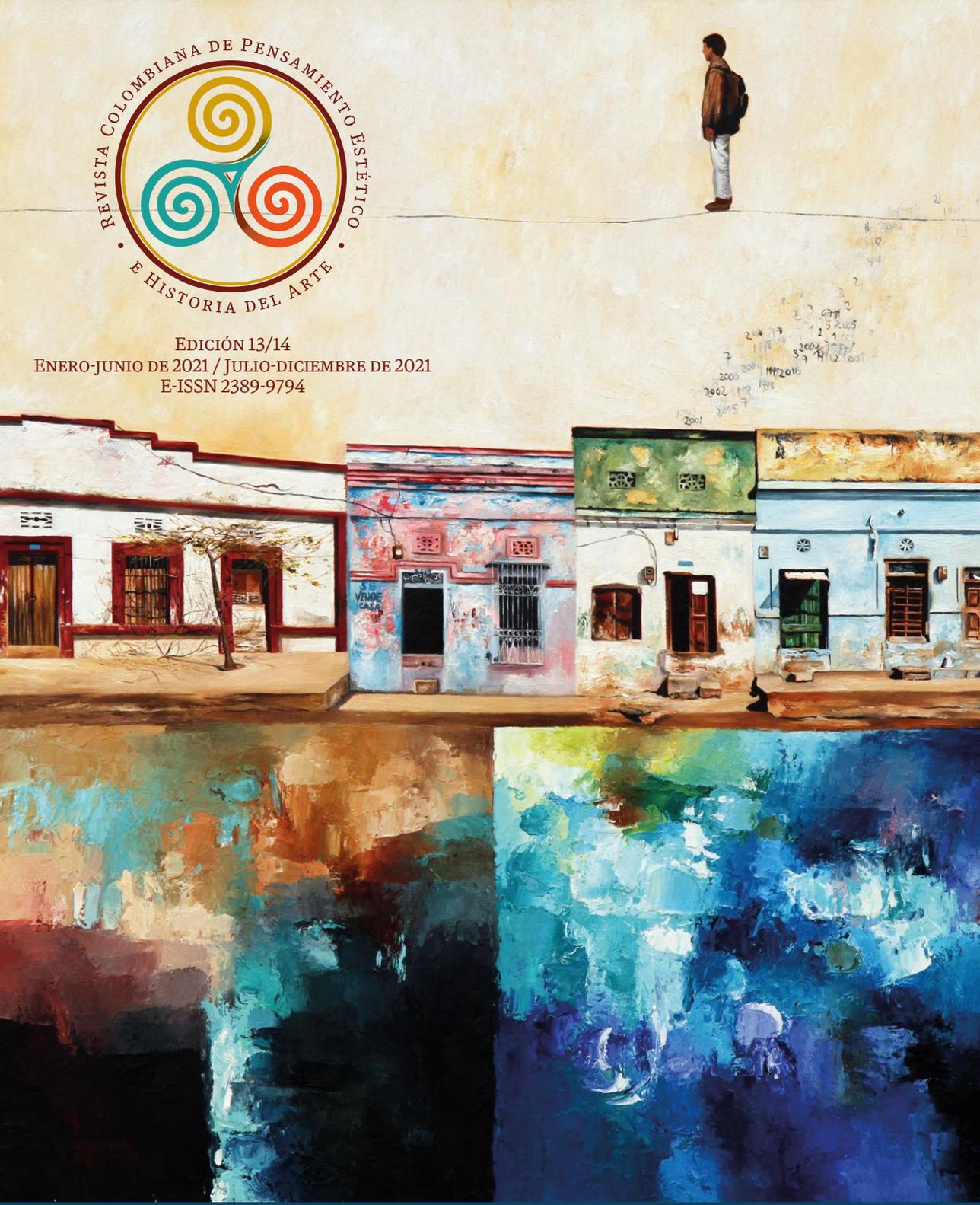




EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794



Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: un mosaico plumario del siglo XVIII

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga





Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: un mosaico plumario del siglo XVIII*

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga**

Resumen: “La Concepción” de los agustinos de Bogotá hace parte del conjunto de obras de plumaria del siglo XVIII cuyo estudio es hasta ahora incipiente en la historiografía del arte virreinal americano. Las pocas menciones que conocemos sobre dicha obra se deben a la mayor valoración e información documental conocida sobre las técnicas de la plumaria novohispana anteriores al siglo XVII, así como a la

* **Recibido:** 4 de diciembre de 2020 / **Aprobado:** 5 de abril de 2021 / **Modificado:** 28 de junio de 2021. Artículo de investigación derivado del curso “Plumaria de México Arte y Tecnología” impartido por la doctora María Olvido Moreno en la maestría en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicho posgrado fue financiado por una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) (Ciudad de México, México). Agradecimientos especiales a la doctora Moreno por todas sus orientaciones, a fray Alejandro Acevedo O.S.A. y fray Felipe Romero O.S.A. por permitirme ver y fotografiar el mosaico plumario del Convento de San Agustín de Bogotá (Colombia). A Montserrat Báez y a Esteban López Cruz por su enorme colaboración. También a quienes evaluaron el manuscrito por sus oportunas observaciones sobre este trabajo.

** Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México). Docente de Ciencias Sociales y Filosofía del Colegio San José de la Salle (Medellín, Colombia)
 <https://orcid.org/0000-0002-5010-1649>  luisbernardov@hotmail.com

.....
Cómo citar: Vélez-Saldarriaga, Luis-Bernardo. “Algunas consideraciones sobre ‘La Concepción’: un mosaico plumario del siglo XVIII”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 186-215.





rareza que esta obra constituye dentro del arte en la actual Colombia. Durante la Conquista, la plumaria fue muy valorada por los evangelizadores que estimularon su continuidad con el encargo de objetos de culto como imágenes religiosas, ornamentos y sacras. Este artículo pretende abordar aspectos de procedencia, técnica e iconografía de una representación inmaculista elaborada bajo la técnica del mosaico plumario, mediante la investigación en fuentes documentales, la observación de la obra y el análisis de su confección. Lo anterior con el objetivo de exponer mayor información sobre esta pieza tan singular en su contexto actual, cuyas características además de hacerla diferente a otros ejemplares elaborados en su tiempo y espacio, responden a una de las necesidades devocionales de la monarquía española y permiten identificarla como el retrato de una imagen.

Palabras clave: arte plumaria; arte virreinal; Inmaculada Concepción; arte novohispano; *vera efigie*; arte colonial; Nuevo Reino de Granada; siglo XVIII.

Some Considerations on “La Concepción”: A Feather Mosaic from the 18th Century in New Granada

Abstract: “The Immaculate Conception” of the Augustinians of Bogotá is part of the set of feather works from the 18th century whose study is until now incipient in the historiography of American vice regal art. The few mentions that we know of this work are due to a greater appreciation and documentary information known about the Novo Hispanic feather work techniques prior to the 17th century, as well as the rarity that this work constitutes within art in current day Colombia. During the Conquest, feather work was highly valued by the evangelizers who encouraged its continuity with the commissioning of objects of worship such as religious images and ornaments. This article aims to address aspects of provenance, technique and iconography of a representation of the Immaculate Conception made using the feather mosaic technique, through research in documentary sources, the observation of the work and the analysis of its preparation. The foregoing with the aim of exposing more information about this unique piece in its current context, whose characteristics, in addition to making it different from other works made in its time and space, respond to one of the devotional needs of the Spanish Monarchy and allow it to be identified as the portrait of an image.

Keywords: feather art; vice regal art; Immaculate Conception; new Spanish art; *vera efigie*; colonial art; New Kingdom of Granada; 18th century.



Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: um mosaico de penas do século XVIII em Nova Granada

Resumo: “La Concepción” dos agostinianos de Bogotá faz parte do conjunto de obras plumárias do século XVIII cujo estudo ainda é incipiente na historiografia da arte do vice-reinado americano. As poucas menções que conhecemos desta obra devem-se à maior valorização e informação documental conhecida sobre as técnicas de plumária novo-hispânica anteriores ao século XVII, bem como a raridade que esta obra constitui dentro da arte da atual Colômbia. Durante a Conquista, a arte plumária foi muito valorizada pelos evangelizadores que estimularam sua continuidade com a encomenda de objetos de culto como imagens religiosas, ornamentos e sagrados. Este artigo visa abordar aspectos de origem, técnica e iconografia de uma representação da imaculada conceição feita sob a técnica do mosaico de penas, por meio de pesquisa em fontes documentais, observação da obra e análise de sua elaboração. O que precede com o objetivo de apresentar mais informação sobre esta peça única no seu contexto atual, cujas características, para além de a diferenciarem de outras cópias feitas no seu tempo e espaço, respondem a uma das necessidades devocionais da monarquia espanhola e permitem identificá-la como o retrato de uma imagem.

Palavras-chave: arte plumária; arte do vice-reinado; Imaculada Conceição; arte da Nova Espanha; *vera efigie*; arte colonial; Novo Reino de Granada; século XVIII.

Breve reseña histórica de la plumaria

Sin duda una de las materias primas destinadas a la realización de objetos con usos estéticos, rituales y utilitarios más fascinantes en la historia del arte ha sido la pluma. Ya fuera utilizada para la elaboración de mantas por parte de los pueblos originarios de Nueva Zelanda y Perú; su representación en pintura rupestre en la actual Argentina¹; su inclusión en insignias militares y nobiliarias así como en el

1. Las plumas representadas en la indumentaria y objetos de figuras humanas en la pintura rupestre de Ablomé se relacionan con un rico contenido simbólico y son características de individuos pertenecientes a altas jerarquías. En el noroeste argentino el uso de la pluma estaría relacionado también con asuntos relativos a la guerra y la fertilidad. Ante los ejemplos enumerados no es difícil suponer que las representaciones rupestres de este material son señal de la valoración que grupos humanos que nos antecedieron atribuyeron a las plumas. María-Pía Falchi y María-Mercedes Podestá, “Escutiformes, plumas y camélidos: arte rupestre de la microrregión quebrada de Ablomé (Guachipas, Salta)”, *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos* 12, nos. 1/2 (2019): 84-85, <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/816>



arreglo personal y bienes suntuarios de la China y el Japón del siglo XVIII²; su uso para la confección de tocados en algunas zonas del Amazonas³ y Norteamérica;⁴ o para la elaboración de mosaicos⁵ en México, las plumas era consideradas como un símbolo místico de importancia y estatus para las personas que las portaban⁶.

De México solo se conocen siete ejemplos de plumaria prehispánica: el Quetzalcoyxo Chimalli del Museo Nacional de Historia – Instituto Nacional de Antropología e Historia; un fragmento circular de un mosaico denominado “Tapacáliz” ubicado en el Museo Nacional de Antropología - Instituto Nacional de Antropología e Historia (ambos museos situados en la Ciudad de México); dos Xicalcolihqui Chimalli en el Museo Regional de Württemberg (Stuttgart, Alemania); y dos objetos junto al penacho del México antiguo en el Weltmuseum de Viena (Austria): el Chimalli con un cánido emplumado y un mosqueador que suele llamarse “abanico o estandarte de la mariposa”⁷. Todas estas piezas han sido datadas en el siglo XVI⁸ por lo que posiblemente fueron realizadas en el tiempo en que gobernaba Moctezuma II, época en que la plumaria pasó a ser un arte cortesano especializado⁹ y en que las plumas junto a las piedras preciosas, el oro, la plata, el ámbar y las turquesas fueron consideradas un símbolo de nobleza, dignidad y sobre todo de lo sagrado¹⁰.

2. Ana-Juliana Arroyo-Urióstegui e Irene Pérez-Rentería, “Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica (1a. Parte)”, *Diseño y Sociedad*, no. 27 (2009): 36, <https://disenoy sociedadadojs.xoc.uam.mx/index.php/disenoy sociedad/article/view/305>

3. En algunas zonas del Amazonas brasileño, la plumaria tiene una connotación ritual, mágica y de socialización que permite la conexión entre personas y cosmologías. Tálisson Melo de Souza, “Arte Plumária do Brasil: trajetórias de plumas e pessoas emaranhada”, *Revista Kaypunku* 4, no. 1 (2019): 342,

4. John Gillow y Bryan Sentance, *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales* (Hondarribia: Ne-rea, 2000), 220.

5. La técnica ha recibido diferentes denominaciones, como pintura o figura de plumas. En este artículo utilizaré la denominación mosaico, pues, como lo expresa Alessandra Russo, las obras se constituyen a partir de una composición de unidades denominadas plumas. Alessandra Russo, “Image-plume, temps reliquaire? Tangibilité d’une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)”, *Images Re-vues*, no. 1 (2008), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.988>

6. María de Lourdes Navarajo, “Plumas... Tocados: una vieja historia de identidades perdidas”, en *La pintura mural prehispánica en México*, coord. Beatriz de la Fuente, 2 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 2: 180.

7. María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn, “Investigación y conservación bajo presión. Técnicas para el estudio del Penacho del México antiguo”, en *Conservación de arte plumario*, coords. María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia - CONACULTA - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2014), 118, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A526>

8. Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, eds., *Images Take Flight. Feather Art in México and Europe 1400-1700* (Múnich: Hirmer, 2015), 109, 258, 333 y 379.

9. Diana Magaloni-Kerpel, “Real and Illusory Feathers: Pigments, Painting Techniques, and the Use of Color in Ancient Mesoamerica”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2006), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1462>

10. Alberto Cue, “El arte plumaria entre los Mexica”, en *El Arte Plumaria en México*, ed. Teresa Castelló (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 46.



En la época prehispánica los amantecas¹¹ tenían su materia prima asegurada por medio de la crianza de aves y el tributo de plumas. Sus talleres podían encontrarse en sus casas o en el palacio del *Huey Tlatoani*¹². En aquel tiempo los artífices de la pluma utilizaban dos técnicas para la realización de sus trabajos, una de ellas consistía en el ensartado y anudado de plumas con hilo. La otra, el mosaico, radicaba en pegar las plumas sobre una malla fina de algodón de acuerdo con un dibujo previo realizado por un *tlacuilo*¹³, que se usaba como base para la definición de los contornos y la inclusión del color. Estas técnicas a su vez podían combinarse en una misma obra¹⁴.

Los mexicas profesaron una gran valoración por los objetos plumarios realizados con suma maestría y habilidad por los amantecas que supieron aprovechar todas las posibilidades que la pluma ofrecía¹⁵. Esta situación no fue distinta en la época de la Conquista pues tanto frailes franciscanos como agustinos además de enseñar artes y oficios propios de Europa promovieron la supervivencia del mosaico de pluma, el cual llegó a tener un despliegue amplio durante el siglo XVI en lugares de la Nueva España como México, Tlaxcala, Tzintzuntzan y Pátzcuaro¹⁶. En las escuelas conventuales de dicha centuria el trabajo de pluma se realizó siguiendo la técnica prehispánica y podía ser ejecutada en equipo, dependiendo del tamaño del mosaico que se quería realizar sobre tabla, lienzo, secciones de penca de maguey o incluso en una figura modelada en pasta de caña a la que se le adhería el papel con el dibujo sobre el que se disponían las plumas¹⁷. El trabajo de los amantecas era supervisado por los frailes y los maestros del oficio, y al igual que los artífices de la pintura, la escultura, la platería y la arquitectura hicieron uso del grabado para la realización de objetos dedicados al culto¹⁸.

11. Es la forma en que se denominaba —y aun hoy se llama— a quienes se dedicaban al arte de la pluma. Amanteca es el gentilicio del barrio de México-Tenochtitlan donde vivían muchas de las personas que se dedicaban a este oficio. Dicho barrio es denominado Amantlán en Alessandra Russo, "Image-plume", 7 así como en Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, "Arte plumaria novohispano" 38; en cambio la denominación Amantla aparece en Elena-Isabel Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, ed. Universidad nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994), 7 y también en Alfredo J. Morales, "Un San Jerónimo de arte plumaria en el convento de San José de Sevilla", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, no. 24 (2012): 216, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3951041>

12. Cue, "El arte plumaria", 54.

13. Palabra del náhuatl que significa "El que escribe pintando".

14. Cue, "El arte plumaria", 70.

15. Sobre esta valoración hay varios textos que brindan mayor claridad al respecto. Cue, "El arte plumaria", 45; Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión", 73-74; y Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, "Arte plumaria novohispano", 36-37.

16. Elena-Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 381.

17. Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión", 384.

18. Estrada de Gerlero, *Muros, sargas*, 395.



En ese sentido, no es difícil creer en la gran valoración que obtuvo esta técnica en la Nueva España y en Europa, lo que se tradujo en la elaboración de imágenes y ornamentos de culto, cuestión que no suponía ninguna contradicción discursiva con respecto a lo establecido por el Concilio de Trento con relación a la veneración de imágenes en los templos. A esta estimación contribuyó la excelente calidad de los mosaicos virreinales del siglo XVI elaborados casi en su totalidad de pluma. Dichas obras eran comúnmente enviadas al emperador en el sitio donde se encontrase como presentes o muestra de los objetos producidos en Indias. De igual manera estos mosaicos eran remitidos a Europa para ser integrados en gabinetes de curiosidades, tesoros de catedrales o de órdenes religiosos¹⁹.

La técnica sin embargo no quedaría estática en el tiempo pues las obras del siglo XVII a diferencia de la centuria anterior, poseen además de las plumas, fragmentos de papel dorado y de colores. También empezaron a aparecer en los mosaicos plumarios de este siglo el cobre como soporte de algunas obras, la representación alineada de árboles pequeños, la inclusión de flores, así como la presencia de marcos hechos de pluma para dar a entender que las obras son representaciones. Dichos marcos incluso parecen imitar trabajos elaborados con mármoles de colores u ornamentaciones de estampas que pudieron llegar a manos de los amantecas²⁰.

Para el siglo XVIII la técnica cambió, dado que la pluma no siempre iba adherida a la malla por donde se marcaba el dibujo inicial y se recortaba, sino que se pegaba directamente al soporte. Para el caso de representaciones de cabezas y manos, estas dejaron de ser fabricadas con plumas y se recurrió al recurso de la pintura. Si bien esta es una característica importante en la plumaria dieciochesca novohispana no debe pensarse que es una innovación propia de este siglo pues ya había sido introducida desde el siglo XVI²¹. Este uso combinado de pintura y pluma se ha llegado a considerar como una señal de disminución en la calidad de los mosaicos²², cuestión con la cual no estamos de acuerdo, dado que este cambio debería tomarse, no como una falla, sino como una fase en su evolución que abrió nuevas posibilidades²³. Aún con los cambios, la plumaria continuó utilizándose en México durante el siglo XIX mediante el uso de cera de Campeche

19. Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión", 77.

20. Luisa-Elena Alcalá, "Reinventing the Devotional Image: Seventeenth-Century Feather Paintings", en *Images Take Flight Feather Art in México and Europe 1400-1700*, eds. Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf (Múnich: Hirmer, 2015), 389-392.

21. Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión", 110.

22. Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, "Arte plumaria novohispano", 38.

23. Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*, 30.



como sustancia adhesiva y comenzó a utilizarse en imágenes de temática nacional²⁴ y como complemento ornamental en las litografías²⁵. La técnica sin embargo no moriría en aquella centuria pues a principios del siglo XX se utilizó en la decoración de tarjetas y también en la elaboración de cuadros y decoración de objetos tridimensionales que se siguen produciendo hasta el día de hoy²⁶. Todo lo anterior es indicativo del valor atribuido a los mosaicos plumarios durante más de cinco siglos de cambios.

Estado de la cuestión

La obra plumaria objeto de estudio del presente artículo es la *Inmaculada Concepción* (figura 1) perteneciente en la actualidad a la colección de los agustinos en Bogotá, Colombia. Si bien esta pieza resalta el contexto de estudio del arte virreinal neogranadino, es poca la información sobre sí misma que conocemos dado que hasta el momento no existe alguna investigación que se enfoque en este mosaico, el cual tiene particularidades que lo diferencian de otras obras plumarias del siglo XVIII, y que por lo conocido nos permitiría ubicar su origen hipotético en Michoacán. La dificultad en su estudio puede deberse a algunas de las siguientes razones. Porque el análisis de la plumaria de esta centuria no ha generado la misma cantidad de investigaciones que las centradas en el siglo XVI. Porque el mosaico está actualmente en un país en el que este tipo de piezas son más bien una rareza. Porque no se cuenta con fuentes primarias en las que se explique de forma amplia su producción y recepción; o por los escasos estudios técnicos que nos ayuden a entender mejor las particularidades de la tecnología de la plumaria dieciochesca. En ese sentido se hace necesario abordar *La Concepción* agustina desde las fuentes que conservamos del siglo XVIII, atender a la iconografía de la obra y su contexto, comparar con otras obras del mismo siglo y finalmente apelar al análisis visual ejercido en el presente texto con la intención de aportar al estudio de un caso de la plumaria producida en esta centuria.

24. Montserrat-Andrea Báez-Hernández, "Arte plumaria en el siglo XIX: el Emblema Nacional, un nuevo motivo iconográfico para el México republicano", *Revista Eiverna*, no. 1 (2017): 5, <https://doi.org/10.24310/Eivernare.v1i1.8000>

25. Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, "Arte plumaria novohispano", 38.

26. Herlinda Ruiz-Martínez, "El arte de pintar con plumas. Resurgimiento de la técnica del mosaico en plumaria en Michoacán", *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, no. 15 (2018): 91-96, <https://doi.org/10.31911/bagn.2018.8.15.30>



Figura 1. Inmaculada Concepción



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de San Agustín. (Bogotá, Colombia). En Teresa Castelló, ed., “La plumaria en la tradición indígena”, en *El Arte plumaria en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 160.

Si bien este mosaico plumario podría tratarse casi como una obra de canon del arte virreinal en Colombia, los catálogos y artículos que lo incluyen suelen tocarlo de forma tangencial. Probablemente la primera vez que se mencionó dentro de un catálogo fue en la *Guía de la primera exposición anual* publicada en 1886 en la que se informa sin ninguna profundización que estaba expuesta en el *Salón de pinturas a la Aguada* como “472. La concepción. Trabajo hecho con plumas por indios de Méjico. Pertenece a la iglesia de San Agustín”²⁷. Ya en 1992 Rodolfo Vallín

27. Alberto Urdaneta, *Guía de la primera exposición anual* (Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea, 1886), 42. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/63240/0



expresa que la obra mencionada aparece referenciada en un inventario de 1797, donde se incluye una Virgen de plumas "hecha por indios mejicanos"²⁸. El autor además sitúa el origen de la obra en el convento agustino de San Juan Bautista de Tiripetío, Michoacán (México), bajo el argumento de que fue allí donde existió una de las últimas escuelas virreinales de artes para indígenas²⁹. Dicha afirmación posiblemente esté sustentada en que la orden del supuesto convento de origen es la misma que posee el mosaico en Bogotá, base que por sí sola no podría sostener este argumento en tanto no se tienen mayores fuentes sobre la obra que nos permitan rastrearla en el tiempo. El autor, al igual que Teresa Castelló proponen que la imagen se trata de una representación de *La Benedicta*³⁰ (figura 2), pintura sobre tabla del siglo XVI que perteneció al retablo del templo del convento agustino de San Pedro y San Pablo de Yuriria, Guanajuato (México) y que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Virreinato del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Aunque concedemos en que es probable que la obra sea el retrato de una pintura o una escultura, debe tenerse en cuenta que la mayoría de los elementos presentes en la tabla de Yuriria no se reproducen en el mosaico de Bogotá, por ejemplo, los símbolos de la letanía lauretana, los ángeles y la corona de estrellas. De igual forma la Virgen de Yuriria está coronada de rosas, dirige su mirada hacia abajo, dispone sus manos hacia su izquierda y tiene un manto más grande y estático; mientras que la bogotana tiene una suerte de paño en la cabeza, mira hacia el frente, dirige sus manos hacia su derecha, su manto tiene menos protagonismo y mayor dinamismo, sin contar con el hecho de que en toda la vestimenta se nota el esfuerzo por imitar un tipo de tela en específico, tal vez algún tipo de brocado o estofado. Por lo tanto creemos que es prudente descartar a *La Benedicta* como la obra que sirvió de base al mosaico en cuestión.

28. Rodolfo Vallín, "Obras del Cuzco, Quito, México y Europa. Obras de origen popular", en *Arte y Fe 1575-1992. Colección de la orden de san Agustín* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Museo Nacional de Colombia y Orden de san Agustín, 1992), 24.

29. Dicha afirmación debe tomarse con cautela pues hasta el día de hoy es difícil establecer con seguridad la procedencia de muchas de las obras existentes de plumaria novohispana. Vallín, "Obras del Cuzco", 25.

30. Vallín, "Obras del Cuzco", 24; y Teresa Castelló, ed., "La plumaria en la tradición indígena", en *El Arte plumaria en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 160.



Figura 2. Tota Pulchra



Fuente: Anónimo. Siglo XVI, 245.3 x 187.5 cm. Temple sobre tabla. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-México, Mediateca, Catálogo: PI/0018, Folio real: 1HMH00001429, Inventario: 10-9649, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2513

El mosaico agustino fue mencionado nuevamente en 2014 en una tesis de pregrado donde se retoma a Vallín y Castelló para atribuirle un origen michoacano, así como la posibilidad de que sea una obra derivada de la tabla de Yuriria. El texto realiza un análisis descriptivo e iconográfico, y expresa que el mosaico es un verdadero retrato³¹. La autora además afirma que el mosaico es una “mezcla

31. Carolina Granados-Vargas, “La decoración como método de apropiación en tres obras devocionales de la Colonia” (tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2014), 9-17, <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/19608>



típica latinoamericana colonial”³² en que la mixtura de lo español con lo indígena genera una reinvencción de símbolos aprovechados por los evangelizadores para su trabajo. Lo expresado por la autora, sin embargo, no queda claro pues no sabemos en principio si la pieza fue confeccionada para ser expuesta en un ámbito público o privado. En la misma tónica, en 2019 la investigadora Mónica Eraso afirma que el mosaico es producto de una técnica aceptada por la Iglesia católica para la cristianización y que fue, además, “el resultado de una batalla discursiva previa en la que se había validado su presencia en el templo”³³, cuestión que no se comprende del todo si se tiene en cuenta la aceptación y el respaldo que gozaron los mosaicos de plumas con temáticas religiosas entre los miembros del clero regular desde el siglo XVI. Eraso contextualiza *La Concepción* agustina en el marco de la ya mencionada *Primera exposición anual* de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde analiza las tensiones que pudo tener Alberto Urdaneta para incluir la obra dentro de la muestra, dadas sus concepciones sobre la obra de arte y su percepción de lo “precolombino”. También es sugestivo el hecho de que para la autora el mosaico es una “pieza mexicana”³⁴ y no novohispana.

Iconografía

Esta obra plumaria representa una Inmaculada Concepción, advocación que generalmente se identifica por que la Virgen tiene las manos en actitud de oración y por la presencia de la luna a sus pies. Otros elementos característicos de la iconografía inmaculista presentes en la obra son el color azul del manto y la inclusión del sol detrás de la Virgen. Algunos de estos elementos iconográficos —el sol y la luna— hacen referencia a la mujer descrita por san Juan en el Apocalipsis (Apocalipsis 12, 1) y que comúnmente es asimilada con la Virgen María. La obra además de revelarnos la advocación que representa, también nos indica que es probable que se trate del retrato de una pintura o escultura, dado que incluye un cortinaje y lo que podría ser la base en la que se encuentra apoyada la Virgen para su veneración. Dichos retratos se han llamado “Trampantojos a lo divino” dado que muestran imágenes en el lugar en que se encuentra dispuestas para su veneración pública³⁵.

32. Granados-Vargas, “La decoración como”, 36.

33. Mónica Eraso, “¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 5 (2019): 110, <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.06>

34. Eraso, “¿Arte precolombino?”, 108.

35. Alfonso Pérez-Sánchez, “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, no. 3 (1992): 139.



En muchos casos se ha dispuesto para una serie de convencionalismos para identificar este tipo de representaciones que incluyen la apreciación de un vestuario postizo³⁶, joyas, lámparas, candelabros, ramilletes y floreros³⁷. Sin embargo dichos atributos no están presentes por completo en el mosaico agustino, esto nos lleva a cuestionarnos sobre la posible fuente de la que bebieron tanto el amante como el pintor para la elaboración de la obra. En ese sentido cabe preguntarse si la imagen original era una pintura y por lo tanto era menos posible que tuviese joyas y vestuario postizo, o si en cambio era una escultura que por alguna razón se quiso representar con la policromía plasmada en su talla. La última posibilidad parece factible dado que existen ejemplos de estos retratos en los que el pintor resalta pliegues angulosos para hacer expresar que se trata de un vestido tallado, tal y como puede observarse en la indumentaria de la Virgen de la Misericordia de Francisco Martínez (figura 3), obra que claramente es un retrato de una escultura. De igual manera esta situación ha ocurrido en la escultura. Un par de muestras de ello son dos imágenes de la Virgen de la Candelaria de Tenerife del siglo XVIII ubicadas en Venezuela que a pesar de ser distintas, tienen como intención emular el textil tallado de la imagen original y el gusto del revestido de escultura del siglo XVIII³⁸.

De todas formas el hecho de que el mosaico nos presente un cortinaje que enmarca a la figura de la Virgen y lo que parece ser el sitio donde se encuentra apoyada no indica que se trate de una simple representación de una advocación mariana, sino que da cuenta de un contexto local en el que se encuentra para ser venerada, contexto que si bien no podemos identificar por el momento, probablemente contiene las características necesarias para ser reconocido por el público para el que fue hecho este mosaico en su momento³⁹.

36. Isabel Acosta, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Iberoamericana - Veruert, 2011), 366.

37. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “‘Trampantojos a lo divino’: íconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas III congreso internacional del barroco americano territorio, arte, espacio y sociedad*, ed. José Manuel Almansa et al. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 23.

38. Pablo-Francisco Amador-Marrero y Patricia Díaz-Cayeros, “Imagen escultórica y retrato”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, eds. Linda Báez-Rubí y Emilie Carreón-Blaine (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 281-283.

39. Amador-Marrero y Díaz-Cayeros, “Imagen escultórica”, 279.

Figura 3. *Virgen de la Misericordia*



Fuente: Francisco Martínez. Siglo XVIII, 138.5 x 196 cm. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-México, Mediateca, Catálogo: PI/0339, Inventario: 10-54051, Inventario: 10-9649, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2370

Retomando la idea del trampantojo es claro que los elementos que indicarían que el mosaico es una representación de una pintura o escultura no coinciden con la riqueza que se espera ver reflejada en los verdaderos retratos en los que puede evidenciarse “una cierta riqueza material que rodeó a las vírgenes, lograda gracias al ajuar y las alhajas con que estaban ataviadas”⁴⁰. Dicho ajuar a su vez estaba compuesto por una cantidad considerable de joyas y vestidos de brocado y damasco⁴¹, aunque, como ya se ha expresado, la presencia evidente de estos elementos no es un requisito inamovible en este tipo de representaciones. Sin embargo ello no significa que dicha “riqueza” se encuentre ausente en la obra de la que venimos hablando. Es decir, el recurso de la pluma sería el material valioso

40. Acosta, *Milagrosas imágenes*, 366.

41. Acosta, *Milagrosas imágenes*, 375.





en sí mismo, pues siguiendo a Diana Magaloni este era muy estimado⁴² y era equiparable al oro y a las piedras preciosas, materiales con los cuales las imágenes originales en sus retablos eran adornadas.

Dicha valoración, aunque de origen prehispánico, permaneció a través de los años de desarrollo del virreinato en el que la pluma se consideró como un material exótico, de lujo y que nos permite entender las asociaciones e ideas de los amantes de la pluma como imitadora de materiales preciosos⁴³. En ese sentido tiene lógica pensar en la esmerada representación de lo que parece ser el estofado del manto y la túnica de la Virgen (figura 4); en el cortinaje y en el resplandor, probablemente metálico, que la adornaban, pues era más importante el material usado para la representación de la imagen que la emulación de otros elementos. En ese sentido la cualidad iridiscente de la pluma de colibrí incluida en algunas zonas del mosaico pudo jugar un papel importante a nivel estético. Es importante recalcar entonces que la pluma es un medio que expresa conceptos estéticos y devocionales que convierten a la imagen en una ventana a lo sagrado⁴⁴ por medio de sus colores, reflejos de luces y tonalidades que le dan una apariencia viva⁴⁵, y que además la enmarcan en un contexto de suntuosidad y riqueza. En ese sentido, como material valioso la pluma dota a la imagen de una hermosura singular, a la manera del decoro propuesto por los concilios⁴⁶ y la tratadística, lo cual permite al devoto que posea un mosaico como estos, la posibilidad de tener el retrato de una imagen, no solo bella sino milagrosa adornada con materiales preciosos, tal y como la original. Lo anterior a su vez le facilita tener una experiencia en la que por más que sepa que está ante un retrato, este pueda participar del prodigioso efluvio de la imagen original⁴⁷. De todas formas dada la calidad en la materialidad de *La Concepción* agustina, esta no debería enmarcarse exclusivamente en un contexto devocional pues su propia constitución la hace susceptible de ser acogida por el entusiasmo coleccionista relacionado con el consumo religioso; una práctica tan importante dentro de la circulación de imágenes en el catolicismo⁴⁸.

42. Los objetos de plumaria posteriores a la conquista fueron muy apreciados, tanto que se enviaban constantemente a Europa y a Oriente. Marita Martínez, "La plumaria virreinal", en *El Arte Plumaria en México*, ed. Teresa Castelló (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 104.

43. Alcalá, "Reinventing the Devotional", 393.

44. Magaloni-Kerpel, "Real and Illusory Feathers".

45. Russo, Wolf y Fane, *Images Take Flight*, 27.

46. Como el de Trento y los diocesanos que se dieron en las diócesis de América Hispánica.

47. Pérez-Sánchez, "Trampantojos a lo divino", 139.

48. Alcalá, "Reinventing the Devotional", 403.

Figura 4. Detalle de la túnica y del manto de la Inmaculada Concepción agustina



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII, 57 x 47 cm, Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín (Bogotá, Colombia). Fotografía del autor.

A partir de lo que hemos mencionado sobre el papel de emulación y de valoración de la pluma, quizá uno de los elementos del mosaico que ofrece alguna pista sobre la obra que lo inspiró originalmente es justamente el color otorgado por el amante a la túnica de la Virgen. Normalmente se ha entendido como atributo de la Inmaculada Concepción la inclusión de la túnica blanca como característica iconográfica, que si bien es muy frecuente en la América virreinal debido en parte a las pinturas europeas que llegaron con este tema desde el momento de la Conquista y a las disposiciones del tratadista Francisco Pacheco que recomendaba representarla “con túnica blanca y manto azul”⁴⁹ no es algo que deba

49. “Que así apareció esta señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirió el Papa Julio II, año de 1511; vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos”. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra, 1991 [1649]), 576-577.





tomarse como estricta regla, dado que también solía representarse a esta advocación con túnica roja o granate. Este tono en las representaciones inmaculistas fue de uso más común durante el siglo XVII, tal y como se puede ver en esculturas como las del templo de San Francisco, el San Juan de Dios y el Museo del Chicó en Bogotá. Lo anterior insinúa que la obra bogotana podría ser un retrato de una pintura o escultura de dicho siglo.

Aun cuando el mosaico abordado en este artículo no fuese un tipo de trampa-tojo, la obra representa una advocación mariana de vital importancia para el contexto hispánico. Por eso las obras de plumaria solían figurar temas generales del catolicismo apelando sobre todo a aquellos más favorecidos por la monarquía española, como es el caso de la Inmaculada Concepción⁵⁰. Dicha advocación tuvo gran relevancia en el contexto novohispano donde su devoción se acrecentó gracias a las figuras de Felipe III, quien impulsó su advocación oficial, y también de Felipe III, Felipe IV y Carlos II como parte de su defensa ante Roma, tal y como lo evidencian los predicadores en Nueva España⁵¹, y quienes integraban las órdenes franciscana y concepcionista⁵². La tarea de difusión del culto no solo fue de carácter devocional, sino que tuvo además un componente político en el que los predicadores criollos jugaron un papel relevante porque:

Declaraban explícitamente su fervor inmaculista, para demostrar que Nueva España compartía la piedad de sus monarcas; esto apuntaba a expandir el fervor inmaculista, por un lado, pero por el otro buscaba incluir a la Nueva España en dicha devoción y demostrar cuán fiel era la América española a sus reyes.⁵³

Lo anterior es evidencia de como el culto a este misterio contribuía a asegurar la unidad imperial⁵⁴ así como a preservar el catolicismo en el que España se definía como defensora de la pureza de la Virgen María y enemiga contra toda herejía que amenazara sus territorios⁵⁵. Para Nueva España una de las primeras

50. Alcalá, "Reinventing the Devotional", 387.

51. Bernarda Urrejola-Davanzo, "Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos", *Magallánica: revista de historia moderna*, no. 5 (2016): 104, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2003>

52. Elisa Vargaslugo, "Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España", *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 13 (2004): 67, <https://www.redalyc.org/pdf/355/35501304.pdf>

53. Urrejola-Davanzo, "Notas sobre", 103.

54. Juan-Isaac Calvo-Portela, "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 6 (2017): 70, <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v6i.11004>

55. Urrejola-Davanzo, "Notas sobre", 105.



representaciones del misterio inmaculista es la *Tota Pulchra* la cual está presente en la pintura mural de conventos del siglo XVI y que posiblemente provenía de alguna fuente grabada de origen francés en la que aparece acompañada de las letanías⁵⁶. Este tipo de figuración de la Inmaculada Concepción no solo apareció en los muros de los conventos, pinturas o grabados, sino también en plumas tal y como puede observarse en la *Inmaculada Concepción con atributos de la Letanía* del siglo XVII perteneciente al Museo América. No hay que olvidar que en dicha centuria ya la Real y Pontificia Universidad de México celebraba a la Inmaculada Concepción con gran solemnidad y había incluido en sus estatutos la exigencia de realizar un voto de defensa de la Purísima Concepción antes de cualquier grado⁵⁷. El culto para el siglo XVIII continuó con mucha fuerza e incluso tuvo cierta manifestación local, pues según Bernarda Urrejola, a partir de los sermones de la primera mitad de este siglo "los predicadores expresan un fervor mariano de corte claramente guadalupano, sumado a un orgullo por los frutos humanos y naturales de 'esta tierra', con lo que el culto [a la Inmaculada] cobró un carácter propiamente americano"⁵⁸.

Por lo tanto la creación de una obra como *La Concepción* de los frailes agustinos de Bogotá respondió a las condiciones de su culto en Nueva España. De hecho, esta advocación fue bien recibida en el Nuevo Reino de Granada si tenemos en cuenta que esta devoción al ser defendida por la monarquía tuvo gran popularidad en todos sus territorios americanos. En ese sentido, debe pensarse que dentro del contexto agustino de Santafé del siglo XVIII la imagen no solo tuvo una acogida exitosa por la singularidad de su fabricación, sino por el mismo tema representado, tan caro al clero regular y secular en cuyos templos pueden verse, hasta el día de hoy, representaciones inmaculistas.

Manufactura

Para los mosaicos del siglo XVIII se han observado varias posibilidades en su elaboración que van desde técnicas que dan continuidad a las del siglo anterior, hasta el reaprovechamiento de una pintura completa como material de base. Una de esas posibilidades se relaciona con la técnica del siglo XVII, aunque funciona más como una transición ya que para el siglo XVIII cayó en desuso la pluma para

56. Calvo-Portela, "La Inmaculada Concepción", 71-72.

57. Vargaslugo, "Imágenes de la Inmaculada", 71-72.

58. Urrejola-Davanzo, "Notas sobre", 116.



la elaboración de caras, manos y pies en favor de la pintura. Tal vez el ejemplo más temprano de un mosaico del siglo XVIII del que tenemos noticia es la *Virgen de la Candelaria*, del maestro Joaquín Ramírez, elaborada en 1728, perteneciente a la Colección Glenn Stehle, actualmente en préstamo a la Universidad de Texas (Estados Unidos)⁵⁹. En dicha obra, sin embargo, persiste el uso de plumas adheridas a una malla de algodón recortada, además de la inclusión del marco con motivos fitomorfos y el papel dorado, característicos de décadas anteriores.

Durante el siglo XVIII, además de continuarse con algunas particularidades de los mosaicos del siglo XVII, se encuentran mosaicos en los que el soporte claramente es papel amate con un dibujo sin policromía en el que, a excepción de la cara y las manos, se pretende indicar el área en la que las plumas deben disponerse como relleno para dotar la obra de colores. También existen mosaicos cuyo propósito fue el de remozar una pintura completa recubriéndola de plumas. Nada insólito dada la alta valoración atribuida en el siglo XVIII a la pluma y la habilidad de los amantecas para trabajarla.

La manufactura de objetos plumaria del siglo XVIII siguió en muchas ocasiones los mismos lineamientos en cuanto a disposición del material, siendo un caso representativo de esto el de *Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro* del Museo Nacional del Virreinato – Instituto Nacional de Antropología e Historia (figura 5), mosaico elaborado por medio de la adhesión de plumas una a una de acuerdo a un dibujo⁶⁰ elaborado previamente en el soporte⁶¹ y que gracias al desprendimiento de varias plumas, se puede intuir que fue a pintado con colores sólidos de acuerdo al diseño previamente hecho a excepción de la cabeza, las manos y el cabello en las que se hizo uso de luces, sombras y encarnados directamente sobre el soporte⁶². Para la fabricación del mosaico de Tepotzotlán el amanteca adhirió la parte superior de plumas de contorno, con plumas completas de colibrí sobre una superficie previamente coloreada donde las dispuso mayormente en hileras

59. Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*.

60. El dibujo pudo delinearse observando directamente la imagen, un grabado u otro retrato de la imagen. Al ser una devoción tan popular no debería descartarse el uso de un calco para la elaboración de un número mayor de mosaicos en menos tiempo. Quedan pendientes investigaciones sobre las herramientas de trabajo de los amantecas virreinales.

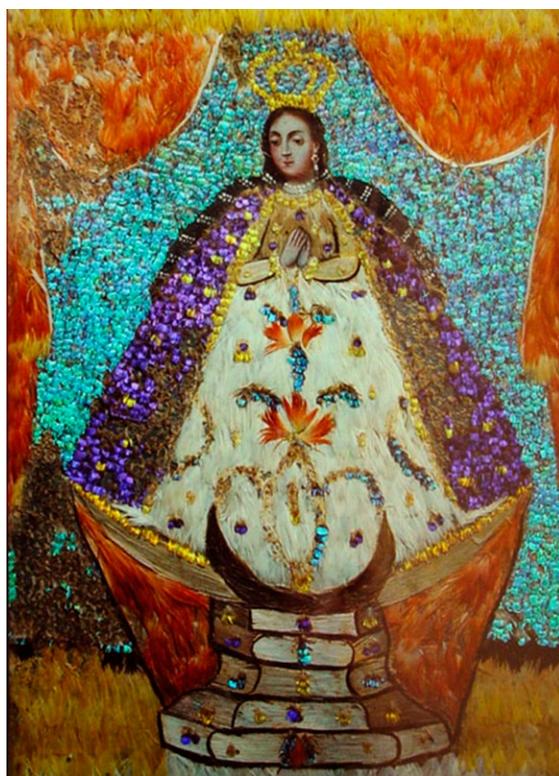
61. Soporte que bien podría ser papel amate, cobre, cuero o madera.

62. Cuestión que recuerda sutilmente la técnica prehispánica en la que se hacía una base de pluma ordinaria para cubrirla luego con pluma fina. Por lo que puede verse en el mosaico se trata de colores sin intención de generar luces y sombras. Parece poco probable que se trate de una pintura a la que le fueron adheridas las plumas en otra etapa, sin embargo, es oportuno realizar un estudio más detenido a la pieza para confirmar esta hipótesis.



horizontales, orientando de abajo hacia arriba las puntas de las plumas cuyas partes superiores quedaron apuntando hacia la zona inferior, método que a su vez retomó la anatomía del animal, dado que la mayoría de plumas se encuentran dispuestas de esta forma en el ave, es decir, el cálamo en la piel y el raquis con sus barbas hacia abajo, ocultándose así el inicio de la pluma siguiente. El uso de barbas era también habitual en algunos casos, como puede observarse en la peana, así como la base de la imagen con forma de luna de pluma típica gris en forma horizontal, del centro hacia fuera; dichas barbas a su vez fueron aprovechadas también para delinear las molduras del pedestal, la parte posterior del manto y los cortinajes.

Figura 5. Nuestra señora de la salud de Pátzcuaro



Fuente: ¿Anónimo patzcuareense? Siglo XVIII. 30.8 x 20.2 cm. Mosaico de plumas y óleo. Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-México, Mediateca, Mid: 89_20160107-172000:1569, Inventario: 10-240101, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetohistorico%3A2672



El mosaico plumario de Bogotá por lo tanto presenta en su factura dos características similares a las obras producidas en el siglo XVIII. Es decir, manos y cara pintadas, y el resto de la imagen construida con pluma adherida directamente a la tabla. No obstante, dadas las similitudes que existen con otras obras en cuanto a técnica, el mosaico agustino, a diferencia de *Nuestra Señora de la Salud* y otras piezas que siguen su mismo patrón de elaboración, no está hecho con fragmentos significativos de plumas o con unidades completas, sino con barbas recortadas que en su mayoría están distribuidas de abajo hacia arriba, sin que necesariamente estén colocadas en filas de izquierda a derecha como el caso del mosaico de Tepozotlán. La mayoría de las veces el material sigue el patrón del dibujo y no su condición anatómica, lo que facilita la representación de luces, sombras, brocados y pliegues, lo que hace que esta obra, comparada con otras del mismo siglo tenga mayor soltura y dinamismo. Además por lo que puede percibirse a partir de los espacios donde se han desprendido las plumas, es posible que el dibujo se haya hecho directamente sobre la tabla con un punzón que abrió una incisión sobre la madera que demarca al menos la zona donde debía realizarse el rostro y por eso se piensa que probablemente se hizo antes de ejecutar el trabajo de pluma (figura 6). El caso de las manos es similar, pues si bien no se advierte la presencia de la incisión a su alrededor, parece probable que se haya dejado un espacio entre la hechura al óleo y el material del amanteca para demarcar las áreas de trabajo (figura 7). Este espacio además podría ser un indicio de que la labor en pluma se hizo después para respetar el dibujo y la pintura previamente hechos, esto quizá con el objetivo de que las barbas del material no interfirieran con la vista del trabajo pintado.

Dadas las diferencias técnicas que comparte este mosaico con otros del siglo XVIII es probable que proceda de un lugar caracterizado por una técnica de aplicación de pluma distinta o por lo menos de la mano de un amanteca capaz de otorgar a su producción las particularidades que hemos mencionado. Esta hipótesis parece aún más plausible al confrontar dos de los catálogos más relevantes sobre el tema, pues no se halló otro mosaico del siglo XVIII que tuviese una distribución de barbas de pluma similar⁶³. En ese sentido, vale la pena revisar algunas fuentes sobre plumaria del siglo XVIII con el objetivo de establecer los lugares hipotéticos de donde pudo provenir el mosaico de la Inmaculada Concepción. Dichas fuentes no se expondrán en orden cronológico, sino tratando de identificar, según nuestro criterio, el lugar menos factible hasta el más probable.

63. Teresa Castelló, ed., *El Arte Plumaria en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993) y Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*.

Figura 6. Detalle de la incisión que separa el trabajo de óleo de la pluma



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín. (Bogotá). Fotografía del autor.

Figura 7. Detalle del espacio que separa el trabajo de óleo de la pluma



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín. (Bogotá). Fotografía del autor.





Uno de los lugares donde sabemos que hubo artífices de la pluma en Nueva España durante el siglo XVIII es Pátzcuaro, sitio donde se consiguió la imagen de *Nuestra Señora de la Salud* llevada por Alexander von Humboldt a Europa y que actualmente se encuentra en el Museo Etnográfico de Berlín (Alemania)⁶⁴. La hipótesis de que la pieza agustina se haya realizado en Pátzcuaro se sustenta en autores como fray Matías de Escobar quien en 1724 dio noticias de la presencia de plumajeros en esa zona, del uso de la pluma de colibrí por parte de los tarascos y de la habilidad que estos tenían para escribir con pluma⁶⁵:

Para esto los ha proveído la naturaleza de un pajarito llamado Tzintzun, cuyo cuerpo es una viviente paleta de vivísimos colores, pues sólo con desnudarlo de sus naturales plumas, visten sin más artificios sus singulares pinturas, y hoy en día, que tienen ya noticia del modo de escribir, hacen de las mismas plumas letras tan redondas, que no les excede la celebrada Antuerpia en sus alabadas imprentas.⁶⁶

Posteriormente en 1764 fray Francisco de Ajofrín se refería a esta misma zona diciendo:

Aquí fabricaban los indios aquellas pinturas de pluma, sin entrar en otro color ni barniz, valiéndose de la abundancia de las aves que crían los montes, muy exquisitas en su color y variedad. He visto algunas pinturas de gran primor y lustre. Ya han olvidado este ejercicio.⁶⁷

Francisco Javier Clavijero en su *Historia Antigua de México* (1780-1781) se refiere a Pátzcuaro como un centro de producción relevante de mosaicos plumarios a punto de decaer:

Poco tiempo ha vivía en Pátzcuaro, capital del reino de Michoacán, donde más que en ninguna otra parte floreció el arte de vamos hablando [la plumaria], el último artífice de mosaico que quedaba, y con él habrá acabado, o estará para acabar un ramo tan precioso, aunque hace dos siglos no se cultiva con la perfección que supieron darle los antiguos.⁶⁸

64. Estrada de Gerlero, "La plumaria, expresión", 112.

65. El fraile se refiere a ellos diciendo "En Pátzcuaro hay algunos". Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechuacán* (Ciudad de México: Imprenta Victoria, S.A. 1924 [1729]), 149.

66. Escobar, *Americana Thebaida*, 150.

67. Fray Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín capuchino, Volumen I* (Madrid: Real Academia de Historia, 1958), 220. <https://archive.org/details/diariodelviajequ01fran>

68. Francisco Clavijero, *Historia antigua de México y de su conquista, sacada de los mejores historiadores españoles, y de los manuscritos y pinturas antiguas de los indios: dividida en diez libros: Adornada con mapas y estampas, e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México* (Ciudad de México: Imprenta de Lara, 1844), 374.



El jesuita Clavijero también se refiere al uso de pluma de colibrí, material presente en el mosaico de Bogotá:

Preferían las de aquellos maravillosos pajarillos, que ellos llaman *huitzitzilin*, y los españoles, *picaflores*, tanto por su sutileza como por la finura y variedad de colores. En estos y otros lindos animales, les había suministrado la naturaleza cuantos colores puede emplear el arte, y otros que él no puede imitar.⁶⁹

Las citas anteriores sugieren que para la segunda mitad del siglo XVIII, según Ajofrín y Clavijero, los mosaicos o pinturas de pluma estaban en decadencia, a diferencia de lo expresado por Escobar quien todavía habla de la habilidad de los amantecas de Pátzcuaro en el primer cuarto del siglo XVIII. Cabe entonces preguntarse si la soltura del mosaico bogotano obedece a que proviene de este momento, ya que la fabricación de objetos plumarios estuvo en apogeo para entonces; o por el contrario si salió del taller de uno de los últimos amantecas; o si su origen debe ubicarse en otro lugar de la Nueva España.

En todo caso, lo que parece evidente es que la obra por sí misma tiene una calidad tal que justificó ser transportada desde Nueva España al Nuevo Reino de Granada en algún momento del siglo XVIII, pues desde entonces aparece en el inventario agustino de Santafé. Ahora bien, aunque estas noticias no ofrecen un argumento contundente para ubicar el origen de esta obra en Pátzcuaro, al menos permiten saber que durante el siglo XVIII este fue el lugar donde efectivamente se producían mosaicos plumarios, en los que era común el uso de pluma de colibrí, presente en la obra mencionada. De acuerdo a lo anterior se hace apremiante ampliar la investigación sobre la producción de mosaicos en Pátzcuaro para reconocer las particularidades de su fabricación así como las causas de declive. Por lo pronto, y de acuerdo con las fuentes, existe una probabilidad más alta de que la Inmaculada agustina provenga de Tiripetío —en donde además había escuelas conventuales para indígenas—⁷⁰, dadas las singularidades de la técnica plumaria de este lugar:

Sobre este [el papel] hacen sus monteas y dibujos y manchando el campo con el tazingui, o engrudo dicho, van con un punzón muy sutil introduciendo en los campos del dibujo en vez de colores, pequeñas partículas de plumas, y así sucede que en todas las que habían de ser pinceladas en el lienzo son menudísimas

69. Clavijero, *Historia antigua*, 375.

70. Vallín, "Obras del Cuzco", 25.



plumas, y viene a hacer el punzón seco en esta obra, lo que el pincel mojado en el color, y así van introduciendo y mezclando plumas según los colores que necesita la obra, sin mendigarle a la pintura el más mínimo material.⁷¹

En este caso la técnica de la Inmaculada Concepción agustina concuerda con la descripción de esta técnica: el uso del punzón en el que se delimita la zona de trabajo, las puntas finas de plumas que se mezclan para generar los colores necesarios para la ejecución de la obra y la simulación de pinceladas. Estas coincidencias nos proveen de información para lanzar una hipótesis verosímil sobre su elaboración y lugar de proveniencia. Además nos cuestionan sobre las características de la producción plumaria en términos regionales. En ese sentido, nos invitan también a examinar mejor las obras del siglo XVIII para aclararnos si las diferencias formales en cada una responden a rasgos locales o de taller, y así mismo identificar variaciones en la técnica que probablemente proporcionen pistas con la procedencia de cada una de las piezas. En ese sentido una obra como la de Bogotá nos interpela sobre si realmente conocemos las formas generales de elaboración de estos mosaicos dieciochescos o si, por el contrario, nuestra percepción de la plumaria de este siglo está permeada solo por una parte representada por la obras que han pervivido y han sido publicadas en museos, textos académicos y de difusión. Probablemente la singularidad del mosaico agustino nos advierte de la existencia de otras obras formalmente distintas que se han perdido o se encuentran en alguna colección particular a la espera de ser conocidas por el público.

Conclusiones

El abordaje de objetos plumarios del siglo XVIII es un reto dadas las dificultades existentes para estudiarlos pues son pocos los análisis actuales sobre estas piezas. Aunado a ello está la escasez de fuentes sobre la plumaria dieciochesca que contrasta con la profusa documentación para el siglo XVI. En este sentido, es importante continuar y multiplicar los estudios interdisciplinarios sobre este tipo de obras para comprenderlas de una forma más global. Primero, los históricos para avanzar en el conocimiento sobre el origen y desarrollo de esta técnica; segundo, iconológicos para entender mejor el contexto de estas obras, su simbología y significación para quienes las consumieron; y químicos y ornitológicos para tener mayor claridad sobre las características y la tecnología de los materiales utilizados en ellas.

71. Escobar, *Americana Thebaida*, 150.



El mosaico novohispano abordado en este artículo ilustra solo uno de los posibles ejemplos de la técnica plumaria del siglo XVIII, y nos permite dar cuenta de la transformación estética y de fabricación con respecto al siglo anterior. El cómo se dio esa transición, sin embargo, no es clara totalmente y por eso es importante continuar con la investigación sobre las distintas aristas de su evolución. Por eso este artículo no solo se centró en la cuestión tecnológica sino que analizó brevemente la utilización del material desde su simbología asociada al "Verdadero Retrato", ya que en este figuran textiles que permitieron aprovechar al máximo el potencial de la pluma. También mostramos que mosaico agustino al representar la Inmaculada Concepción habla de un contexto específico, en el que esta advocación jugó un papel político y simbólico –devocional– relevante para la monarquía española.

En conclusión, consideramos que es necesario avanzar en el ejercicio reflexivo en torno a este tipo de piezas, pues todavía quedan muchas preguntas sobre la materialidad misma de sus componentes como, por ejemplo, el origen de las plumas dado que desconocemos si se obtenían por cría, caza, recolección o comercialización. De igual manera es relevante preguntarnos sobre el declive de la técnica plumaria en Pátzcuaro a fines del periodo colonial ¿Podría obedecer a un cambio en los métodos de trabajo? ¿O tal vez a una transformación en la variedad de aves que habitaban este territorio? esto nos ayudará no solo a conocer mejor la obra plumaria virreinal, sino que nos permitirá comprender de forma más efectiva la evolución de este arte desde la época prehispánica hasta el México actual.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Ajofrín, fray Francisco de. *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín capuchino, Volumen I*. Madrid: Real Academia de Historia, 1958. <https://archive.org/details/diariodelviajequ01fran>
- [2] Clavijero, Francisco. *Historia antigua de México y de su conquista, sacada de los mejores historiadores españoles, y de los manuscritos y pinturas antiguas de los indios: dividida en diez libros: Adornada con mapas y estampas, e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*. Ciudad de México: Imprenta de Lara, 1844.



- [3] Escobar, fray Matías de. *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechuacán* (Ciudad de México: Imprenta Victoria, S.A. 1924 [1729].
- [4] Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, editado por Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1991 [1649].

Fuentes secundarias

- [5] Acosta, Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2011.
- [6] Alcalá, Luisa-Elena. "Reinventing the Devotional Image: Seventeenth-Century Feather Paintings". En *Images Take Flight Feather Art in México and Europe 1400-1700*, editado por Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, 387-405. Múnich: Hirmer, 2015.
- [7] Amador-Marrero, Pablo-Francisco y Patricia Díaz-Cayeros. "Imagen escultórica y retrato". En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez-Rubí y Emilie Carreón-Blaine. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- [8] Arroyo-Urióstegui, Ana-Juliana e Irene Pérez-Rentería. "Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica (1a. Parte)". *Diseño y Sociedad*, no. 27 (2009): 36-43. <https://disenoy sociedad.ojs.xoc.uam.mx/index.php/disenoy sociedad/article/view/305>
- [9] Báez-Hernández, Montserrat-Andrea. "Arte plumaria en el siglo XIX: el Emblema Nacional, un nuevo motivo iconográfico para el México republicano". *Revista Eviterna*, no. 1 (2017): 1-12. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v1i1.8000>
- [10] Calvo-Portela, Juan-Isaac. "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX". *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 6 (2017): 69-92. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v6i.11004>
- [11] Cue, Alberto. "El arte plumaria entre los Mexica". En *El Arte Plumaria en México*, editado por Teresa Castelló, 45-78. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- [12] Eraso, Mónica. "¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 5 (2019): 103-126. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.06>



- [13] Estrada de Gerlero, Elena-Isabel. "La plumaria, expresión artística por excelencia". En *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, editado por Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 73-117. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.
- [14] Estrada de Gerlero, Elena-Isabel. *Muros, sargas y papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.
- [15] Falchi, María-Pía y Podestá, María-Mercedes. "Escutiformes, plumas y camélidos: arte rupestre de la microrregión quebrada de Ablomé (Guachipas, Salta)". *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos* 12, nos. 1/2 (2019): 65-88. <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/816>
- [16] Fane, Diana, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, eds. *Images Take Flight Feather Art in México and Europe 1400-1700*. Múnich: Hirmer, 2015.
- [17] Gillow, John y Bryan Sentance. *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- [18] Granados-Vargas, Carolina. "La decoración como método de apropiación en tres obras devocionales de la Colonia". Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2014, <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/19608>
- [19] Magaloni-Kerpel, Diana. "Real and Illusory Feathers: Pigments, Painting Techniques, and the Use of Color in Ancient Mesoamerica". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2006). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1462>
- [20] Martínez, Marita. "La plumaria virreinal". En *El Arte Plumaria en México*, editado por Teresa Castelló, 103-138. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- [21] Melo de Souza, Tálisson. "Arte Plumária do Brasil: trajetórias de plumas e pessoas emaranhada". *Revista Kaypunku* 4, no. 1 (2019): 311-364.
- [22] Morales, Alfredo J. "Un San Jerónimo de arte plumaria en el convento de San José de Sevilla". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, no. 24 (2012): 215-224. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3951041>
- [23] Moreno, María-Olvido y Melanie-Ruth Korn. "Investigación y conservación bajo presión. Técnicas para el estudio del Penacho del México antiguo". En *Conservación de arte plumario*, coordinado por María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn, 117-139. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia - CONACULTA - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2014.



- [24] Navarajo, María de Lourdes. “Plumas... Tocado: una vieja historia de identidades perdidas”. En *La pintura mural prehispánica en México*, coordinado por Beatriz de la Fuente, 2 vols., 2: 177-191. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- [25] Pérez-Sánchez, Alfonso. “Trampantojos a lo divino”. *Lecturas de Historia del Arte*, no. 3 (1992): 139-155.
- [26] Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “‘Trampantojos a lo divino’: íconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”. En *Actas III congreso internacional del barroco americano territorio, arte, espacio y sociedad*, editado por José Manuel Almansa, Ana Aranda Bernal, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero, Lobato, Fernando Quiles García y Graciela María Viñuales, 24-33. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- [27] Ruiz-Martínez, Herlinda. “El arte de pintar con plumas. Resurgimiento de la técnica del mosaico en plumaria en Michoacán”. *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, no. 15 (2018): 83-101. <https://doi.org/10.31911/bagn.2018.8.15.30>
- [28] Russo, Alessandra. “Image-plume, temps reliquaire? Tangibilité d’une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVIe -XVIIe siècles)”. *Images Re-vues*, no. 1 (2008), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.988>
- [29] Urdaneta, Alberto. *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea. 1886. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/63240/0
- [30] Urrejola-Davanzo, Bernarda. “Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos”. *Magallanica: revista de historia moderna*, no. 5 (2016): 99-122. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2003>
- [31] Vallín, Rodolfo. “Obras del Cuzco, Quito, México y Europa. Obras de origen popular”. En *Arte y Fe 1575-1992. Colección de la orden de san Agustín*, 24. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Museo Nacional de Colombia y Orden de san Agustín, 1992.
- [32] Vargaslugo, Elisa. “Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 13 (2004): 67-78. <https://www.redalyc.org/pdf/355/35501304.pdf>

