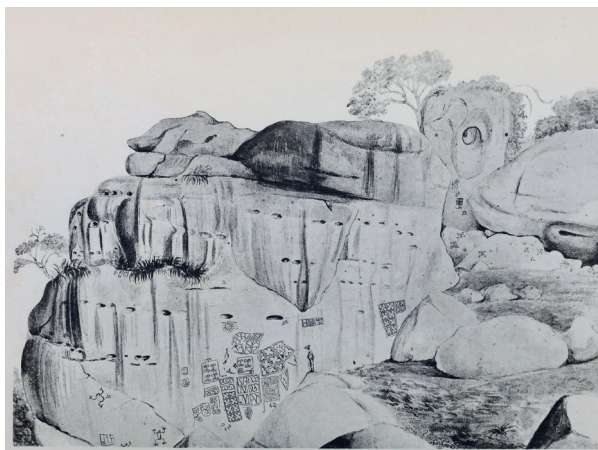
36. Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo”, 108.

37. Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, tomo III, 374.

También se les confundió la doctrina de la cruz, pues a las que hagan hechicerías y adivinaciones, mascando tabaco y que le mandaba poner el predicador en las mantas, las iban quitando las formas perfectas, echándolas unas rayas desde sus extremos como hoy las traen, que más parecen signos de escribanos que otras cosas.³⁸

Las imágenes de las mantas constituyen una especie de escritura en el sentido que piden ser interpretadas, más allá de un supuesto mensaje icónico sencillo. En las múcuras muisca, la manta no solamente envuelve la persona —orante, sacerdote— si no que se extiende hasta rodear la parte superior de la botella. Este detalle tiene eco en el conocido mito muisca según el cual las figuras pintadas sobre las mantas se encuentran en las rocas y peñas del altiplano, porque ahí las dejó Nemterequeteba o Xué —otros nombres de Nencatoa— para que los muisca aprendieran a pintar las mantas con motivos apropiados. Según fray Pedro Simón, un dios ancestral anduvo por el altiplano predicando y “cuando salía de un pueblo les dejaba los telares pintados en alguna piedra liza y bruñida, como hoy se ven en algunas partes” (ver figura 10)³⁹. La transferencia de las pinturas de las rocas a las mantas hace de esta última un vehículo para la sacralización del territorio. Bajo el abrigo de la manta, se asienta la civilización muisca en el altiplano.

Figura 10. Piedra de Pandi



Fuente: Vicente Restrepo. *Los Chibchas antes de la conquista española: atlas arqueológico*. París: Librería de Garnier Hermanos, 1895, lámina XLV.

38. Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, tomo III, 376.

39. Fray Pedro Simón, *Noticias históricas*, tomo III, 375.

Las romerías y la ofrenda: ¿religión católica o religión muisca?

La metafórica presencia de la manta en el territorio lleva al último punto que queremos desarrollar sobre la *Virgen de Chiquinquirá*: su culto a través de las romerías. Este es tal vez el aspecto que más ha sido estudiado en relación con el arraigo indígena de la imagen⁴⁰. El culto se vincula a la cercanía con la laguna de Fúquene, un lugar sagrado desde la época prehispánica. Las procesiones que se hacían hacia estos lugares en donde se dejaban ofrendas de oro, textiles y otros objetos formaban parte de una red de santuarios y lugares sagrados que se ha mantenido —cristianizándose— hasta el día de hoy⁴¹. En este sentido, Mauricio Adarve habla de la “potencia de la mimesis que está fundada en la ambigüedad, esto es, en una respuesta que jamás se puede dar, pero cuya pregunta siempre está viva”⁴².

La superposición de los antiguos caminos procesionales muisca a los santuarios con las rutas hacia las capillas católicas fue impuesta con violencia, pero la evidente ambigüedad de esta operación deja abierta la posibilidad de socavar desde adentro la lógica colonizadora. Se quiere, en este sentido, rescatar el legado propiamente muisca e indígena del culto a la Virgen de Chiquinquirá, a menudo silenciado por un eurocentrismo autoimpuesto. Se puede además agregar que no solamente los peregrinos caminan por el altiplano, sino que las imágenes mismas eran y son llevadas en procesión, produciendo una inversión de roles que intensifica la relación de intercambio entre el devoto, la imagen y el territorio.

Hay un detalle en los interrogatorios de 1588 que vale la pena discutir. En estos se aclara que para esa época, cuando la imagen pasaba en procesión por los poblados, la población muisca local salía de su casa y con mucha devoción acudía a las capillas en donde se quedaba la imagen⁴³. Entre otros, Juan de Figueroa, cura y vicario de las doctrinas de Suta y Chiquinquirá, dijo: “Muchos de ellos sacaban bocados de las hachas que iban encendidas delante de la dicha imagen, diciendo que la querían para reliquia”⁴⁴. Según Francisco Pérez, clérigo presbítero, llegando la imagen a Sáchica, los indígenas por la noche “arremetían a los que llevaban las hachas y con los dientes las partían sacando muchos bocados de las dichas hachas e diciendo ser aquella cera bendita y que por aquello hacían que a la vuelta cuando la dicha imagen volviese tenían la limosna junta”⁴⁵. De Sáchica la imagen viajó a Suta y de ahí a la laguna —¿de Tota?— del capitán

40. Magdalena Vences Vidal, “Orígenes del culto a Nuestra Señora de Chiquinquirá”, *Estudios Latinoamericanos* n.º 4 y 5 (1999): 87-93; Mauricio Adarve, “Siglos de romería o el rostro que se fragmenta”, *Universitas Humanística* Vol: 27 n.º 27 (1987): 89-98.

41. César Moreno Baptista, “Subregionalización de prácticas religiosas en el altiplano de la cordillera Oriental colombiana”, *Revista de Antropología y Sociología Virajes* n.º 9 (2007): 209-231; Magdalena Vences Vidal, “Romerías y sacralización del espacio en Boyacá, Colombia, siglo XVI”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* n.º 37 (2003): 123-143.

42. Mauricio Adarve, “La Virgen de Chiquinquirá o la mimesis sacral”, en *Creer y poder hoy*, comps. Clemencia Tejeiro, Fabián Sanabria y William Mauricio Beltrán (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 436.

43. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 29-51.

44. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 47.

45. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 39.

Álvaro Suárez, donde el clérigo se despidió de la procesión. A pesar de que muchos testigos relataron esta costumbre de los indígenas, no hicieron ningún comentario al respecto.

A la luz de los estudios de Ann Osborn y Ana María Falchetti acerca de la cera, la semilla y la ofrenda entre los U'wa, pueblo chibcha asentado en la Sierra Nevada del Cocuy, podemos dar un sentido más claro a estas afirmaciones⁴⁶. La cera tiene un vínculo con el oro y la ofrenda entre los U'wa por ser todos elementos de transformación. Los orfebres muisca utilizaban la cera para crear figuras de oro con el método de la cera perdida, a través del cual el oro líquido literalmente reemplaza la cera. Pero la transformación es también un intercambio, debido a que, en las redes comerciales y rituales de la región, los U'wa obtenían oro a cambio de cera. La cera se produce en la época de la estación seca, estación de las semillas, marcada por el solsticio de invierno en diciembre⁴⁷. Hay que recordar que el prodigio del resplandor —¿oro?— de la Virgen de Chiquinquirá se dio el 26 de diciembre y hasta el día de hoy en esta fecha se celebra el culto a la imagen. La cera es producida por las abejas que la transforman de la madera y polen con la masticación⁴⁸. Según lo relatado acerca del culto a la Virgen, la gente arrancaba a bocados la cera de las hachas. La importancia de la cera está en su capacidad de transformación. Por esta misma razón, la cera y el oro tienen un vínculo muy cercano con la ofrenda, cuya función es la de una semilla dejada en la tierra para que germine, crezca y de frutos.

Para nuestro caso, también es relevante la importancia de las telas de algodón en las ofrendas, cuya función es la de proteger la semilla para favorecer su germinación, como recalca Ana María Falchetti⁴⁹. En los testimonios mencionados arriba, la cera es recibida por parte de los indígenas que asistían al paso de la Virgen para luego hacer una limosna. Se trata entonces de un intercambio, al igual que una transformación —se recibe un objeto o material y se devuelve otro—. La ofrenda es una promesa en un universo de relaciones. Su vitalidad está en la capacidad de crecer y transformarse a través del intercambio. Caben aquí unas preguntas: ¿de dónde procedía la cera tan deseada por los muisca de Sáchica y Suta?, la limosna que iban luego a depositar, ¿sería oro “germinado” de la cera recibida? Es notable que la reciprocidad del trueque se desarrollara bajo el patrocinio de la Virgen, que con su manta protegía y garantizaba la sacralidad de la transacción. Para cerrar el círculo, es importante subrayar que, en nuestro caso, la lógica relacional de cambio y transformación que Ann Osborn y Ana María Falchetti reconstruyen a través del mito U'wa de las abejas corresponde a lo propuesto por Els Lagrou acerca de la producción de la imagen en el mundo amazónico. Las narrativas indígenas no ofrecen solamente una explicación para determinar el significado de los materiales, sino que también inciden en el proceso de manipulación del material y en la producción del objeto y de la imagen.

46. Ann Osborn, *El vuelo de las tijeretas* (Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 1985); Ana María Falchetti, “La ofrenda y la semilla: notas sobre el simbolismo del oro entre los Uwa”, *Boletín Museo del Oro* n.º 43 (1997): 3-37.

47. Ana María Falchetti, “La ofrenda y la semilla”, 7.

48. Ana María Falchetti, “La ofrenda y la semilla”, 7-8.

49. Ana María Falchetti, “La ofrenda y la semilla”, 14-17.

Las numerosas decoraciones de metal que cuelgan de la manta toman, en esta perspectiva, un significado especial. Para 1610, el lienzo estaba ya “guarnecido de madera dorada”⁵⁰. Según la información de Juan de Pereyra, prior del santuario de la Virgen de Chiquinquirá, para mediados del siglo XVII, la imagen tenía aplicaciones de oro en la media luna⁵¹, y para finales de dicha centuria, Tobar y Buendía describió prolijamente las joyas de oro, esmeraldas y perlas, parte de la corona, cetro y demás atributos de la Virgen y el niño⁵². La actitud de adornar ricamente las imágenes reitera el carácter tridimensional, tangible, corpóreo y presente de la imagen misma, pero igualmente recuerda la tradición muisca de utilizar las mantas para envolver ofrendas de oro. En la imagen, la Virgen y los santos Andrés y Antonio llevan pintados varios atributos, que algunos autores, empezando por el hagiógrafo Pedro de Tobar y Buendía, han querido reconocer como “defectos” en que incurrió el pintor Antonio de Narváez⁵³. San Andrés se encuentra a la izquierda de la Virgen, mientras que, por ser apóstol y por ende de rango superior a san Antonio, debería haber ocupado el lado derecho.

Igualmente, la cruz de san Andrés, tradicionalmente en forma de X, resulta descompuesta, encontrándose uno de los dos brazos atrás del santo. Además, el apóstol es representado usualmente como hombre mayor, de cabello y barba blanca, mientras que en la manta de Chiquinquirá se retrata como hombre joven. Por su parte, san Antonio lleva en la mano derecha una palma. A pesar de que el mismo Pedro de Tobar y Buendía y, recientemente, Magdalena Vences Vidal hayan tratado de justificar este atributo, la imagen de san Antonio está estrechamente relacionada con el lirio y no con la palma, símbolo del martirio, destino que no tocó al santo⁵⁴. Con base en estos detalles, Olga Acosta propone que una temprana versión de la *Virgen de Chiquinquirá*, posiblemente del taller de Bernardino Bitti (ver figura 11) haya querido corregir los “errores” cometidos por el pintor del original⁵⁵. En la pintura que se encuentra en una colección privada en Medellín, el autor optó por el formato vertical, que resalta la figura de la Virgen, más grande que la de los santos que se encuentran a su lado. La Virgen y san Antonio, que sostiene un lirio, establecen un diálogo a través del niño Jesús —presente dos veces en el original de Chiquinquirá—, creando así una verdadera *sacra conversazione*, típica del Renacimiento y manierismo italiano⁵⁶.

.....
50. Luis Torres de Mendoza, comp., *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*, Vol. 9 (Madrid: Imprenta de M.B. de Quirós, 1868), 445.

51. Citado en Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá*, Colombia, 54-55.

52. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 144-146.

53. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 10.

54. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 60; Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá*, Colombia, 134-136; Francisco Gil Tovar, “La Virgen de Chiquinquirá en el arte”, 83-85.

55. Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes*, 224.

56. El pintor de la obra de Medellín, sin embargo, no cambió la disposición de los santos a los lados de la Virgen. Ver también el análisis de Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá*, Colombia, 173-177.

Figura 11. *Virgen de Chiquinquirá*. Taller de Bernardino Bitti



Fuente: 113 x 87 cm. Colección particular (Medellín, Colombia). María Cecilia Álvarez White. *Chiquinquirá: Arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986, 41.

La lectura de la composición e iconografía de la *Virgen de Chiquinquirá* a la luz de su copia sugiere que los modelos artísticos renacentistas y europeos fueron descartados o desatendidos por el pintor del original. De ser este el caso, la lógica interna que generó la *Virgen de Chiquinquirá* debe ser buscada en otros ámbitos: en la cultura y religión muisca, como se ha tratado de hacer en este artículo. Proponemos leer las peculiaridades iconográficas, estilísticas y compositivas a partir de los elementos típicos de la religión, el arte y la cultura material muisca. Los tunjos, casi invariablemente, sujetan bastones o lanzas. El análisis desde el perspectivismo también cuestiona la visión frontal y estática de la imagen —izquierda-derecha y falta de diálogo entre las figuras—. ¿Qué tal si esta hubiese sido concebida para envolver, según una óptica relacional propiamente muisca, al espectador en lugar de confrontarlo especularmente y a distancia?

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha tratado de argumentar que una cierta lógica, indígena y muisca fue la que generó la *Virgen de Chiquinquirá*, su renovación —o en la perspectiva indígena, transformación—, así como su culto. En la interpretación aquí propuesta, no se trata de una apropiación del culto mariano por parte de la población indígena local o de una superposición de creencias —como ha sido argumentado en el caso de las romerías—, sino que desde su concepción material e ideológica el culto a la imagen de Chiquinquirá es muisca. De ser este realmente el caso, ¿cómo explicar que todos los actores del relato milagroso y hagiográfico, menos doña Isabel, “india ladina” quien pasaba por la capilla con un niño al momento de la renovación, fueran españoles?, ¿qué tan sumergidos en la cultura, territorio y economía muisca estaban el encomendero, el artista y los curas protagonistas de la documentación oficial producida acerca de la *Virgen de Chiquinquirá* y su culto?

A la luz de la información documental proporcionada por Laura Vargas Murcia y discutida arriba, podemos inferir que era normal en el Nuevo Reino de Granada de la segunda mitad del siglo XVI que las imágenes religiosas se pintaran sobre una manta, situación normal inclusive para los españoles que vivían en Tunja y los demás poblados muisca de la región⁵⁷. Diversamente, para las fechas de redacción de las crónicas —segunda mitad y finales del siglo XVII—, la práctica de utilizar mantas como soporte ya había caído en desuso. Pedro de Tobar y Buendía afirmó que la manta era “el lienzo, que avía en aquel tiempo”⁵⁸, indicando de manera implícita que ya no se usaban⁵⁹. Como ha subrayado ampliamente Francisco Gil Tovar, la *Virgen de Chiquinquirá* no es una obra de arte en el sentido que se iba imponiendo en la teoría artística europea desde el Renacimiento⁶⁰. Esta interpretación, así como los influyentes estudios de Michael Baxandall y Hans Belting, postulan que el Renacimiento fue un parteaguas en el desarrollo del arte occidental⁶¹. Durante la Edad Media, la imagen era ícono, epifanía divina y tenía una función devocional. Con la cultura renacentista italiana empezó la era del arte, dominada por la apreciación sensual

57. Laura Liliana Vargas Murcia, “De Nencatacoa a San Lucas”. Según inventarios redactados tras la muerte de Antonio de Narváez, autor de la imagen de la *Virgen de Chiquinquirá*, el artista poseía varias tablas y lienzos, pero ninguna manta. Aquel también realizaba imágenes de bulto e imágenes de pasta para vestir. Guadalupe Romero Sánchez, “Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja”, en *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, comp. Rafael López Guzmán (Granada: Atrio, 2011), 13-30.

58. Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera histórica*, 10.

59. Sin embargo, Roberto Pizano afirma que “un lienzo de tejido desigual, áspero y separado, que se llama ‘lienzo de la tierra’... [que] aun hoy se teje por los indios de algunas regiones (Sogamoso, Tunja, Chocontá, etc.)” pudo haber sido empleado por Gregorio Vásquez de Arce, pintor santafereño del siglo XVII, en sus cuadros. Énfasis de la autora. Ver: Roberto Pizano Restrepo, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá* (París: Bloch, 1936), 25.

60. Francisco Gil Tovar, “La Virgen de Chiquinquirá en el arte”, 81-83.

61. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984); Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009).

y estética de las capacidades técnicas y el virtuosismo del artista. Se debe remarcar, sin embargo, que estas dos posturas frente al objeto-imagen a menudo coexisten, en lugar de remplazar una a la otra según un desarrollo cronológico progresivo⁶².

El pintor español Antonio de Narváez adoptó conscientemente modelos y técnicas de una tradición artístico-religiosa ajena. Si por un lado se le encargó una obra devocional, por el otro, tuvo que mediar y reflexionar acerca del quehacer del pintor en un contexto cultural nuevo para poder llegar así a la creación de su imagen. Un detalle del relato prodigioso nos ayuda a entender mejor la inevitable mediación que las imágenes operan entre su propia presencia y lo que pretenden representar, entre la intencionalidad —artística o devocional que sea— y los límites materiales de las condiciones de producción. En los testimonios de 1587 varios testigos repiten que la imagen resplandeciente estaba “en el suelo parada en el lugar donde [María Ramos] solía y suele estar hincada de rodilla haciendo oración”⁶³. La Virgen bajó y tomó el lugar de María Ramos, quien unos momentos antes estaba dirigiéndose a ella. Este pequeño detalle de la narración sugiere la importancia de la relación, hasta el punto del intercambio, que se estableció entre la imagen y la devota.

¿A quién estaba rezando la Virgen una vez que dejó su lugar encima del altar? Al construirnos una imagen mental de la Virgen orando a un altar vacío, entendemos mejor que la relación establecida entre lo humano y lo divino, así como entre la obra y su receptor, presencia y mensaje es más importante de cada una de las dos partes. Esto también indica que la función de la imagen, capaz de desplazarse y reproducirse de un lugar a otro —pensemos en las copias ubicuas, antiguas y modernas, de la Virgen de Chiquinquirá—, es hacer evidente un sistema de relaciones, más que manifestar o transmitir unilateralmente un contenido fijo⁶⁴. Es difícil determinar o discernir de qué maneras los españoles y los muisca entendieron la milagrosa renovación y el culto a la imagen de la Virgen de Chiquinquirá. Aun así, es fundamental, a nuestra manera de ver, el papel de la manta que, si acaso pasó desapercibido en las primeras décadas después de su creación, desde la época de los relatos hagiográficos hasta el día de hoy impone considerar “la agencia de la cosa”, según la acepción de Alfred Gell⁶⁵. Como explica el autor, la agencia se busca no tanto en la intencionalidad atribuible al objeto, sino más bien en la capacidad de las cosas de crear y mediar relaciones a través de sus propias y constitutivas características materiales, técnicas y formales⁶⁶. Mientras

62. Georges Didi-Huberman, “Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism”, en *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, comps. Claire Farago y Robert Zwijnenberg (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003); Amy Powell, “Caught between Dispensations: Heterogeneity in Early Netherlandish Painting”, *Journal of Visual Culture* Vol. 7 n.º 1 (2008): 83-101; Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (Nueva York: Zone Books, 2010).

63. Alberto Ariza, *Hagiografía de la milagrosa*, 18.

64. Gregory Bateson, “Style, Grace, and Information in Primitive Art”, en *Steps Toward an Ecology of Mind* (San Francisco: Chandler Pub. Co., 1972), 137-164.

65. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

66. Alfred Gell, *Art and Agency*, 12-19.

españoles y muiscas en el siglo XVI compartían suficientemente, al parecer, el profundo sistema relacional creado por las mantas, los estudiosos modernos tenemos que retomar los hilos de este olvidado entramado para reconstruir su historia.

Referencias

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Ariza, Alberto. *Hagiografía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Bogotá: Iqueima, 1950.
- [2] Flórez de Ocariz, Juan. *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: por Ioseph Fernández de Buendía, 1674. <https://archive.org/details/LibroDeLasGenealogiasDelNuevoReynoDeGranadaUnido>
- [3] Oviedo, Basilio Vicente de. *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada: manuscrito del siglo XVIII*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1930. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh2w3>
- [4] Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogotá*. París: Bloch, 1936. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000105054>
- [5] Restrepo, Vicente. *Los chibchas antes de la conquista española: atlas arqueológico*. París: Librería de Garnier Hermanos, 1895. <https://archive.org/stream/b2488375x>
- [6] Simón, fray Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, tomo III. Bogotá: Casa editorial de Medardo Rivas, 1953.
- [7] Talavera, fray Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: en casa de Thomas Guzmán, 1597. <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397584>
- [8] Tobar y Buendía, Pedro de. *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la Imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. [1694]. Madrid: por Antonio Marín, 1735. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000062603>
- [9] Torres de Mendoza, Luis, comp. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*, Vol. 9. Madrid: Imprenta de M.B. de Quirós, 1868.
- [10] Zamora, Alonso de. *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada*. Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000177281>

Fuentes secundarias

- [11] Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid y Fráncfort: Iberoamericana Vervuert, 2011.
- [12] Adarve, Mauricio. “Siglos de romería o el rostro que se fragmenta”. *Universitas Humanística* Vol: 27 n.º 27 (1987): 89-98. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10151/8336>
- [13] Adarve, Mauricio. “La Virgen de Chiquinquirá o la mimesis sacral”. En *Creer y poder hoy*, compilado por Clemencia Tejeiro, Fabián Sanabria y William Mauricio Beltrán. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007, 421-450. <http://www.bdigital.unal.edu.co/786/25/23CAPI22.pdf>
- [14] Álvarez White, María Cecilia. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986.
- [15] Arizmendi Posada, Octavio. “Historicidad de los hechos extraordinarios ocurridos en Chiquinquirá en 1586”. En *Chiquinquirá: 400 años*, compilado por Octavio Arizmendi Posada. Bogotá: Litografía Arco, 1986, 13-27.
- [16] Bateson, Gregory. “Style, Grace, and Information in Primitive Art”. En *Steps Toward an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler Pub. Co., 1972, 137-164.
- [17] Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- [18] Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- [19] Cortés Alonso, Vicenta. “Visita a los santuarios indígenas de Boyacá”. *Revista Colombiana de Antropología* n.º 9 (1960): 199-273. <http://biblioteca.icanh.gov.co/DOCS/MARC/texto/REV-0915v9a05.pdf>
- [20] Cummins, Tom. “On the Colonial Formation of Comparison: The Virgin of Chiquinquirá, the Virgin of Guadalupe, and Cloth”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol: 21 n.º 75 (1999): 51-77. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1999.74-75.1878>
- [21] Díaz Collazos, Ana María. “Palabras ajenas para sentidos propios: el sentido muisca de la manta, el capitán y la luna a finales del siglo XVI”. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* n.º 70 (2006): 111-130. <https://doi.org/10.15332/s0120-8454.2006.0070.06>
- [22] Didi-Huberman, Georges. “Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism”. En *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, compilado por Claire Farago y Robert Zwijnenberg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 31-44.
- [23] Falchetti, Ana María. “La ofrenda y la semilla: notas sobre el simbolismo del oro entre los Uwa”. *Boletín Museo del Oro* n.º 43 (1997): 3-37. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6882>

- [24] Frassani, Alessia. "El templo doctrinero de Sutatausa y su pintura mural". En *El patrimonio artístico en Cundinamarca. Casos y reflexiones*, compilado por Patricia Zalamea. Bogotá: Gobernación de Cundinamarca, Universidad de los Andes, 2014, 72-87.
- [25] Gamboa Mendoza, Jorge Augusto. *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la conquista: del sihipkua al cacique colonial, 1537-1575*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010.
- [26] Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- [27] Gil Tovar, Francisco. "La Virgen de Chiquinquirá en el arte". En *Chiquinquirá: 400 años*, compilado por Octavio Arizmendi Posada. Bogotá: Litografía Arco, 1986, 81-100.
- [28] Lagrou, Els. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". *Mundo Amazónico* n.º 3 (2012): 95-122. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/32563>
- [29] Langebaek, Carl y Eduardo Londoño. "Santuarios indígenas en el repartimiento de Iguaque, Boyacá. Un documento de 1595 del Archivo Nacional de Colombia. Transcripción". *Revista de Antropología* Vol: 4 n.º 2 (1988): 216-250.
- [30] Londoño Laverde, Eduardo. "Santuarios, santillos, tunjos: objetos votivos de los muisca en el siglo XVI". *Boletín Museo del Oro* n.º 25 (1989): 93-119. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7095>
- [31] McEwan, Colin y Maarten van de Guchte. "Ancestral Time and Sacred Space in Inca State Ritual". En *The Ancient Americas. Art from the Sacred Landscapes*, compilado por Richard Townsend. Chicago: The Art Institute, 1992, 359-371.
- [32] Moreno Baptista, César. "Subregionalización de prácticas religiosas en el altiplano de la cordillera oriental colombiana". *Revista de Antropología y Sociología Virajes* n.º 9 (2007): 209-231. http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/2814/7974/6419/Virajes9_8.pdf
- [33] Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books, 2010.
- [34] Osborn, Ann. *El vuelo de las tijeretas*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 1985.
- [35] Powell, Amy. "Caught between Dispensations: Heterogeneity in Early Netherlandish Painting". *Journal of Visual Culture* Vol: 7 n.º 1 (2008): 83-101. <https://doi.org/10.1177/1470412907087203>
- [36] Romero Sánchez, Guadalupe. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". En *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, compilado por Rafael López Guzmán. Granada: Atrio, 2011, 13-30.
- [37] Vargas Murcia, Laura Liliana, "De Nencatacoa a San Lucas: mantas muisca de algodón como soporte pictórico en el Nuevo Reino de Granada". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* n.º 4 (2015): 25-43. <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/ucoarte/article/view/9477/8974>

- [38] Vences Vidal, Magdalena. "Orígenes del culto a Nuestra Señora de Chiquinquirá". *Estudios Latinoamericanos* n.º 4 y 5 (1999): 87-93.
- [39] Vences Vidal, Magdalena. "Romerías y sacralización del espacio en Boyacá, Colombia, siglo XVI". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* n.º 37 (2003): 123-143.
- [40] Vences Vidal, Magdalena. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.



Cómo citar

Frassani, Alessia. "La Virgen de Chiquinquirá y la religión muisca". *Historia y Sociedad* n.º 35 (2018): 61-86. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.70319>
