

La imagen de Nuestra Señora del Rosario en Urubamba (Perú). Historia y culto¹

Ewa Kubiak
Universidad de Lodz
Polish Institute of World Art Studies
ORCID: 0000-0002-2740-0632

Maria Mażewska
Universidad de Varsovia
ORCID: 0009-0009-0336-708X

Guadalupe Romero-Sánchez
Universidad de Granada
ORCID: 0000-0003-3865-3579

INTRODUCCIÓN

Urubamba es un enclave urbano localizado en el Valle Sagrado que tiene una larga historia. Este pueblo fue creciendo a lo largo de la época virreinal y al final del siglo XVII contaba con quinientos españoles y más de dos mil trescientos indígenas, hasta convertirse oficialmente en una ciudad a fines del siglo

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Vida cotidiana, sacralidad y arte en los pueblos de indios de la monarquía hispana (Altépetl)”, Referencia PID2020-118314GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ Programas Estatales de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad.

XVIII². Seguramente la iglesia y parroquia existían desde antes, pero el primer libro de bautismo que se conservó está fechado en el año 1628³. Las primeras informaciones sobre el equipamiento del templo las encontramos en el libro de cofradía de la Virgen del Rosario, que también nos aporta las informaciones sobre el culto de esta imagen⁴. Durante la visita del obispo cusqueño Manuel de Mollinedo y Angulo se anotó que “en este pueblo se está fabricando una iglesia muy hermosa”⁵ [figs. 1–2].



Fig. 1. Fachada de la iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak, 2020).

Actualmente el espacio arquitectónico está bien estructurado y dividido [fig.3]. El presbiterio, con su altar mayor y que cuenta con dos cuadros en las paredes, está dedicado principalmente a San Pedro, el patrono de la iglesia. En los brazos del transepto están localizadas dos capillas colaterales dedicadas a Jesucristo (el lado de Evangelio) [fig. 4] y a Nuestra Señora (el lado de Epístola) [fig. 5], sus altares y cuadros están relacionados con estas advocaciones. En la capilla mariana, en la pared que limita el espacio de la sacristía, se encuentra el cuadro dedicado a la Virgen del Rosario, objeto de análisis de este artículo.

² VIÑUALES, GITIÉRREZ 2014: 633.

³ VIÑUALES, GITIÉRREZ 2014: 635.

⁴ AAC. Cofradías. Urubamba. Nuestra Señora del Rosario, 1649–1667.

⁵ AGI, Lima 306, *Visita de Mollinedo*, 1676; VIÑUALES, GITIÉRREZ 2014: 636.



Fig. 2. Interior de la iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak, 2020).

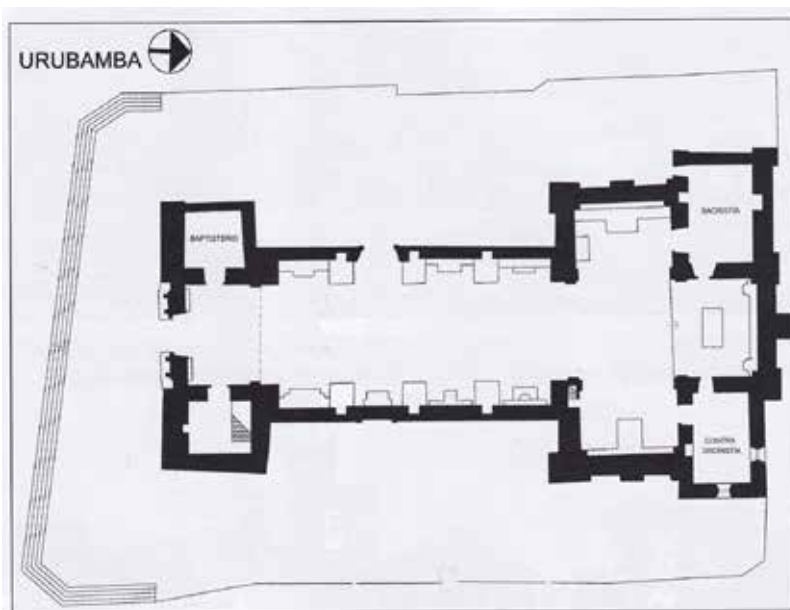


Fig. 3. Plano de la iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (dibujo B. Smoczyński, 2020).



Fig. 4. Brazos del transepto con el retablo dedicado a Jesucristo, iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).



Fig. 5. Brazos del transepto con el retablo dedicado a Virgen María, la iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN

El cuadro dedicado a Nuestra Señora del Rosario [fig. 6], ubicado, como ya advertimos anteriormente, en la iglesia de San Pedro de Urubamba, se caracteriza por presentar una división en la composición. En la parte central, se muestra a la Virgen y al Niño suspendidos sobre una nube, mientras que en la parte inferior, Santo Domingo y San Francisco aparecen arrodillados a ambos lados de Nuestra Señora. El cuadro plasma la escena en la cual la Virgen entrega el rosario a Santo Domingo y el Niño Jesús la cruz a San Francisco. Asimismo, constituye una representación de la adoración a María por parte de dichos santos.



Fig. 6. Nuestra Señora del Rosario, 1784, iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

La Madre de Dios se halla representada conforme a un difundido esquema dentro del arte barroco europeo; es decir, en una posición central sentada, ataviada con un arcaizante vestido de color rojo escarlata, cubierto por una capa suelta

y plisada de un tono zafiro oscuro. Doce estrellas rodean su cabeza, cuatro de las cuales están ocultas tras su imagen. La Virgen se muestra de frente al espectador, con el cuerpo levemente girado hacia la izquierda y la cabeza inclinada hacia Santo Domingo, a quien le da un rosario con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene al pequeño Jesús sobre sus rodillas. El niño rubio, con su desnudo cubierto únicamente por un velo blanco, que recuerda a un perizonio, está girado a la diestra, hacia San Francisco; levanta la mano derecha en un gesto de bendición y le entrega al santo una cruz de madera con la otra mano.

Santo Domingo aparece arrodillado a la izquierda de la representación central. Representado en una posición de tres cuartos, con la cabeza alzada hacia María, recibe el rosario de sus manos con un humilde ademán. Con una expresión de éxtasis y los ojos fijos en María, parece estar inmerso en una visión mística. Con su brazo derecho alzado toca el rosario que porta la Virgen, su mano izquierda está extendida hacia el lado contrario, señalando a las almas del Purgatorio, situadas en la parte inferior de la imagen. Viste el hábito blanco y la capa negra con capucha representativos de la orden dominica; de su pecho pende también otro rosario y en la cabeza se vislumbra la tonsura sacerdotal.

A la derecha de la Virgen, se encuentra San Francisco de Asís. Al fundador de la orden mendicante se le representa ataviado con un hábito gris ceñido con una cuerda blanca de tres nudos. Luce su característica barba y tiene marcados los estigmas en las manos y en el costado.

Las tres figuras descritas están rodeadas por una corona de ramas de rosal, entre las cuales se destacan quince medallones de forma redondeada con escenas de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos del rosario. A su vez, las coronas están flanqueadas por ángeles que participan “activamente” en la escena representada; algunos de ellos, los colocados en la parte superior, tejen más flores en la corona de rosas y las recogen para esparcir sus pétalos por el suelo. Los ángeles que les siguen entregan rosarios a las almas del Purgatorio, a las cuales se las representa como figuras desnudas, de pie, entre llamas, con los brazos extendidos hacia arriba en gestos de súplica o con las manos juntas en oración.

En la parte inferior del cuadro, sobre ambos extremos del lienzo y en marcos rojos, se presentan las figuras de dos hombres, provistos de una inscripción, que permite la identificación de dichas imágenes. La de la izquierda es don Juan Manuel Moscoso y Peralta [fig. 7]. El obispo se sitúa de frente, vestido con sotana, de la que sobresale un roquete, es decir, la sobrepelliz obispal de tela blanca, rematada con puntilla de encaje en las mangas. Luce también la muceta de tela roja sobre los hombros y la cabeza se ve tocada por el solideo. En la parte derecha, se localiza el escudo obispal, sobre el cual descansa un símbolo de dignidad: un sombrero cardenalicio de ala ancha, en que se han fijado cordones trenzados decorativamente y cuatro borlas en ambos extremos. Tal número

de borlas, según el lenguaje heráldico, corresponde al título de arzobispo. En la esquina superior izquierda del retrato, se encuentran tres mitras, que hacen referencia a la función del obispo, ostentada en tres ocasiones. Sobre la imagen reza la inscripción:

“EL ILUSTRISSIMO SEÑOR DOCTOR DON JUAN MANUEL MOSCOZO Y PERALTA DIGNISSIMO OBISPO DEL CUZCO FUNDADOR BENEFICENTE Y DEBOTTSSIMO DE ESTA SANTA COFRADIA.”



Fig. 7. Retrato de Juan Manuel Moscoso y Peralta, detalle del cuadro de Nuestra Señora del Rosario, 1784, iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

La segunda imagen del retrato muestra a Manuel Gayoso y Guevara [fig. 8]. El hombre viste una sotana sacerdotal negra con alzacuello blanco y va tocado de un birrete negro con pompón de lana. Aparece orando, con los ojos levantados y el cuerpo vuelto hacia la Virgen. Sobre el retrato reza la siguiente inscripción:

“EL D^o D^o MANVEL GAYOSO Y GUEVARA CURA Y VICARIO DE ESTA VILLA, ESCLABO HUMILDE DE ESTA SOBERANA SEÑORA QUIEN MANDO PINTAR ESTE LIENZO Y EL OTRO DEL JUICIO. AÑO DE 1784.”



Fig. 8. Retrato de Manuel Gayoso y Guevara, detalle del cuadro de Nuestra Señora del Rosario, 1784, iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

EL FUNDADOR DE LA PINTURA Y DIFUSOR DEL CULTO

Gracias a la inscripción conservada, conocemos al fundador del cuadro, es decir, al párroco de San Pedro en Urubamba, Manuel Gayoso y Guevara, quien había finalizado sus estudios de arte y teología en el Real Colegio de San Antonio Abad. Entre los años 1776–1781, fue sacerdote de la doctrina de indios de Pampamarca, en la provincia de Aymaraes. Ya por ese entonces se dio a conocer por su mecenazgo en las artes; encargó obras de arte para los templos de Pampamarca, Cotarosi y Colca. Entre los años 1781–1801, ejerció su ministerio en Urubamba y, a lo largo de los veinte años de su función, dotó a los templos de valiosos objetos de índole artística. La inscripción colocada sobre su retrato en el cuadro de Nuestra Señora del Rosario indica que él había sido el fundador de esta obra, así como de la representación del Juicio Final, ubicada sobre el muro del brazo opuesto del crucero [fig. 9]. Sabemos, gracias a un documento conservado en el Archivo General de Indias, que el párroco financió también el dorado del altar de Nuestra Señora del Rosario y la erección de un retablo dedicado a Cristo. Estos objetos se hallan en los brazos del crucero.

“Si estas prendas son recomendables por si mismas son igualmente dignas de la mayor atención el que con notoria vigilancia atiende al culto divino ya en haver proveido esta Yglesia de suficiente y costosos ornamentos ya en haver dorado un magnífico retablo de Nuestra Señora del Rosario, y hallarse en la actualidad favricando un Retablo muy costoso para el Santo Cristo a expensas de su propio peculio, y caudal, y sin el menor gravamen a su feligressia”⁶.

Tras su período de ministerio en la parroquia de Urubamba, en 1801⁷ Manuel Gayoso y Guevara fue nombrado párroco del templo colonial de San Nicolás de Bari en Zurite, donde, entre los años 1801–1803 mandaría hacer obras relacionadas con la restauración y amueblamiento de la iglesia, amén de supervisar las necesarias reparaciones del suelo y los altares y de enriquecerla con veinticuatro pinturas, cuya ejecución encomendó a artistas cusqueños. De entre ellas destaca la representación de la Virgen del Rosario de 1803, con el título inscrito en una cinta en la parte superior del cuadro *Regina Sacratissimi Rosarii* (Reina del Santísimo Rosario) [fig. 10]. El cuadro, que inicia toda una serie

⁶ AGI, Audiencia de Cuzco, Legajo 19, *Informe de los méritos del Doctor don Manuel Gayoso Cura en aquella Diócesis (1791)*.

⁷ AAC, Época colonial. Libros de fábrica e inventarios, Zurite 1738–1849, f. 163 r.; se describe su entrada a la parroquia de San Nicolás de Bari en Zurite.

de “la Letanía”, fue colocado en la vecindad del arco toral⁸. Al igual que en el caso del lienzo de la iglesia de San Pedro en Urubamba, la imagen de Manuel Gayoso y Guevara quedó inmortalizada en la obra. El retrato del clérigo muestra muchas similitudes con la pintura de Urubamba: el hombre viste una sotana negra y se toca con un birrete; se presenta en actitud de oración y de su boca fluyen las palabras “ora pro nobis”.



Fig. 9. Juicio final, 1784, anónimo, iglesia parroquial de San Pedro, Urubamba, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

⁸ AAC, Época colonial. Libros de fábrica e inventarios, Zurite 1738–1849, f. 188 v. Manuel Gayoso y Guevara describió entre otras contribuciones una serie de pinturas que fundó: “el un lado hasta el coro, comenzando la lienzeria desde Arco Toral el que está todo forrado, con el principio de la Letanía con sus marcos dorados. Y después siguen hasta el coro doce Lienzos hermanos, y parejas con su Marquería dorada, sus Pilares, Coronaciones, penachos y remates, que a mi ver y el todos esta mui decente y bueno.” Véase también: MESA, GISBERT 1982: 219.

Asimismo, en el cuadro se halla una inscripción dentro de un medallón ovalado:

“El retrato de enfrente es del Doctor Don Manuel Gayoso y Guevara cura propio de esta doctrina, vicario Foráneo de todo el partido y comisario del Santo oficio quien ha costeado toda esta marquería y obras muy útiles, para el adorno de esta iglesia santa que totalmente estaba desnuda e indecente el año 1803.”

La información anterior atestigua la generosidad del clérigo y su participación en el equipamiento de los templos durante su ministerio. Es obvio que, para Manuel Gayoso y Guevara, lo más importante era el desarrollo del culto, pero también entendió que esto mejoraba mediante el enriquecimiento de las iglesias con objetos materiales de carácter artístico.



Fig. 10. *Regina Sacratissimi Rosarii*, iglesia de San Nicolás de Bari, Zurite, 1803, anónimo, Perú (fot. E. Kubiak 2020).

COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN URUBAMBA

La existencia de imágenes de Nuestra Señora del Rosario no habría sido posible sin que hubiera sido difundida esta clase de rezo. Hoy en día, la plegaria consta de ciento cincuenta *Ave María* divididas en decenas, quince *Pater Noster* y un número igual de *Gloria Patri*. La formación de este rezo resultó de la interpretación de dos corrientes piadosas diferentes, practicadas en la vida religiosa. Por un lado, derivó de la obligación de recitar una serie de oraciones todos los días y, por otro lado, de una profunda reflexión sobre la vida de Cristo y de las consideraciones acerca de su Pasión⁹.

El retablo de la Virgen del Rosario fue construido en la primera mitad del siglo XVII. Jorge Cornejo Bouroncle acredita que el 26 de septiembre de 1635 se firmó el contrato entre el maestro ensamblador Isidro Alfaro y Juan de Mijancas Medrano para la construcción del retablo de cedro de Nuestra Señora del Rosario¹⁰. Para fortalecer el culto de la imagen se fundó también una cofradía bajo la misma advocación. Los primeros datos sobre su existencia en la parroquia de Urubamba datan del siglo XVII. En el Archivo Arzobispal del Cusco se conservan dos libros de la Cofradía de los años 1649–1667¹¹ y de los años 1699–1782¹², en los cuales se describen tanto las imágenes esculpidas de Nuestra Señora del Rosario con elementos asociados, como los bienes inventariados propiedad de la confraternidad¹³. Diego Esquivel y Navia menciona que el 19 de agosto de 1679 la imagen de la Virgen del Rosario salió en procesión por las calles de Urubamba “con las rogativas” en el momento de amenaza de una inundación. El autor de la crónica dice también, que Urubamba fue un lugar de especial devoción a Nuestra Señora del Rosario “solemnizado cada año

⁹ ZALEWSKA 1999: 7.

¹⁰ CORNEJO BOURONCLE 1960: 138–139.

¹¹ AAC. Época colonial. Cofradías. Urubamba. Nuestra Señora del Rosario, 1649–1667, f. 37 [27] – 39 [29]. Parece que en este momento existían tanto las imágenes pictóricas de la Virgen del Rosario, como la figura escultórica; se menciona “Mas tres quadros el uno de Nuestra Señora”, también el equipamiento y la indumentaria de la efigie de bulto “[...] andas doradas con quatro xarras y quatro pernos con sus chavetas”, “Una corona de Plata con [...] de la madre de Dios Mas otra corona del mismo dor[...]”.

¹² AAC. Época colonial. Cofradías. Urubamba. Nuestra Señora del Rosario, 1699–1782, f. 179 r. Para este periodo también se describe con más detalles la indumentaria de la Virgen, como por ejemplo, en el inventario de 26 de mayo de 1739 “[...] un Corona Ymperial de plata dorada con sus piedras falsas y otra del niño de la misma hechura”.

¹³ AAC, Época colonial. Libros de fábrica e inventarios, Urubamba, Inventarios y cuentas 1825–1879, f. 47v. En inventario de 1856 se menciona las faltas en los bienes de la cofradía: “De Nuestra Señora del Rosario. Que se hizo según el inventario antiguo que lleva el libro de la cofradía por el que recibió faltan muchas alhajas i especies que debe reponer la viuda del mayordomo antiguo,..., todo consta del libro referido.”

su festividad con muy particulares demostraciones”¹⁴. En el Archivo Arzobispal de Lima se conservaron las actas del proceso de los años 1708–1718, autos de apelación seguidos por don Vicente de Espinoza presbítero, albacea y tenedor de bienes que quedaron por muerte de doña Margarita Fernández de Herrera contra la sentencia pronunciada por el previsor y vicario general del obispado del Cusco en la causa ejecutiva que se sigue a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Este legajo incluye el traslado de la escritura de donación de 4000 pesos que otorga doña Margarita Fernández de Herrera a favor de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en la iglesia en la villa de Urubamba, para que con ellos se hiciera el retablo para el culto y adorno de la Santa Imagen¹⁵. También en el año 1742 hubo un pleito en el que Antonio Castro Bueno pidió a los herederos del difunto Tomás de Arze por el pago 500 pesos de principal y 200 de corridos a favor de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario¹⁶.

A razón de la inscripción colocada sobre su retrato, Juan Manuel Moscoso y Peralta, inmortalizado en el cuadro, fue un benefactor, tal vez restaurador, pero no el fundador de la cofradía. Encontramos un documento de 1893 donde se menciona el año de la fundación (o según nuestra opinión la refundación) de la cofradía por el obispo Moscoso y Peralta en 1783¹⁷. Resulta ser una figura sumamente interesante y significativa desde el punto de vista de la historia del arte. Nació en 1723 en Arequipa, Perú, y en 1739 viajó a Lima, donde estudió en el Colegio Real de San Martín, para doctorarse después en teología por la Universidad de San Antonio Abad en Cusco. Durante su vida ostentó la función de obispo en numerosas ciudades, tanto de América como de España: en 1769 fue nombrado obispo auxiliar de Arequipa; más tarde, de Córdoba del Tucumán; en los años 1778–1789, sirvió como obispo en Cusco. Durante la mayor revuelta anticolonial bajo el liderazgo de Túpac Amaru II, se le acusó de simpatizar con los rebeldes. Para aclarar la situación, acudió a España, a la corte del rey Carlos IV, donde sería exonerado de los cargos; luego, en 1789, se le concedió el arzobispado de Granada (España)¹⁸.

¹⁴ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 140.

¹⁵ AAL, *Apelación del Cuzco*, XXXIX, 14 Urubamba, 1708–1718.

¹⁶ AAC, *Época colonial, Pleitos*. LXXVII, 1, 16.

¹⁷ AAC, *Época republicana. Cofradías*. LXXIV, 1, 33.

¹⁸ MENDIBURU 1886: 378.

EL CULTO E IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN CUSCO Y SU REGIÓN

La Virgen del Rosario es una de las advocaciones que goza de bastante popularidad en el Cusco y su región cercana. De las representaciones conocidas, la talla más celebrada y rodeada por una devoción especial fue la escultura existente en la iglesia de los dominicos en Cusco. Diego Esquivel y Navia menciona, que después del terremoto de 1650, los frailes sacaron esta imagen del templo arruinado y proporcionaron un lugar adecuado en los edificios del convento que la conservaron después de la catástrofe, reedificando su templo¹⁹. Parece que en la iglesia cusqueña de los predicadores funcionaron dos cofradías de la Virgen del Rosario una para los españoles y otra para los indígenas, cada una con su imagen propia, una llamada simplemente Nuestra Señora del Rosario²⁰ y la otra Nuestra Señora del Rosario la Ñusta²¹. El culto de esta advocación tuvo un desarrollo muy extenso. Diego Esquivel y Navia menciona que el dominico, venerable fray Juan Tadeo González, quien murió en 1710 era gran admirador de la Virgen del Rosario y que “fue su ejercicio de muchos años hasta su muerte el de pedir la limosna acostumbrada para el culto de la imagen de Nuestra Señora del Rosario”²². El cronista describe también la elección en la cofradía:

“Domingo 10 de diciembre de 1741 años a las tres y media de la tarde, se celebró cabildo de los mayordomos, y hermanos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, asistiendo en la capilla de dicha imagen y cofradía el corregidor de esta ciudad don Joseph Cayetano Hurtado Dávila, el visitador de dicho orden de predicadores fray Juan Baptista Dávila, el prior de este convento fray Fernando (en blanco), los alcaldes ordinarios, regidores, oficiales reales, y otros caballeros, el cura de la catedral don Francisco Bruno Muñoz, y otros de la hermandad. Y estando así juntos, se asentaron por veinticuatro de la hermandad más de treinta personas, obligándose a los cargos que les tocan en dicha cofradía. Item se ordenó por votos de todos, el que cada uno de los hermanos, se siga a pedir la demanda de la cofradía el día jueves de cada semana; y el que no quisiese pedirla, sea multado en seis pesos. Item fueron nombrados por votos de todos los hermanos, por mayordomos de este año, el contador, y don Pedro Llaguno²³.

¹⁹ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 93.

²⁰ Esta se menciona en los documentos destacados por Jorge Cornejo Bouroncle de los años 1702, 1709, 1723; CORNEJO BOURONCLE 1960: 257, 263, 294.

²¹ Nuestra Señora del Rosario la Ñusta aparece en los documentos de los años 1701 y 1716, CORNEJO BOURONCLE 1960: 256, 281.

²² ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 199–200.

²³ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 438.

El funcionamiento de la cofradía es también corroborado en el documento de 1743, donde se encuentra una demanda de Andrés Nabarro Cachagualpa contra Martín de Vega, por pago de deuda de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo²⁴.

Diego de Esquivel y Navia menciona también que en los momentos de amenaza o gratitud, la Virgen del Rosario salía a las calles del Cusco. El domingo 11 de octubre de 1744, “hicieron los frailes de Santo Domingo la procesión de Nuestra Señora del Rosario”²⁵ por la amenaza de la inundación; y también organizaron “La procesión de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo” que tuvo lugar el lunes 11 de octubre de 1745 “por haber llovido la tarde antes”²⁶. Y también por la amenaza de los temblores en el año 1746 el:

“Domingo 8 de enero, por la tarde, se terminó el novenario de rogativa en la iglesia de Predicadores con sermón y después la procesión a las cuatro, en que salió la imagen del Rosario, con manto morado, acompañado de las de San Judas Tadeo, Santo Domingo y Santa Rosa. Y porque la tarde amenazaba de lluvia revolió la procesión desde la Catedral. Hubo algunos disciplinantes, aunque pocos, que apenas serían 20”²⁷.

En Paucartambo la capilla de Nuestra Señora del Rosario se menciona desde una fecha muy temprana. Jorge Cornejo Bouroncle presenta un contrato entre el maestro arquitecto Francisco Domínguez de Chávez cusqueño y el doctor Juan de Orozco y Berrio cura y vicario de la doctrina Paucartambo fechado el 1 de febrero de 1663, donde se obliga al arquitecto a la construcción de la iglesia nueva con tres capillas y bautisterio; y una de estas capillas bajo la advocación de Virgen del Rosario²⁸. Todavía en los primeros años del siglo XIX funcionaba la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, se la menciona en el documento de censo de 1812²⁹.

El culto de la Virgen del Rosario también era muy concurrido en la parroquia de Oropesa. La cofradía bajo esta advocación se relaciona en diferentes documentos. De 1738 se fecha el legajo de compra y venta de los bienes pertenecientes a la cofradía.³⁰ Otro pueblo donde se tiene constancia del funcionamiento de la cofradía de la Virgen del Rosario era Maras, para ello se conocen

²⁴ AAC, Época colonial, Pleitos, LXIX, 2, 35.

²⁵ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 313.

²⁶ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 331.

²⁷ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749]: 376.

²⁸ CORNEJO BOURONCLE 1960: 64.

²⁹ AAC, Época colonial, Censos, L 3, 43.

³⁰ AAC, Época colonial, Inventario de iglesias, XLIV 3, 53.

dos documentos de importancia la lista de cuentas de los años 1709–1716³¹ y el libro de cuentas de 1718–1737³².

ICONOGRAFÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

La imagen de Nuestra Señora del Rosario en la Iglesia de San Pedro en Urubamba resulta ser una obra interesante desde la perspectiva iconográfica. El análisis de los respectivos elementos de la pintura nos revela el proceso de configuración de la imagen de Nuestra Señora del Rosario, tema que halló sus fuentes de inspiración en tipologías iconográficas preexistentes, como son la Mujer del Apocalipsis, la Inmaculada o la Virgen de la Rosaleda.

La representación de la iglesia de San Pedro en Urubamba muestra a María en el fondo del firmamento, como si emergiera de las nubes. La naturaleza milagrosa de la pintura se enfatiza con el añadido de figuras de ángeles. Además, por encima de la cabeza de María se vislumbra una corona de estrellas. Tales elementos denotarían la presentación de María como la Mujer del Apocalipsis, ya que remiten al texto del capítulo doce del Apocalipsis de San Juan: “Un gran signo apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (*Apocalipsis* 12,1). Sin embargo, el Niño Jesús, que es sostenido por María, así como la falta de una luna creciente, impiden clasificar esta representación conforme al prototipo de la Mujer Apocalíptica, en cambio, la acercarían al modelo de la Inmaculada Concepción. Según señala Krystyna Moisan, en la Edad Media la figura de la Virgen, a partir de la visión descrita por San Juan en la cuarta parte del Apocalipsis, se convirtió en el patrón a la hora de reproducir a la Inmaculada, aunque sus atributos cobrarían distinto significado con la nueva interpretación de dicho texto³³. Símbolos apocalípticos como, por ejemplo, la corona de doce estrellas, son retomados por la Inmaculada, pero ya no simbolizan los signos del zodiaco, sino los doce apóstoles. Este transformismo en determinadas soluciones iconográficas fue un fenómeno extendido en el arte de finales de los siglos XV y XVI.

Asimismo, el prototipo de la Inmaculada, elaborado a partir de la iconografía de la Mujer Apocalíptica, ejercería un poderoso influjo sobre la imagen de Nuestra Señora del Rosario, que se estaba formando en ese momento. Es visible la influencia mutua de estas dos variantes iconográficas en la representación de María de la iglesia de Urubamba. Dotada de símbolos apocalípticos, la

³¹ AAC, Época colonial, Visitas, I, 2, 30.

³² AAC, Época colonial. Visitas, LV, único, 12.

³³ MOISAN 1987: 51–52.

Virgen sostiene un rosario en su mano izquierda, pero la aureola solar que la rodeaba desaparece en aras de una corona de rosas con medallones.

Es probable que tal interpretación de diversas clases de representaciones de la Virgen María haya tenido su génesis en las iniciativas llevadas a cabo por el Papa Sixto IV entre 1476 y 1480. A lo largo de estos años, el Papa introdujo el *officia* y garantizó indulgencias a los fieles que lo celebraban. En 1476 aprobó igualmente el *officium* para la fiesta de la Inmaculada Concepción y, más tarde, concedió su permiso para introducir una indulgencia especial mediante la oración del *Ave Sanctissima* recitada por los fieles ante la imagen de la Inmaculada. En 1480, otorgaría otra indulgencia, esta vez dirigida a los miembros de las cofradías del rosario, relacionándola con una nueva forma de oración y, por tanto, con la imagen de Nuestra Señora del Rosario³⁴. Los intervalos de tiempo, relativamente breves, entre el establecimiento de determinados *officia* y las indulgencias también influyeron en la creación de distintas categorías de imágenes iconográficas marianas, correspondientes a las nuevas formas de devoción. A resultas de la simultaneidad en la difusión de las oraciones, el *Ave Sanctissima* y el rezo del rosario con sus correspondientes indulgencias, se desarrollarían los vínculos de dependencia entre las respectivas imágenes, la Inmaculada y Nuestra Señora del Rosario, en el arte de finales del siglo XV y principios del XVI.

Tales tendencias de interpretación entre estos tipos iconográficos son especialmente observables en el arte alemán de finales de los siglos XV y XVI. Son representaciones que aparecen en las iglesias góticas del norte de Alemania en forma de grupos tallados, que llenan la parte central de retablos alados, de esculpidos feretrones o por encima de los candelabros pendientes de las bóvedas. También se patentizan los lazos existentes entre el tema del rosario y las representaciones de la Inmaculada en las xilografías y en las obras de tallado. En el arte alemán puede considerarse como representativo un grabado en cobre, firmado por Izrahel M. Bocholt de alrededor de 1478–1484, conservado en la colección Kupferstichkabinett de Berlín³⁵. Según August von Oertzen, en él se muestran imágenes de rosarios, basadas en la tipología de la Inmaculada Concepción, pero en diversas variantes: la Inmaculada adorada por clérigos y laicos, la Inmaculada de figura completa o media figura, la Inmaculada como salvadora del Purgatorio y la Inmaculada en una corona de rosas³⁶. Por lo tanto, la pintura de la iglesia de Urubamba constituiría una combinación de todas las variaciones antes mencionadas.

Con el tiempo, en lugar del motivo antes empleado de una corona de rosas formada por flores o cuentas, surgiría el de una corona con medallones que

³⁴ RINGBOM 1962: 326–330.

³⁵ OERTZEN 1925: 39–45; imagen 12.

³⁶ OERTZEN 1925: 38–54.

ilustraban escenas de los tres misterios. Esta solución se pone de manifiesto en la pintura de la iglesia de San Pedro de Urubamba. La Virgen con el Niño, así como los santos Domingo y Francisco prosternados, se hallan envueltos por una corona formada por medallones circulares, que representan escenas de los misterios del rosario, entrelazados con ramas y flores de rosas rojas y lirios blancos. Cabe añadir que el término “rosario” proviene de la Edad Media, al haberse identificado la corona de rosas con su rezo y comparado con el ofrecimiento a la Virgen de coronas de rosas rojas, símbolo del *Angelus* (oración del Ave María), y de lirios blancos, símbolo del Padre Nuestro. Tales ideaciones fueron muy comunes en las pinturas de rosarios francesas y holandesas³⁷. En Francia, son buenos ejemplos *Los Misterios del Rosario* de Jean Courtois, ubicada en la iglesia de Saint-Léger en Chaux-lès-Châtillon [fig. 11], así como una pintura de 1634, de Sébastien Bourdon, conservada en Trigrance en el suroeste de Francia. Igualmente, debe mencionarse una obra de Jean de Weyembourg fechada en 1597, encargada por el príncipe Carlos III para decorar el altar mayor de la iglesia de Minimes en Nancy (actualmente en el Musée Lorrain de Nancy). En esta obra, los medallones con escenas se intercalan con una decoración compuesta por semillas de olivo y ramitas de rosas, palmeras o espinas, según los temas representados pertenezcan a los misterios gozosos, gloriosos o dolorosos.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de San Pedro en Urubamba, como vimos, representa la escena de la entrega del rosario a Santo Domingo y la cruz a San Francisco. La figura de Santo Domingo se asociaba al rezo del rosario desde el inicio de su creación. Fue en el siglo XV, cuando el dominico bretón Alanus de Rupe escribió (1470) el primer libro religioso dedicado al rosario, *De utilitate Psalterii Mariae*, que se vincularía el rosario tanto con el simbolismo de la corona de rosas como con la persona de Santo Domingo³⁸. En su libro, Alanus de Rupe describe un evento milagroso, que habría tenido lugar en 1212, en la isla de Albi, en el monasterio de Prouille. Según este relato, la Virgen María se apareció a Santo Domingo y le entregó un rosario, animándole a rezarlo en honor a los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de su vida³⁹. También le ordenó que difundiera esta forma de oración entre los fieles, de ahí que Santo Domingo fuera reconocido como el primer propagador del rezo del rosario. Según la leyenda, comenzó a rezarlo tras la batalla de Muret, en la cual había tomado parte, contribuyendo el rezo del rosario a la erradicación de la herejía albigena.

³⁷ KNIPPING, vol. 2, 1974: 278.

³⁸ *Legendy Dominikańskie* 1982: 33, MÅLE 1949: 206.

³⁹ WALZ 1964: 46.



Fig. 11. Jean Courtois, *Los Misterios del Rosario*, siglo XVII, iglesia Saint-Léger, Chaux-lès-Châtillon, Francia.

Hubo una diferencia de tiempo significativa entre el surgimiento del rezo del rosario y la elaboración del patrón iconográfico de la imagen de Nuestra Señora del Rosario. La formación de esta clase de escena no se daría hasta la época barroca, después de la cristalización final de la nueva forma de culto. En el campo artístico, la escena de la entrega del rosario a Santo Domingo apareció en la pintura italiana tan solo a finales de los siglos XVI y XVII. En Francia, este tema no se generalizaría hasta el siglo XVII. En suma, el nuevo tipo de representación vería su desarrollo principalmente durante el apogeo del arte barroco de la Contrarreforma. La pintura de Federigo Baroccio de Senigallia⁴⁰ se considera una de las primeras representaciones de tal índole. En la pintura del siglo XVII, ejemplos de la difusión de dicha escena pueden encontrarse en el cuadro de Cristofano Allori en Pistoia, o en las obras de los representantes de la pintura flamenca, Abraham von Diepenbeck y Gaspar de Crayer.

⁴⁰ MÂLE 1972: 468.

Igual que ocurrió en el caso de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Urubamba, se intentaría mostrar la misma escena con la participación de otros santos no vinculados a la orden de los predicadores. Aparte de Santo Domingo, a María y al Niño los acompañaría San Francisco. Tales representaciones aparecieron en el arte porque el culto de Nuestra Señora del Rosario fue popularizado no solo por los frailes dominicos, sino también por los jesuitas y los franciscanos⁴¹. Sin embargo, las imágenes de Nuestra Señora del Rosario con representantes de otras órdenes religiosas merecieron la condena de la Orden de Frailes Predicadores. En 1664, la Santa Sede prohibió mostrar santos jesuitas y franciscanos en las pinturas de rosarios, de modo que las pinturas con la escena de la entrega del rosario se reservaron, por privilegio papal, solo para la imagen de Santo Domingo⁴². Sin embargo, tanto en el arte flamenco, italiano, como francés y español, según observamos en la pintura analizada, no faltan las excepciones a esta regla. La imagen de San Francisco en la escena de la entrega del rosario a Santo Domingo aparece en muchas obras pictóricas. En el arte español, este motivo se encuentra en *La Virgen con San Francisco y San Domingo*, de 1790, obra de Vicente López y Portaño, o en el cuadro *Virgen y Niño* de Antonio del Castillo Saavedra, de 1647. Por lo que concierne al arte italiano, un ejemplo podría ser la representación que se halla en la iglesia de San Hipólito y San Casiano en Lumellogno, obra de Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico) [fig. 12]. Jakub de Voragine hace hincapié en que los orígenes de la reunión de las figuras de dos santos fundadores de las órdenes mendicantes en una sola pintura tendría sus raíces en la *Leyenda Áurea* medieval, en la cual se describe el encuentro de Santo Domingo y San Francisco en la basílica de San Pedro del Vaticano⁴³.

La escena del encuentro de los santos se reflejó con singular frecuencia en la pintura italiana del siglo XV. En las representaciones del rosario, la inclusión de San Francisco en la escena de la ofrenda del rosario acentuaba la relación espiritual de la familia franciscana con la oración dominica. Tales representaciones en el arte europeo de los siglos XVII y XVIII pueden ilustrar bien dos formas diferentes de devoción ligadas respectivamente a la espiritualidad dominica y franciscana, bien indicar un doble fundador de la obra, o incluso que la pintura fuese donada por dos cofradías religiosas diferentes.

⁴¹ KNIPPING, vol. 2, 1974: 278.

⁴² FAUCHER 1923: 54.

⁴³ VORAGINE 1955: 402.



Fig. 12. Tazio da Varallo, Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y San Francisco 1623–27, óleo sobre lienzo, iglesia Santi Ippolito e Cassiano, Lumellogno (Novara), Italia.

Otro elemento iconográfico relevante del cuadro de la iglesia de San Pedro lo constituyen las ánimas del Purgatorio, situadas debajo de la escena principal de la entrega del rosario. Santo Domingo acepta el rosario de manos de la Virgen, mientras con la otra mano señala a las almas penitentes, que levantan las manos en gestos de súplica. Las almas del Purgatorio están representadas como figuras desnudas, en tanto que las llamas de fuego simbolizan los castigos que las atormentan. La ayuda simbólica y el rescate para las almas del Purgatorio vienen de los ángeles, que les entregan las sartas con cuentas del rosario. Es posible hallar imágenes similares en el arte francés. Por ejemplo, el cuadro que se encuentra en la iglesia de Saint-Antoine-du-Désert de Maurin en Saint-Paul-sur-Ubaye muestra a Nuestra Señora del Rosario con el niño en una corona de rosas. La acompañan ocho santos, incluidos los fundadores de las órdenes dominica (Santo Domingo) y franciscana (San Francisco de Asís), que interceden por las almas del Purgatorio, reproducidas debajo de la Virgen. Asimismo, son visibles las almas penitentes en un lienzo de Jean Goda, ubicado en la iglesia parroquial de Grimaud, e igualmente en una pintura procedente de Vesoul⁴⁴. En dichas representaciones, los ángeles sacan con sus propias manos a las almas del Purgatorio. De especial interés iconográfico resultan ser las representaciones de la Virgen del Rosario con las almas del Purgatorio conocidas en el arte español; por ejemplo, el cuadro localizado en la parroquia de Santiago Apóstol, en el municipio de Santiago de la Espada (Jaén).

La combinación del motivo iconográfico de las ánimas del Purgatorio con la imagen de Nuestra Señora del Rosario encuentra su justificación en la especificidad misma del servicio del rosario. Cualquiera que fuese capaz de rezar el rosario, podía pertenecer a su Cofradía, por lo que también se inscribía a los difuntos, e incluso a los pecadores por los que alguien recitaba las preces una vez a la semana⁴⁵. Se creía que María era la madre de todos; no solo de los vivos, sino también de los muertos. En vida, los miembros de la hermandad se beneficiaban de muchas indulgencias gracias al culto del rosario; en el momento de la muerte, disfrutaban de la intercesión especial de la Virgen. Finalmente, después de morir, sus hermanos cofrades rezaban por sus almas⁴⁶.

⁴⁴ MOISAN 1984: 140.

⁴⁵ KRÓLIKOWSKI 2004: 264.

⁴⁶ ARIAS 1611: 133.

LA ICONOGRAFÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

En América, debido al desarrollo y popularidad del culto a Nuestra Señora del Rosario, encontramos también una gran riqueza de representaciones sobre este tema. Aparte de la iconografía local, como es la Virgen de Pomata, muchas representaciones se basaban en modelos gráficos. Entre los grabados más interesantes en relación a este tema, se halla la obra de Teodoro Galle y Juan Barbe, que muestra la devoción al misterio del santo rosario [fig. 13]. Como escribe Héctor Schenone, en la representación contemplamos a

“Santo Domingo junto al Beato Alano de Rupe, que inscribe a los fieles en el libro de la cofradía, y al padre Jacobo Sprenger, que según las leyendas de las aureolas son los restauradores de la devoción, están detrás de una mesa repleta de rosarios que distribuirán entre los fieles, religiosos y laicos, agrupados en la parte inferior según la fórmula tradicional, junto a las figuras del Papa y del rey. Entre ellos y delante de la mesa, se abre la boca del Purgatorio, al cual acuden dos ángeles para entregar rosarios a las ánimas, que los solicitan ansiosamente”⁴⁷.



Fig. 13. Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe, *Institución del Rosario*, grabado, primer tercio del siglo XVII.

⁴⁷ SCHENONE 2008: 501.



Fig. 14. *Árbol de la Virgen del Rosario*, anónimo cusqueño, siglo XVII, Monasterio de Santa Catalina, Cusco, Perú (fot. E. Kubiak, 2022).

La representación descrita fue utilizada como modelo para la composición de la policromía en la iglesia de Teposcolula en México, así como del lienzo conservado en el convento de los dominicos en Cusco. En el Virreinato del Perú, es frecuente encontrar pinturas que reproducen parcialmente la iconografía contenida en este grabado. Asimismo, en el Monasterio de Santa Catalina de Cusco se halla un lienzo que representa, como en la lámina, a Nuestra Señora del Rosario rodeada de una corona de medallones con escenas que ilustran la oración [fig. 14], en tanto que en la parte inferior aparecen reproducidas las figuras del Papa Pío IV y el rey Felipe II de España; por encima de ellos, planean los personajes de Santo Domingo y San Francisco.⁴⁸

⁴⁸ Schenone 2008: 501.

Sin embargo, aparte de esta representación de Galle y Barbe, riquísimo en detalles y significados, existían muchas otras estampas, mucho más sencillas y a menudo anónimas. Por ejemplo, es el caso del grabado, pegado a un manuscrito de 1729 (por tanto, sin duda anterior), conservado en la Biblioteca Nacional de España,⁴⁹ cuya composición se limita a la imagen de Nuestra Señora del Rosario, rodeada de una corona con medallones que reproducen escenas de los misterios del rosario, imitando la copa de un árbol [fig. 15]. En el tronco, se ve a los dominicos ocupados en labores de jardinería, lo cual constituye una referencia alegórica a los esfuerzos de la orden de predicadores en su objetivo de difundir el rezo del rosario. Igualmente, en un cuadro anónimo de la catedral de Jujuy, alrededor de la cabeza de Nuestra Señora del Rosario, se distribuyeron radialmente escenas de los misterios del rosario [fig. 16], apareciendo en la parte inferior de la composición ocho figuras con hábito dominico, de entre los cuales es posible reconocer a Santo Domingo y a Santo Tomás de Aquino.⁵⁰ Encontramos la composición parecida del siglo XVIII en el Museo Arzobispal de Lima [fig. 17].



Fig. 15. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, grabado en *Meditaciones y Consideraciones*, 1729.

⁴⁹ *Meditaciones y Consideraciones*, 1729. Se trata de un manuscrito con una traducción a la lengua cagayana (*ibang*) de las reflexiones del Padre Luis del Rosario (1660) sobre la vida de Cristo desde la Encarnación hasta el momento de la coronación de María, así como de las meditaciones del Padre Martín Real (1693) sobre la Pasión de Cristo. El manuscrito fue elaborado con fines evangelizadores y está vinculado a la actividad misionera entre los indígenas de una de las regiones de Filipinas (Cagayán).

⁵⁰ Schenone 2008: 499.



Fig. 17. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVIII, Museo Arzobispal de Lima, [fot. E. Kubiak, 2020].



Fig. 16. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVII, Catedral, Jujuy, Argentina, [fot. E. Kubiak, 2015].



Fig. 18. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVI-II, La casa de la Moneda de Potosí [fot. E. Kubiak, 2015].

En el Virreinato del Perú, las representaciones de Nuestra Señora del Rosario gozaron de gran popularidad, de modo que incluso resulta difícil reseñar las más famosas en un texto tan breve. No obstante, al final de estas consideraciones, quisiéramos señalar dos lienzos más, en los que pueden revelarse ciertos elementos presentes en la pintura de Urubamba. El primero de ellos se encuentra en el museo de La Casa de la Moneda de Potosí en Bolivia [fig. 18]; se trata de una composición anónima que data del siglo XVIII. A Nuestra Señora del Rosario, representada en una corona de medallones, la acompañan, al igual que en la iglesia de Urubamba, Santo Domingo y San Francisco, quienes reciben respectivamente el rosario y la cruz de manos de la Virgen y del Niño Jesús. Sin embargo, en este caso sus figuras se colocaron fuera de la corona con

escenas de los misterios del rosario. Dos variantes similares las encontramos también en la capilla del antiguo beaterio del Carmen en Cusco [figs. 19–20].



Fig. 19. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVIII, Capilla del antiguo Beaterio del Carmen, Cusco, Perú [fot. E. Kubiak, 2018].

Otra composición interesante es el lienzo localizado en la iglesia franciscana de Ayacucho [fig. 21]. El cuadro ha sufrido deterioro y se ven recortados fragmentos del lienzo, pero esto no le resta valor iconográfico. La pintura presenta una forma similar a la de un cuadrado y expone a la Virgen del Rosario con el Niño, colocada en el centro, llevando cada uno de ellos un rosario en la mano. Las figuras están rodeadas de medallones con escenas del Misterio, estando el círculo ceñido, además, por la ristra del rosario. Santo Domingo y Santa Catalina de Siena se sitúan en la parte superior del cuadro, mientras que en los dos ángulos inferiores de la composición emergen unas figuras desnudas, que simbolizan las ánimas del purgatorio, con sus manos extendidas hacia la

Madre de Dios y Jesús, como si les estuvieran implorando el rezo del rosario en su favor. El Purgatorio no suele aparecer en la pintura peruana como una escena concomitante a la imagen de la Virgen del Rosario, pero encontramos ejemplos como este cuadro de Ayacucho, el lienzo de Urubamba, ya analizado, o la citada representación del convento de las dominicas de Santa Catalina en Cusco y también el lienzo de la Colección Joaquín Gandarillas Infante de Chile [fig. 22].



Fig. 20. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XIX, Capilla del antiguo Beaterio del Carmen, Cusco, Perú [fot. E. Kubiak, 2018].



Fig. 22. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVIII, Colección Joaquín Gandarillas, Chile.



Fig. 21. *Nuestra Señora del Rosario*, anónimo, siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Ayacucho, Perú [fot. E. Kubiak, 2010].

CONCLUSIONES

La pintura analizada de la parroquia de Urubamba, que muestra a Nuestra Señora del Rosario, constituye una obra inusual, sobre todo en términos de iconografía y en el contexto del culto local al rosario, el cual goza de muy arraigada tradición. El lienzo en sí mismo transfiere mucha información, ya que la obra cuenta su historia a través de los retratos y las inscripciones colocadas en él. Gracias al análisis del lienzo, así como a los documentos de archivo, ha sido posible reconstruir el contexto en el cual funcionó la obra, y responder a casi todas las cuestiones, que suele plantearse un historiador del arte. Se sabe que el cuadro fue creado en 1784, por encargo del entonces párroco Manuel Gayoso y Guevara, quien estaba asociado a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en funcionamiento desde el siglo XVII. A mediados del siglo XVIII, en las actividades de la cofradía se pudo detectar una cierta crisis, que fue superada y disfrutó de renovación en 1783, gracias al obispo de Cusco, Manuel Moscoso y Peralta. La iconografía de la imagen está en línea con las tradiciones europeas, pero es imposible señalar un modelo único, porque la imagen combina muchos elementos diferentes presentes en la iconografía de Nuestra Señora del Rosario: una corona con escenas de los misterios del rosario, las figuras de los Santos Domingo y Francisco, que reciben el rosario y la cruz, o el motivo de las almas del purgatorio. Desafortunadamente, nos falta aún el nombre del artista para que podamos profundizar y conocer por completo el tema de la pintura, de modo que sigue siendo una cuestión abierta. Tampoco José de Mesa y Teresa Gisbert resuelven este problema. Mencionando *El Juicio Final* de Urubamba, el lienzo que se creó en el mismo momento que la imagen de la Virgen del Rosario, no tratan de datar la obra sino que destacan solamente la similitud iconográfica con la representación del Juicio Final de Diego Quispe Tito del Convento de San Francisco de Cusco, mencionando la falta de la relación estilística entre dos cuadros.⁵¹

⁵¹ Mesa, Gisbert 1982: 150.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos manuscritos

- AAC, Cofradías. Urubamba. Nuestra Señora del Rosario, 1649–1667 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época colonial. Cofradías. Urubamba. *Nuestra Señora del Rosario*, 1649–1667.
- AAC Cofradías. Urubamba. Nuestra Señora del Rosario, 1699–1782 – Archivo Arzobispal del Cusco. Época colonial. Cofradías. Urubamba. *Nuestra Señora del Rosario*, 1699–1782.
- AAC, Época colonial. Libros de fabrica e inventarios, *Urubamba, Inventarios y cuentas 1825–1879*.
- AAC, Época Colonial. Censo, L 3, 43 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Censo, L 3, 43, *Expediente seguido por Manuel de Azcona, sobre oblación de 6,50 pesos a favor de la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario de la Iglesia de Paucartambo. 1812*.
- AAC, Época colonial. Inventario de iglesias, XLIV 3, 53 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Inventario de iglesias, XLIV 3, 53, *Razón y venta de los bienes de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en la iglesia parroquial de Oropesa. 1738*.
- AAC, Época colonial. Pleitos, LXVII, 1, 16 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Pleitos, LXVII, 1, 16, *Causa ejecutiva seguida por Antonio Castro Bueno contra la estancia y punas nombradas de Chaquepai en términos de Huarcocondo, y las tierras de Maizpata, en la Villa de Urubamba, y otras tierras que quedaron por muerte del Lcdo. Tomás de Arze, por 500 pesos de principal y 200 de corridos, a favor de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en esa villa. 1742*.
- AAC, Época colonial. Pleitos, LXIX, 2, 35 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Pleitos, LXIX, 2, 35, *Demanda de D. Andrés Nabarro Cachagualpa contra D. Martín de Vega, por pago de deuda de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, del convento de Santo Domingo. 1743*.
- AAC, Época colonial. Visitas, I, 2, 30 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Visitas, I, 2, 30. *Razón de las cuentas, cargos y descargos de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, en Maras. 1709 – 1716*.
- AAC, Época colonial. Visitas, LV, único, 12 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Colonial, Visitas, LV, único, 12. *Libro de Cuentas de la Cofradía del Rosario de Ntra. Sra. fundada en la Iglesia Parroquial de la Villa de Maras, 1718–1737*.

- AAC, Época republicana. Cofradías. LXXIV, 1, 33 – Archivo Arzobispal del Cusco, Época Republicana. Cofradías. LXXIV, 1, 33. *Solicitud al Ordinario para que confirme los 24 hermanos de una cofradía del Rosario fundada en la doctrina de Urubamba por el obispo D.B. Juan Manuel Moscoso y Peralta en 1783 y que el párroco actual quiere restablecer. 1893.*
- AAC, Época colonial, Libros de fabrica e inventarios, Zurite 1738–1849 – Archivo Arzobispal del Cusco, Libros de fabrica e inventarios, *Libro de fábrica de la iglesia de San Nicolas de Bari en Zurite 1738–1849.*
- AAL, Apelación del Cuzco, XXXIX, 14 Urubamba, 1708–1718 – Archivo Arzobispal de Lima, Apelación del Cuzco, XXXIX, 14 Urubamba, 1708–1718.
- AGI, Cuzco 19 – Archivo Genreal de Indias Audiencia de Cuzco, Legajo 19, *Informe de los méritos del Doctor don Manuel Gayoso Cura en aquella Diócesis*, 30 de enero de 1791, [sin folios].
- AGI, Lima 306 – Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, Legajo 306, *Visita de Mollinedo*, 1676.
- Meditaciones y Consideraciones 1729 – Meditaciones y consideraciones de los Misteriosmas principales de Nuestra Redención... desde la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo hasta la Coronación de Nuestra Señora* [Manuscrito] / traducidas en lengua cagayana por Fray Luis del Rosario, Vicario de Nassiping.

Fuentes primarias

- ARIAS 1611 – Francesco Arias, *Traktat abo nauka o rozanym wianku Naświętszey Panny Maryey*, Kraków: Jan Scharffenberg, 1611.
- CORNEJO BOURONCLE 1960 – J. Cornejo Bouroncle, *Derroteros de arte cuzqueño*, Cuzco: Editorial «Garcilaso», 1960.
- ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c.1749] – Diego de Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, ed. Félix Denegri Luna, Lima: Fundación Augusto N. Wiese 1980.
- Legendy Dominikańskie* 1982 – *Legendy Dominikańskie*, traducción y edición Jacek Salij, Poznań: “W drodze” 1982.
- MENDIBURU 1886 – Manuel de Mendiburu, *Słownik historyczno-biograficzny Peru*, t. VI, Lima 1886.
- VORAGINE 1955 – Jakub de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, Warszawa: Wydawnictwo PAX 1955.

Libros y artículos

- CRUZ DE AMENÁBAR 2018 – Isabel Cruz de Amenábar, *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas Infante*, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica, 2018.
- FAUCHER 1923 – Xavier Faucher, *Les origines du rosaire*, Paris: L'année dominicaine 1923.
- KNIPPING 1974 – John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, vol. 1–2, Nieuwkoop-Leiden: De Graff 1974.
- KRÓLIKOWSKI 2004 – Janusz Królikowski, *Początki różańca w Polsce*, „Salvatoris Mater”, (6/3) 2004, pp. 249–266.
- MÂLE 1949 – Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris: Librairie Armand Colin 1949.
- MÂLE 1972 – Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIesiècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris: Armand Colin 1972.
- MESA, GISBERT 1982 – José de Mesa, Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1–2, Lima: Fundación Augusto N. Wiese 1982.
- MOISAN 1984 – Krystyna S. Moisan, *Zarys ikonografii brackich obrazów różańcowych we Francji w XVII wieku*, “Studia Theologica Varsaviensia” nr 22/2, 1984, pp. 133–157.
- MOISAN 1987 – Krystyna Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, en: Krystyna S. Moisan, Barbara Szafraniec (eds.), *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1987, pp. 44–94.
- OERTZEN 1925 – Augusta von Oertzen, *Maria die Königin des Rosenkranzes*, Augsburg: Verlag Benno Filser 1925.
- RIENGBOM 1962 – Sixten Ringbom, *Maria in sole and the Virgin of the Rosary*, w: „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, nr 25, 1962, s. 326–330
- SCHENONE 2008 – Hector Schenone, *Santa María*, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina 2008.
- VIÑUALES, Gutiérrez 2014 – Graciela Viñuales, Ramón Gutiérrez, *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*, Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima 2014.
- WALZ 1964 – Angelus Maria Walz, *Rosenkranz*, en: Joseph Höfner, Karl Rächner (eds.) *Lexikon der Theologie und Kirche*, vol. 9, Freiburg i. Br. 1964, col. 46–48.

Zalewska 1999 – Katarzyna Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.

Summary

The image of Our Lady of the Rosary in Urubamba (Peru). History and cult

This article presents a multifaceted analysis of a painting depicting the image of *Nuestra Señora del Rosario* from the parish church in Urubamba. The canvas is an unusual work, especially in terms of iconography and in the context of the local rosary cult, which has a very well-established tradition. The painting itself carries a lot of information, the work tells its story through the portraits and inscriptions on it. Thanks to the analysis of the canvas, as well as archival documents, it became possible to reconstruct the context of the work's functioning.

Keywords: colonial art, colonial painting, Cusco, Urubamba, Our Lady of the Rosary

Streszczenie

Obraz Matki Boskiej Różańcowej z kościoła w Urubambie (Peru). Historia i kult

W niniejszym artykule została zaprezentowana wieloaspektowa analiza obrazu ukazującego wizerunek *Nuestra Señora del Rosario* z kościoła parafialnego w Urubambie. Płótno jest dziełem niezwykłym, szczególnie pod względem ikonografii oraz w kontekście lokalnego kultu różańcowego, który ma bardzo ugruntowaną tradycję. Obraz niesie wiele informacji, dzieło opowiada swoją historię poprzez umieszczone na nim portrety oraz inskrypcje. Dzięki analizie płótna, a także dokumentów archiwalnych stało się możliwe zrekonstruowanie kontekstu funkcjonowania dzieła.

Słowa kluczowe: sztuka kolonialna, malarstwo kolonialne, Cuzco, Urubamba, Matka Boska Różańcowa