

IDOLATRÍAS, EXTIRPACIONES Y RESISTENCIAS EN LA IMAGINERÍA RELIGIOSA DE LOS ANDES. SIGLOS XVII Y XVIII. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE UNA PIEDRA DE HUAMANGA

Marina Gutiérrez De Angelis¹

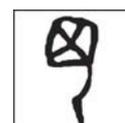
Introducción

La selección de la piedra de Huamanga con una Virgen de Copacabana tallada, que se encuentra en el Museo de arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires, tiene como intención reflexionar sobre los complejos procesos de fusión operados entre las imágenes y las expresiones de religiosidad en los Andes de los siglos XVII y XVIII. Esta advocación mariana fue una de las más difundidas en América. Su veneración, sus milagros, eficacia y poder simbólico, la transforman en una devoción clave desde el punto de vista de su importancia. Fue objeto de múltiples apropiaciones que no pueden pensarse desde la simple idea de la sustitución. La imagen de Copacabana fusiona la imagen cristiana con la andina e incrementa su eficacia simbólica.

Este artículo se propone analizar la pieza elegida desde las condiciones históricas, simbólicas e iconográficas de su producción. En el Virreinato del Perú, advocaciones como la del Carmen, del Rosario, la Dolorosa o la Inmaculada fueron vehículo de los programas de evangelización, transformando a María en la madre protectora del nuevo mundo y en un símbolo capaz de albergar una múltiple y compleja red de sentidos. La Virgen de Copacabana es un ejemplo de este programa iconográfico, religioso y político que transformó sus representaciones en complejos artefactos sagrados y simbólicos. Las disputas sobre las expresiones de la religión popular en los territorios conquistados se basó en la evangelización a través de la persecución de la herejía, la superstición y lo falso asociado a la idea del ídolo prehispánico y su sustitución. Las imágenes y las deidades encarnadas en materialidades diversas, provenientes del mundo religioso andino se fundieron con lo maravilloso cristiano y las prácticas populares cristianas. Las imágenes cristianas y las andinas eran portadoras de un poder simbólico independiente de la normativa oficial dictada por Roma o la Corona.

¹ Licenciada en Ciencias Antropológicas y Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Maestrando en Historia del Arte. Universidad Nacional de San Martín. Becaria de doctorado CONICET. Docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. mgutierrez@mail.fsoc.uba.ar

ANDES 21



MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

La problemática del análisis de las prácticas devocionales y sus manifestaciones artísticas, materiales y visuales, está profundamente ligada al debate sobre la existencia y adecuación del concepto de religiosidad popular aplicado tanto a este período como al de los siglos anteriores. La vía de la prédica, la catequesis, las misiones volantes y todas las estrategias desplegadas desde el Concilio de Trento para delimitar la práctica y las formas de expresión y vivencia de la religión, forman parte de procedimientos para reformar conductas populares y facetas de las mentalidades calificadas muchas veces de supersticiosas y heréticas. Estas estrategias encontraron resistencias tanto en España como en América. Estas prácticas no oficiales convivieron con las normas establecidas. Como señala Vilagran, es fundamental establecer el contexto cultural en donde se enmarcan las relaciones entre lo que denomina comúnmente *piedad popular* y las formas institucionalizadas por el aparato religioso, y comprender si esas prácticas fueron o no independientes del ceremonial católico². Es decir, si estas prácticas estaban o no al margen de lo que la normativa institucional prescribía y si muchas de las prácticas populares cristianas encontraron en las expresiones sagradas andinas puntos de contacto. Evidentemente la existencia de una liturgia oficial y de liturgias locales, adaptadas y eficaces en el ámbito de las parroquias, permite advertir que las formas de la vida religiosa catalogadas de populares constituyen un modelo cognitivo de religiosidad más complejo. En el caso andino, esa complejidad se articula con las transformaciones y persistencias de las expresiones culturales locales. La representación andina tenía sus raíces en megaesculturas de piedra y cerámicas que conformaron un sistema iconográfico que se desplegó desde Colombia hasta el N.O argentino. Sistema que interconectaba entre sí una serie de deidades panandinas que se repiten con insistencia: el felino y la serpiente fundamentalmente, y los procesos de incorporación y transformación de esas deidades en el proceso del Imperio Incaico.

Supersticiones, prácticas demoníacas, extirpaciones, se transformaron en moneda corriente de las prédicas y escritos sobre las conductas y expresiones de religiosidad del pueblo en España y en América. Se manifiestan así dos formas de interpretar el mundo, una, la de la religión institucionalizada y otra, la de la religión practicada por la mayoría de las personas³. La institucionalización de la religión implica la regulación del culto, la normativización de sus expresiones y concepciones. Pero la religión que se denomina popular implica mecanismos y procedimientos que se ligan a necesidades vitales de la sociedad. Constituye un sistema complejo y heterogéneo de creencias que se plantean como mecanismos eficaces de control y conjuración de los males y miedos. Es una forma de vivencia de la experien-

² Vilagran, Martín Gelaberto, *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña. Siglos XVII-XVIII*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

³ Vilagran, Martín Gelaberto. op cit, p 7.

cia religiosa, cercana, familiar, espontánea y afectiva que no concuerda con la normativa de la institución pero que convive y se articula con ella. Para autores como Meslin, la religión popular es fundamentalmente un fenómeno que debe entenderse como antiintelectualista, afectivo y pragmático⁴. Para Carla Russo la religión popular se basa en una lógica interna que es hostil a toda objetivación sistemática de la creencia, manifestándose como afectividades de tipo subjetivas, articulando lo maravilloso en lo cotidiano y humanizando a Dios⁵.

A partir del Concilio de Trento las herencias consideradas paganas o supersticiosas se confunden con prácticas no institucionalizadas de la religión oficial. Magia y superstición son manifestaciones de aberraciones a extirpar pero que forman parte de un sistema de creencias religiosas que no nos permiten escindir en forma autónoma a lo religioso del conflicto social. Al pensar las políticas desplegadas desde España para controlar las expresiones religiosas en América es necesario tener en cuenta también que podemos hablar de un mágico-cristiano en donde se hace difícil distinguir en las prácticas oficiales, lo maravilloso y lo normativo. Bendiciones, plegarias y exorcismos como formulas de conjurar el mal no son fácilmente escindibles de la práctica mágica como procedimientos de protección y de invocación⁶. Prácticas que se fundieron con las prácticas religiosas americanas potenciando una eficacia simbólica y sagrada unificada en las deidades cristianas.

Las expresiones populares estaban al margen de los debates eclesiásticos sobre el origen de estas prácticas y su condena. Porque la cultura popular fue creadora y no meramente un receptáculo. Es por eso que los conceptos de “popular” o “barroco”, no son suficientemente específicos para definir este tipo de expresiones y manifestaciones de la religiosidad tanto en España como en América. Las formas de la piedad, han sido definidas desde perspectivas binarias que oponen lo alto y lo bajo, lo popular y lo ilustrado, dejando de lado la existencia de procesos mucho más complejos que implican la aceptación de una única forma de racionalidad operante en la construcción de los modelos culturales y cognitivos. Para el caso español y americano se nos presenta la problemática de su definición y comprensión. Para autores como Sanchez Lora, a lo largo del período comúnmente denominado barroco, solo se puede hablar de una expresión elitista o culta de religiosidad en el caso de las corrientes místicas ya que la religiosidad y sus manifestaciones no están ligadas a ninguna clase social o determinante económico y pue-

⁴ Meslin, M, “Le phenomene religieux populaire”, En *Les religions populaires*, Paris, 1971, p 6.

⁵Russo, Carla (ed.) *Società, chiesa è vita religiosa nell'”Ancien Régime”*, Guida Editori, Napoli, 1976.

⁶ Vilagran, Martín Gelaberto, Ibid, p 13.

ANDES 21

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELISIDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 63

den rastrearse sus características en todos los sectores y grupos⁷. Esta perspectiva nos permite abordar las expresiones religiosas en la cultura andina del XVIII desde una mirada más amplia, para comprender qué expresiones y sentidos estaban construyendo las imágenes y los programas iconográficos que fundían el mundo cristiano con el mundo andino.

Detalle de la piedra de Huamanga

La pieza elegida es una piedra de Huamanga con la imagen de la Virgen de Copacabana tallada, flanqueada por dos sirenas tenantes, de mediados del siglo XVIII. Es posible rastrear en ella elementos y motivos propios del arte americano anterior a la conquista y a su vez es un ejemplo claro del proceso de fusión, a través de la violencia, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se operó sobre las imágenes. En Perú se utilizaban diversos tipos de piedras para tallado, como el granito, andesita, basalto, piedra del lago y el alabastro conocido como Piedra de Huamanga. La talla de la Piedra de Huamanga se inició durante el Virreinato cuando comenzó a escasear el mármol y porcelana en las colonias. Los motivos iniciales y predilectos fueron las Vírgenes, Jesús y los Santos. La pieza elegida es una piedra de 23 cm de alto, 16.5 cm de ancho y una profundidad de 4.5 cm. que presenta una virgen sin niño, acompañada de dos sirenas tenantes femeninas. La Virgen está ubicada sobre nubes de las que emergen los extremos de la medialuna. Lleva una corona grande sobre su cabeza erguida y cabellos largos, una túnica blanca con flores multicolores y un manto azul por fuera y rojo por dentro. El manto no cubre el pecho ni los brazos que se unen en una plegaria sobre su pecho. Sus pies están tapados por el manto. A los costados dos sirenas tenantes, como columnas, presentan tocados plumarios, torso desnudo sin brazos, senos colgantes y cola de pez que termina formando una curva apoyada sobre un pedestal. Si bien las sirenas forman parte de la colección de seres grecolatinos que el cristianismo incorporó, como el Unicornio que asoció con la Virgen o el dragón con el Diablo entre otros, también puede rastrearse en su iconografía andina, en especial la de los Andes del Sur precolombina y en las transformaciones producidas en estas representaciones americanas a través de los procesos de extirpación de idolatrías.

Revisaremos primero la difusión de la advocación de la Inmaculada en España para después analizar su difusión en América. Finalmente abordaremos los elementos iconográficos presentes en la talla a través del análisis de las deidades andinas, la iconografía de María y la presencia de las sirenas tanto en la iconografía cristiana como andina.

⁷ Sanchez Lora, José Luis, "Claves mágicas de la religiosidad barroca", En *La religiosidad popular en España*, Vol II, pp 125-145.

El dogma de la Inmaculada Concepción de María en España y en América.

El resurgimiento mariano comienza en el siglo XII, con las catedrales. Es la era de Nuestra Señora. Las catedrales dedicadas a ella se decoran con la representación de la maternidad divina. Las primeras manifestaciones de la Virgen son las del tipo *Sedes Sapientiae* de tradición bizantina. Son las Vírgenes Románicas que llenan las catedrales y se asocian a los viejos cultos de deidades femeninas y paganas. La Virgen María borra los pecados, espanta a los demonios. Aparece en el siglo de las grandes esculturas de piedra⁸. Era de una ferviente devoción mariana, la virgen es *preciosa, stella maris, puerta del cielo*. Es refugio para el pecador e intercesora entre los hombres y Dios. En la era de las grandes catedrales, irrumpe el debate en torno a María. Especulación, meditación sobre el engendramiento de Cristo-Dios en la carne de una mujer. María es maternidad divina, virginidad, Inmaculada concepción y Asunción. El *Protoevangelio de Santiago* propone la virginidad intacta después del nacimiento de Cristo⁹. Desde el siglo III al VIII gran cantidad de autores como Clemente de Alejandría, Zenón de Verona, Agustín, Gregorio Magno, sostienen la virginidad en el parto. Virginidad anterior y posterior al parto. Útero sin abertura. Entre la segunda mitad del XVI y finales del XVII las manifestaciones de piedad ligadas al dogma de la concepción se multiplicaron en España¹⁰. La cantidad de cofradías amparadas bajo esta advocación creció en forma espectacular durante el siglo XVII¹¹. El dogma fue objeto de debates. Santo Tomás de Aquino defendía la doctrina *Santificatio in Utero* que absolvía a María pero no la libraba del pecado original. Duns Scoto y fundamentalmente los franciscanos fueron los arduos defensores de la tesis inmaculista. Fue justamente el franciscano Sixto IV quien publicó en 1477 la constitución *Cum praexcelsa* en la que se establecía una misa y un oficio para su festividad y en 1483 la constitución *Grave nimis* en la que se hacía práctica toda la doctrina que había sido elaborada hasta entonces¹². Pio V, en 1570 debe intervenir sobre el tema y prohibir las disputas que se producían en los sermones sobre la cuestión inmaculista. El 12 de septiembre de 1617 el Papa Paulo V impuso silencio a quienes defendieran las tesis maculistas¹³. Por su parte Gregorio XV publica en 1622 el *Sanctissimus* y Alejandro

⁸ Duby, Georges, *Arte y Sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1998.

⁹ Tanto el Protoevangelio de Santiago, s. II, como el Pseudo Mateo, s. IV y la Natividad de María, s. IX, se compusieron para llenar los vacíos producidos sobre la natividad e infancia de Cristo.

¹⁰ Aunque recién hacia 1854 mediante la bula *Ineffabilis Deus*, Pio IX lo declaró como tal.

¹¹ Labarga, Fermín. "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas", *AHlg*, n 13, 2004, p 32.

¹² Peña, Carlos. *Religión y política durante el Antiguo Regimen*, Universidad de Granada, Granada, 2001, p 105.

¹³ La bula no defendía el dogma de la inmaculada concepción pero si permitía su devoción. A los maculistas se les prohibía exponer en público sus ideas.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 65

VII el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* el 8 de diciembre de 1661. Todos decretos a favor de las posturas inmaculistas que prohibían enseñar nada contrario a esa doctrina¹⁴.

En España, la celebración puede ser rastreada desde 1273 en Santiago de Compostela y en 1281 en Barcelona¹⁵. La devoción por la Virgen María se hizo popular. A lo largo del siglo XVI y especialmente el XVII los debates sobre la limpia concepción de María son moneda corriente en España. Es el caso de la revuelta producida por las expresiones de duda sobre la limpia concepción de María, del Prior del Convento Dominicó de Regina Angelorum en Sevilla en 1613¹⁶. Un caso similar se produjo en Córdoba en 1614 con las expresiones de un fraile dominico del Convento de San Pablo¹⁷. Las disputas fueron constantes entre la corona y Roma durante el reinado de Felipe IV. Urbano VIII e Inocencio X fueron papas contrarios a las tesis inmaculistas prohibiendo utilizar la palabra inmaculada¹⁸. Aunque para 1655 Alejandro VII autorizó la utilización de la expresión Inmaculada Concepción. La bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de 1661, establecía que María había sido preservada del pecado original.

Las imágenes de María Inmaculada así como las expresiones de fervor y amor hacia su figura se difundieron por toda la península y generaron acalorados debates y manifestaciones populares, transformando a María en un emblema. La defensa del dogma no fue solo hecha por jesuitas y franciscanos sino también por la propia corona española, que consiguió ciertos privilegios como la utilización del azul en los días de festividad de la Inmaculada¹⁹. La imagen de la Inmaculada se instituyó en el siglo XV tomando como base el texto de Apocalipsis 12: “*Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza*” (Ap, 12,1). La iconografía se completa con símbolos mencionados en las letanías lauretanas extraídos del Antiguo Testamento: el espejo, rosal, fuente, pozo, etc.²⁰. La imagen se difunde en España en las tallas de Alonso Cano, los lienzos de Zurbarán o Murillo. Pero siempre si-

¹⁴ Labarga, Fermin, Ibid, p 32.

¹⁵ El Concilio celebrado en 1310 en Salamanca dejaba claro que la fiesta debía celebrarse el 8 de diciembre. Hacia 1350 hay datos sobre su celebración en Córdoba y en 1369 en Sevilla.

¹⁶ Ante las expresiones del Prior, los hermanos franciscanos, los jesuitas y otras órdenes apoyadas por el arzobispo, fueron los promotores de una revuelta popular para agraviar al prior.

¹⁷ Aranda Dondel, J., “La devoción a la Inmaculada Concepción en tierras cordobesas durante el siglo XVII”, *Actas del Primer Congreso Internacional, León*, 1990, Vol II, pag 551.

¹⁸ Peña, Carlos, Ibid, p 138.

¹⁹ Carmona Manuela, Juan, *Iconografía Cristiana*, Akal, Madrid, 1998, p143.

²⁰ Lorente, Esteban, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990. p 211.

guiendo las indicaciones de *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco²¹. María es una *mujer perfecta*, Dios se comunica con ella. Es *llave esmaltada, flor entre espinas, rocío que apaga el fuego, piedra preciosa*. María está libre de pecado, su carne también. Se anula en la imagen de la Inmaculada Concepción la distancia entre lo humano y lo divino. María no es santificada sino inmaculada²². Esa es la base de la discusión mariana del siglo XVII²³. María será imagen de un simbolismo cargado de emblemas. Es ya Ciudad amurallada, *ciudad de refugio*, candelabro de oro, llena de gracia, *aurora sin oscuridad, lucero del alba, luna* que recibe la luz del sol. Pura como el lirio y la rosa, zarza sin espinas, oliva, flor mística y plátano en su victoria sobre el demonio²⁴. Es ave, paloma y tórtola. Perfecta como el Unicornio. María es el anuncio de la llegada de la nueva creación, carne sin corrupción y redención. Como señala Núñez Beltrán²⁵ la devoción a María irrumpió en el credo popular y llega hasta nuestros días. Su devoción implica la imitación de su vida y de sus virtudes. Para Suzanne Stratton, el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen es una doctrina de la Iglesia que expresa la unión mística entre Dios y el mundo²⁶. Dios se encarna en ella y su pureza sin mancha de pecado la convierte el instrumento por el cual Dios se hace hombre. Junto a la Eucaristía, es uno de los dogmas que provocaron controversias y disputas al señalar la unión mística con Dios y su presencia en el mundo empírico.

En España, desde épocas tempranas, la imagen y adoración de la Inmaculada tuvo una amplia difusión. En 1218, Pedro Nolasco funda la orden de Nuestra Señora de la Merced, después de que María se le aparece pidiéndole que constituya una orden dedicada a la redención de los cautivos. El emblema mercedario llevará de allí en más a la Virgen y los transformará en sus defensores. Si bien la fiesta de la

²¹ Pacheco establece para la imagen de María la edad de trece o catorce años, debe ser una hermosa niña de ojos, boca y nariz perfecta, cabellos de oro, túnica blanca y manto azul con un sol ovalado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, debajo de los pies la media luna con las puntas abajo. Cfr. F. Pacecho, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 576-577.

²² Núñez Beltrán, Miguel, *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 2000.

²³ Un anónimo Sevillano del siglo XVII la define en estos términos: Dios, para darse en comida en este Pan Celestial, tomó la carne escogida de María, concebida sin pecado Original. En esta Mesa tan bella puso la carne María, porque Dios no la tenía si no la tomaba a Ella. Cristo a los hombres convida y da su Cuerpo Real en la carne recibida de María Concebida sin Pecado Original.

²⁴ La comparación con la flor es común: “No pudo tener mancilla de tu azucena el candor, que eres del campo la flor, y flor de las maravillas; pues azucena que humilla para Dios su airoso cuello, no pudo el candor perdello, porque el mismo Dios ordena que en el ser siempre azucena muestres tu mayor descuello”. (Anónimo Granadino del siglo XVIII).

²⁵ Núñez Beltrán, Miguel, *Ibid*, p. 12.

²⁶ Stratton, Suzanne, “La inmaculada concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo I-2, 1988.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 67

Inmaculada Concepción se celebraba en el siglo XIII y se incrementó en XIV difundándose ampliamente por España durante el siglo siguiente, la evolución de su iconografía fue más lenta. Analizaremos en los apartados siguientes la evolución de su iconografía.

El Culto a la Inmaculada Concepción puede ser fechado en América, según Elisa Vargas Lugo²⁷ a partir de las primeras incursiones españolas en el continente. Cortés enarboló como su estandarte una imagen de María, Virgen Purísima, como primera imagen en América. Desde tiempos de la Edad Media, Europa discutía en torno al dogma de la Inmaculada Concepción de María. Sus imágenes y la devoción por la Inmaculada ingresaron fundamentalmente a través de los franciscanos y jesuitas.

Paralelamente a la presencia de este interés del siglo XVII por el dogma de María, en América debemos dar cuenta de un proceso de educación, evangelización y extirpación de idolatrías iniciado por las órdenes misioneras desparramadas por todo el virreinato. Las políticas de la imagen en el Nuevo Mundo forman parte de un conjunto complejo de personajes, extirpadores, calificadores, celadores de la imaginería, Santo Oficio, Concilios y debates sobre la idolatría, los milagros y la religión de los *naturales*. Las políticas de la imagen desencadenan sobre las cosmovisiones indígenas, como ha señalado Gruzinski, reposaron sobre una mínima coerción y represión que dio espacio para una compleja articulación, confusión y superposición de culturas, devociones, imágenes y sentidos²⁸.

Los programas iconográficos fueron ante todo una política eficaz que se abrió paso a través de las imágenes como unificadoras, homogeneizadoras y evangelizadoras. Lo maravilloso es cotidiano, las apariciones y milagros a lo largo y a lo ancho del virreinato. Esa localización del culto, su laxitud respecto de la norma escrita y su manifestación familiar y cotidiana hicieron posible la desacralización de lo pagano en lo cristiano por mediación de la imagen²⁹. Las prácticas cristianas no eran ajenas, en su experiencia cotidiana, a lo maravilloso. Y las formas de expresión, ocultamiento y manifestación de lo sagrado andino encontraron en esa característica un espacio fértil de fusión. La multicultural sociedad colonial dio espacio para el surgimiento de modos de pensamiento y representación locales³⁰. Las mani-

²⁷ Vargas Lugo, Elisa, *Algunas notas sobre iconografía guadalupana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, Vol XV, N° 60, 1989, p 59.

²⁸ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1942-2010*, FCE, México, 1994, p. 152.

²⁹ Gruzinski, Serge, op. cit., p. 143.

³⁰ Mujica Pinilla, Ramón, "Dime con quién andas y te diré quién eres". La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656, en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, Hampe Martínez, Teodoro Compilador, UNMSM, Fondo Editorial, Lima, 1999, p 39.

festaciones americanas no eran toscas o degradadas. El propio Concilio de Trento había fijado reglas de decoro pero no un estilo. La Iglesia de la Contrarreforma toleró manifestaciones diversas a partir de una cultura de lo visual pedagógica. La evangelización se transformó aparentemente en un simple proceso de sustitución de deidades locales por las imágenes cristianas. Pero la fusión entre los mundos cristianos y andinos transformó a las imágenes en poderosos y eficaces instrumentos. Lo que Gruzinski ha señalado para el caso mexicano respecto de este proceso, puede ser aplicado para el caso andino, del que la pieza elegida forma parte. El caso de Copacabana y la Virgen milagrosa que se establecerá en su santuario dan cuenta de un proceso similar al de la Virgen de Guadalupe. Un culto realizado en la colina de Tepeyac y un santuario dedicado a la diosa Toci, Nuestra Madre, presentan este artificio de la sustitución y superposición de los espacios de culto. Se recubren divinidades ancestrales con nombres cristianos. Y en ese punto es en el que las órdenes se enfrentaron en el seno de la Iglesia en torno a las idolatrías. Es el proceso de sustitución en el que la creencia, el símbolo o deidad cristiano o indígena pierden su completo sentido tradicional para pasar a formar parte de una síntesis nueva. En ese sentido, Panofsky utiliza el concepto de *principio de disyunción* para dar cuenta de que la persistencia de formas artísticas no es garantía de la supervivencia de sus contenidos originales³¹.

Las órdenes religiosas consideraban necesario liquidar toda creencia indígena identificándola directamente con lo demoníaco. Agustinos y jesuitas encontraron una estrategia catequizadora en la utilización de los dioses locales, como ya lo hiciera el espíritu del Renacimiento repleto de ninfas y dioses antiguos. Los dioses locales eran imperfecciones de las verdades cristianas. Y por tanto corregibles y sustituibles. Pero aún cuando se compartiera un alfabeto religioso en común fueron muy distintas las apropiaciones y lecturas que de ellos se hicieron, en especial en el caso de los Santos. Los jesuitas se caracterizaron por un intenso programa pastoral a partir de los lineamientos que el Concilio de Trento había establecido. Misiones volantes, doctrinas de indios, parroquias, fueron los espacios de experimentación. Hacia 1610 el arzobispo Lobo Guerrero (1610-1622) y el Virrey Juan de Mendoza y Luna (1607-1615) lanzan una campaña de extirpación de idolatrías³². Un personaje como el mencionado por Coello, el jesuita Padre Alloza, encontró como medio de evangelización los poderes que la Virgen tenía. Poderes por los que habían sido condenas muchas mujeres por hechicería. Visiones, revelaciones, espiritualizaciones, erotismo. Santa Rosa de Lima había transformado en ese sentido el sufrimiento de

³¹ Mujica Pinilla, Ramón, Ibid, p. 28.

³² Coello, Alexandre, *Conciencia criolla y espiritualidad en la Lima colonial. Vida del extático y fervoroso Padre Juan de Alloza, 1597-1666*. IEP, Lima, 2002. Documento de trabajo N° 119, Serie Histórica 22, Perú, 2002, p. 4.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 69

la carne en un gesto de espiritualidad. Esa era la delgada línea que se asomaba entre lo idolátrico y lo correcto. La extirpación de las idolatrías era una lucha encarnizada contra el Diablo y la tiniebla. Los jesuitas en especial se encontraban entre dos discursos confrontados, la lucha contra la idolatría y la superstición y la búsqueda de la unión con Dios a través de un personaje como el de la Virgen María³³.

La pieza de Huamanga con la Virgen acompañada por dos sirenas no puede ser leída en términos absolutamente cristianos. Debemos poder entonces pensar sus elementos temáticos y formales, su posible uso y circulación, y su factura. La aparición del Nuevo Mundo había provocado un cuestionamiento de las viejas cartografías humanas. Las poblaciones americanas se confundieron con los míticos pobladores de la Antigüedad. Los hombres de la colonia conocían bien los modelos del universo propuestos por Aristóteles, Santo Tomás, y Ptolomeo. Universos geocéntricos y heliocéntricos. En las imágenes virreinales del Perú las iconografías religiosas eran centrales. Pero esas representaciones cristianas retomaron gran cantidad de temas medievales y renacentistas. La presencia de los autores de la antigüedad era fuerte en el Virreinato³⁴. La iconografía clásica fue reelaborada por el cristianismo y transformada en una herramienta de evangelización profunda. Esa reelaboración no fue ajena al arte en América. Francisco Stastny³⁵ señala que estos temas clásicos, como las escenas de la guerra de Troya, los dioses del Parnaso, Hércules, Orfeo, las sibilas, aparecen documentados en los inventarios coloniales, en abundancia³⁶. La presencia de este tipo de personajes fue común en América en las imágenes de las festividades públicas³⁷, las pinturas privadas, y la amplia gama de objetos presentes en las iglesias. Esas imágenes se tornaron cotidianas, lo que no quiere decir que su lectura fuese sencilla. Desligados de sus significados originales y trasplantados a América produjeron un complejo código iconográfico³⁸. La lejanía de las cortes españolas, de la Inquisición y las reglas de la academia hicieron que los artistas locales pudieran liberarse de ciertas ataduras iconográficas importadas de la Europa cristiana adaptándolas a su propio contexto social.

En el mundo virreinal, las imágenes, las superposiciones con tradiciones diversas son innegables. Pasajes de Virgilio, vellocinos de oro, santos griales, sibilas. In-

³³ Coello, Alexandre, op. cit., p. 10.

³⁴ Lohman, Guillermo, "Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI", en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, Hampe Martínez, Teodoro Compilador, UNMSM, Fondo Editorial, Lima, 1999, p. 6.

³⁵ Stastny, Francisco, "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano", en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, Hampe Martínez (comp.), UNMSM, Fondo Editorial, Lima, 1999, p. 7.

³⁶ Stastny, Francisco, op. cit., p. 8.

³⁷ Stastny, Francisco, op.cit., p. 10.

³⁸ Stastny, Francisco, op. cit., p. 10.

cluso en el trabajo de Pérez Holguín en el Museo de América de Madrid, se pueden observar los muros de las casas recubiertos de temáticas mitológicas: El Coloso de Rodas, Cupido, Mercurio, Saturno, Ícaro³⁹. En este contexto las imágenes de la Virgen de espíritu inmaculista reflejan el triunfo de España en el mundo y una compleja red de relaciones entre la teología cristiana, el mundo grecolatino y el andino. Gisbert y Mesa⁴⁰ llaman la atención sobre la identificación de las sirenas tocando charangos en la portada de San Lorenzo de Potosí con las de la cosmología platónica, simbolizando la música de las esferas. Este espíritu humanista articuló tradiciones variadas generando una compleja red de relaciones iconográficas. Mujica sugiere también que muchos de los mitos quechuas recogidos por los cronistas muestran que no son versiones cristianizadas de los originales. Muchas veces son fábulas cristianas quechuizadas. Agustinos como Ramos Gavilán y Calancha, iban más lejos pensando que se podían rastrear huellas de protocristianismo en el mundo precolombino. Las órdenes tenían así un derecho de sucesión sobre el Tawantinsuyu.

Existen registros a través de los cuales es posible confirmar la presencia y circulación de obras de la antigüedad. Lohmann menciona que el cronista Juan Díez de Betanzos, en 1542 adquirió un volumen con las comedias de Terencio⁴¹. En 1548, el tesorero Alonso Riquelme tenía y guardaba con mucho cuidado un ejemplar de Justino. Entre los libros que poseía el encomendero Francisco de Isásaga se podían encontrar las obras de Cicerón, Terencio, Virgilio, Tito Livio y Horacio⁴². La presencia de los clásicos renovada por el espíritu renacentista se trasladaba a los Andes y se convertía en parte de las producciones locales literarias y artísticas⁴³. No era extraña la presencia del espíritu evocador del humanismo respecto del mundo pagano clásico. Y los registros evidencian a su vez que esos libros circulaban con facilidad creando un mercado interesante para los librerías⁴⁴. Emblemas, jerglíficos y alegorías se combinan en función de la creación de Dios en todos los tiempos. Los dioses paganos y los animales fantásticos han perdido sus fuerzas y en su lugar han cobrado un poder moralizante y educativo. También el diablo forma parte de lo cotidiano en el Virreinato. Y María es la gran vencedora.

El mundo andino fundía las tradiciones locales con las tradiciones medievales, griega y latina. En las universidades se estudiaban los clásicos y los medievales y cada orden hacía prevalecer una o la otra. Agustinos y dominicos eran fieles a la tradición

³⁹ Mujica Pinilla, Ramón, *Ibid*, p. 12.

⁴⁰ Gisbert, Teresa, *Ibid*, p. 266.

⁴¹ Lohman, Guillermo, *Ibid*, p. 5.

⁴² Guibovich Pérez, Pedro, "Las lecturas de Francisco de Isasaga", en *Histórica*, X, N° 2, Lima, 1986, p. 191-212.

⁴³ Lohman, Guillermo, *Ibid*, p. 5.

⁴⁴ Lohman, Guillermo, *Ibid*, p. 12.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 71

tomista mientras que los franciscanos preferían a Duns Scoto y San Buenaventura⁴⁵. Los agustinos, San Agustín y San Gregorio. Los jesuitas, Santo Tomás⁴⁶. En ese clima intelectual, religioso y político, la imagen en el mundo andino suponía la compleja mixtura entre tradiciones muy variadas provenientes de Europa pero también del propio suelo americano. Los artistas no fueron ajenos al fervor y amor que la imagen de la Madre de Dios provocaba en los virreinos. Se produjeron a lo largo de los siglos, importantes lienzos y tallas así como figuras de bulto y objetos piadosos dedicados a su adoración. El dogma de la Inmaculada Concepción de María se tradujo en una iconografía de alta eficacia simbólica por toda América.

Análisis de la piedra de Humanga

La devoción por la Virgen de Copacabana en la región del lago Titicaca junto con la de Rosario de Pomata fueron las más extendidas en la región. La Virgen de Copacabana es una Virgen de la Candelaria adoptada por su referencia al fuego, en oposición, probablemente, como señala Teresa Gisbert, a los dioses no cristianos *Quesintu* y *Umasuntu*⁴⁷. Deidades femeninas del agua representadas como serpientes. La imagen que da nacimiento a la advocación de la Virgen de Copacabana es la realizada por Tito Yupanqui en 1581, como Virgen de la Candelaria, utilizando como modelo a la imagen española de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Potosí. Ya en 1582, la imagen se torna milagrosa y a finales del siglo XVI era denominada de Copacabana. Es Hector Schenone quien ha señalado que hacia 1600 ya existía en Turín un grabado italiano con la leyenda Virgen de Copacabana de los agustinos descalzos de Turín. Ese grabado la muestra con una capa amplia, el Niño con corona y dosel de cortina⁴⁸. La imagen pintada de la Virgen aparece hacia fines del XVII y se difunde hacia el XVIII.

A lo largo del tiempo las imágenes fueron incorporando elementos diversos. Las representaciones religiosas andinas de Bolivia y del noroeste argentino, como señala Pérez Gollán, permiten establecer una clara vinculación y afirmar la existencia de un núcleo mítico-simbólico surandino que se mantiene a lo largo de los siglos y es revitalizado por grupos de elite inca⁴⁹. Un núcleo complejo, contradictorio y

⁴⁵ Rivara de Tuesta, María Luisa, "La influencia de los clásicos en la filosofía colonial peruana. Fray Jerónimo de Valera 1568-1625", en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, HAMPE MARTINEZ, Teodoro (comp.), UNMSM, Fondo Editorial, Lima, 1999, P. 3.

⁴⁶ Rivara de Tuesta, María Luisa, op. cit., p. 5.

⁴⁷ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía., La Paz, 1980.

⁴⁸ Querejazu, Pedro, "La virgen de Copacabana", *Revista Arte y Arqueología* 7, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1981, p 83-94.

⁴⁹ Pérez Gollán, José Antonio, "Iconografía religiosa andina en el noroeste argentino", *Bull. Inst. Fr. Et. And.*, XV, N° 3-4, 1986, pp. 61-72.

cambiante con diversidad de niveles cronológicos. El santuario en la isla Titicaca funcionaba como un complejo religioso de peregrinación que iba desde Copacabana en tierra firme hasta las islas Titicaca y Koati⁵⁰. La ocupación de esa isla data del siglo II correspondiéndose con el periodo Tiwanaku III. La piedra de Huamanga que analizamos supone abordar el complejo sistema iconográfico que se desplegó en los Andes y que fundió tradiciones pre incaicas, incas y cristianas. En ese sentido es que se hace necesario revisar la complejidad de los elementos que se presentan: La imagen de una inmaculada bajo la advocación de Copacabana junto a dos figuras antropomorfas, con cola de pez y tocados plumarios, flanqueando la imagen de María.

Las deidades del lago Titicaca

El primer elemento a analizar se asocia a la compleja deidad *Tunupa*. *Tunupa* es un dios del cielo purificador relacionado con el fuego y el rayo. Se considera que su creación se origina en los comienzos de Tiwanaku. Cuando los Incas conquistan el mundo aymara lo transforman en *Wiracocha*. *Wiracocha* se escinde en dos mitades: la de *Illapa*, dios del rayo, el granizo y la lluvia y *Wiracocha* dios del fuego. Para Rostworowski, *Tunupa* parece haber sido una deidad muy antigua anterior al culto de *Viracocha* y asociada con *Tarapacá*⁵¹. *Tarapacá*, representado como un ave grande o águila, está relacionado con el área del extremo sur de Perú y norte de Chile. Como afirma Rostworowski, esa región, denominada Colesuyu, al igual que el Altiplano, formarían el área de mayor influencia alcanzada por el culto a *Tunupa*⁵². Los atributos de *Tunupa* son el rayo y el fuego pero también está asociado a los volcanes (lava) y al agua (lluvia y lagos). Teresa Gisbert⁵³ señala dos parejas de deidades en lo referente al mundo andino de la región del lago Titicaca, anteriores a la llegada de los Incas. El Títicaca como *taypi* o centro del mundo se organizó a partir de la división dual entre el *urcusuyu* y el *umasuyu*. Gisbert encuentra así a la pareja *Pachamama* diosa de la tierra- *Aahuacasa*, dios del viento por un lado y por el otro, *Tunupa*, dios del fuego y *Copacabana* dios del agua. *Copacabana* como amo del lago se vincula al personaje de la sirena proveniente posiblemente de los *urus*. *Tunupa* por su parte es posible que provenga de los *pukina*, señores de Tiwanaku. El *taypi* es el espacio en el que lo que se opone puede existir y puede interactuar. En ese espacio *Tunupa* es muerto (*kaj pacha*: dimensión de lo humano) por las sirenas. Muere pero se mantiene en contacto con el agua y es a través

⁵⁰ Pérez Gollán, José Antonio, op. cit., p 70.

⁵¹ Rostworowski, María, *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Instituto de estudios peruanos, Lima, p 25.

⁵² Rostworowski, María, *Ibid*, p. 25.

⁵³ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía., La Paz, 1980.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 73

del agua como regresa a su existencia no humana hundiéndose en el lago Poopó, *donde las aguas se hunden en la tierra*. Se ha sugerido así que los misioneros identificaron a María con la *Pachamama*, a *Tunupa* con San Bartolomé o Santo Tomás y a *Copacabana* con el pecado, el diablo y por tanto, con la serpiente o alguna de sus otras formas posibles. El mito que relata la historia de *Tunupa*, cuenta que tuvo relaciones sexuales con dos hermanas llamadas *Quesintu* y *Umasuntu*, que según indica el diccionario de Bertonio, eran dos especies de peces del lago Titicaca⁵⁴. Según Pérez Gollán, una placa que se encuentra en el Museo de Cambridge procedente de Bolivia, presenta dos motivos secundarios inferiores que se corresponden a los saurios del disco de Lafone y Quevedo. Estos motivos llevan un motivo cefálico cónico rematado por dos espirales, tocado similar al de los idolillos *laurakus* originarios de Tiwanaku. La mayoría de esos idolillos son representados con pechos, cola de pez y manos de tres dedos. Característica constante de los personajes antropomorfos analizados por Gollán para el caso argentino⁵⁵.

La adoración del sol, en la figura del *Punchao* o señor del día en lo Andes, forma parte de la religión solar andina que los incas sumaron en sus cultos y se manifiesta en el *Quri Kancha*. Por testimonios del siglo XVI, se sabe que la figura de la sala central era una imagen del *Punchao* con una túnica (*uncu*) tejida de oro, sandalias (*ushutas*) de oro, aros (*pacu*) y una vincha (*llanto*) en la cabeza, un disco sobre la frente, sentado en una banqueta (*tiana*) de madera cubierta por plumas y acompañado por dos serpientes o saurios saliendo de los costados⁵⁶. El Jaguar, representando a lo largo del territorio argentino, también está estrechamente vinculado a la deidad andina solar y el espacio sagrado del Titicaca.

En la *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* del padre Francisco de Ávila (1573-1647), doctrinero y extirpador de idolatrías en el Perú, Rita Fink⁵⁷ destaca en el folio 13v un dibujo del Altar Mayor del *Quri Kancha* realizado por Pachacuti Yamqui Salca Maygua. Entre los elementos centrales, Fink señala la aparición de

Wira Quchan Pacha Yachachip Unanchan, o Tikzi Qapaqpa Unanchan, o T'unapa [símbolo de Wira Quchan Pacha Yachachi, o símbolo de Tikzi Qapaq, o símbolo del que tiene a T'unapa como mayordomo, o símbolo del que dice "este sea hombre, esta sea mujer", es para recor-

⁵⁴ Pérez Gollán, José Antonio, "El jaguar en llamas. La religión del antiguo noroeste argentino", en *Nueva historia argentina*, Tomo I Cap IV, p. 71.

⁵⁵ Pérez Gollán, José Antonio, *Ibid*, p. 71.

⁵⁶ Pérez Gollán, José Antonio, *Ibid*, p. 72.

⁵⁷ Fink, Rita, "La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua", *Revista Histórica*, Universidad Católica del Perú, Vol XXV, N° 1, Julio de 2001, p 2.

darlo a él, el Sol de los Soles, Tikzi muyu Kamaq], quiere decir: Imagen del Hacedor del cielo y tierra⁵⁸.

La deidad mayor representada es *Wira Quchan* pero no es fácil asociarla con un elemento de la naturaleza. Si aparece en diversas tradiciones orales que no pueden ser tomadas como ejemplos de la cosmovisión incaica prehispánica. Aparece asociado con el mundo subterráneo y el mar como *Contiti Viracocha* emergiendo de Tiwanuku y desapareciendo dentro del mar (rescribe la historia de *Tunupa*) (Betanzos 1987 [1551]: 11); *Cuniraya Viracocha* volvió finalmente al mundo subterráneo (Taylor 1987 [¿1608?]: 242-251); *Pachayachachi* en el contexto del mar es llamado *Tiziviracocha* (Polo de Ondegardo 1990 [1571]: 98), ofrendas a Viracocha se echan a los ríos para que lleguen al mar⁵⁹. *Wira Quchan* aparece por lo general como un personaje andrógino o masculino que da la vida sin una esposa⁶⁰. Es percibido más veces como masculino que femenino. En las oraciones registradas por Pachacuti Yamqui Salca Maygua recibe el epíteto masculino *apu* – Señor y en las de Guamán Poma de Ayala, el de *yayá* – padre. Pero Fink señala que no son argumentos inequívocos aquellos que atribuyen a *Wira Quchan-Tunupa* como deidad masculina inca. Muchas de las oraciones en quechua que se utilizan como fuentes no están fechadas con seguridad puesto que podrían ser coloniales y por eso influidas por la idea del dios cristiano masculino. En quechua no se conocen vocablos para describir entidades masculinas y femeninas a la vez y por eso también es posible que fueran simplemente definidas como masculinas⁶¹. Otro punto a destacar en el caso de *Quri Kancha* es la aparición de la cuatripartición como principio de organización del Cuzco y la relación entre *hanan* y *hurin* entre las cuatro partes⁶². A su vez Rostworowski encuentra que en la región de la costa la relación entre *hanan* y *hurin* se invierte en relación a las de Cuzco⁶³. En todos los casos esa oposición pudo ser comprendida por la visión cristiana como la oposición entre géneros⁶⁴. *Tunupa* se presenta como una deidad multifacética y compleja. Atributos múltiples como el rayo, el fuego, el agua, la tormenta y el sol dan cuenta de una deidad más amplia que la de *Tunupa-Illapa* y su identificación con *Viracocha*⁶⁵.

⁵⁸ Fink, Rita, op. cit., p. 6.

⁵⁹ Fink, Rita, op. cit., p. 47.

⁶⁰ [...] “el Hacedor tuvo dos hijos que el uno llamaron *Ymaymana Viracocha* y el otro *Tocapo Viracocha* [...]. Tenían también estos yndios y por muy cierto y averiguado que el Hacedor ni sus hijos no fueron nacidos de muger”. Molina, 1988 [¿1575?], pp. 53-55. Fink, Rita, 2001.

⁶¹ Fink, Rita, *Ibid*, p. 45.

⁶² Wachtel, Nathan, *Sociedad e ideología*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973.

⁶³ Rostworowski, María, citado en Hocqenghem, Anne Marie, *Iconografía Mochica*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1987, pp. 31-32.

⁶⁴ Platt, Tristan, “Mirrors and maize: the concept of yanantin among the Macha of Bolivia”, *Anthropological history of Andean polities*, eds. J.V. Murra, N. Wachtel y J. Revel, Cambridge, 1986.

⁶⁵ Pérez Gollan, José Antonio, *Ibid*, p. 71.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 75

Estos elementos presentes en la piedra de Huamanga analizada, dan cuenta de la complejidad y multiplicidad de sentidos que las deidades andinas presentaron en relación no solo al cristianismo sino al Imperio Inca. Fink destaca la presencia de elementos de la naturaleza en el simbolismo andino en comparación con su presencia como acompañantes estéticos o fondo en el cristianismo.

Los elementos que crean la simetría en los altares cristianos son hasta cierto punto accidentales: más que la Trinidad, la Virgen y la Cruz, la colección de santos y de elementos naturales depende de las intenciones de los fundadores locales, de las preferencias del artista y del mensaje religioso que se quiere comunicar. Según el análisis presente en el dibujo de Pachacuti Yamqui Salca Maygua los elementos no son accidentales, sino intrínsecamente vinculados⁶⁶.

Sumado a eso la complementariedad entre lo femenino y lo masculino no es presentada en los altares cristianos del mismo modo. Cummins ha señalado justamente que “a mediados del siglo XVII, la imagen del felino y del arco iris se utilizó para representar a los curacas, asociando su posición colonial con símbolos de poder inca”⁶⁷. En la interpretación del escudo del Colegio de Caciques, Teresa Gisbert encuentra que “Ave María simboliza el catolicismo hispano que en esos momentos propugnaba en el mundo cristiano el dogma de la Inmaculada”⁶⁸. Y Flores Ochoa analiza la presencia de elementos incas en las representaciones coloniales como

el sentimiento de identidad con lo inca, con las glorias reales o supuesta[s] del Tawantinsuyu. Como sentimiento se vuelve intemporal, o atemporal, [porque] se refiere a un pasado lejano o cercano, según las circunstancias en que es evocado [...] La ideología de lo inca se basa en su existencia, [en] su presencia[...] Es el sentir de la vigencia y vida de lo inca⁶⁹.

Estos ejemplos pueden ser útiles para pensar la pieza elegida ya que se atribuyen a su representación posibles ejemplos de la asociación entre la Virgen como *Pachamama* y las sirenas como *Copacabana*. La cultura identificada con Tiwanaku supone dejar en claro que la utilización de un concepto como *estilo* no es aplicable para esta región. El estilo supone la presencia constante de elementos a lo largo del tiempo. Tiwanaku y el N.O argentino están íntimamente entrelazados a partir de un panteón de deidades en común pero de diversa representación a lo largo del territorio.

⁶⁶ Fink, Rita, *Ibid*, p. 45.

⁶⁷ Cummins, Thomas, *Toast with the inca. Andean abstraction and colonial images on quero vessels*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 280.

⁶⁸ Gisbert, Teresa, *Ibid*, p. 168.

⁶⁹ Flores Ochoa, Jorge, *El Cuzco. Resistencia y continuidad*, QOSPO, CEAC, 1990.p. 11.

Es incorrecto entonces, describir a estos signos y motivos como “estilo” ya que no son receptores formales, sino referentes iconográficos. Considerar este sistema de imágenes como una configuración iconográfica permite observar, simultáneamente, su diversidad y su homogeneidad a través del área geográfica en la cual se manifiesta⁷⁰.

Tiwanaku pudo ser un sistema que permitió la adaptación a condiciones locales siendo el proveedor de una cosmovisión y estructura desde la cual se fueron desarrollando las ideas a niveles regionales. Pudo ser un sistema iconográfico como ha señalado Constantino Torres⁷¹. La iconografía Tiwanaku puede rastrearse a partir de 300 AC en la cuenca del Titicaca, en el sur de Bolivia y en San Pedro de Atacama. Es en el sitio de Tiwanaku en donde aparecen las expresiones más monumentales. La característica de la región boliviana será la escultura monumental. La litoescultura del período Clásico (400-700 DC) permite identificar ciertos signos y temáticas que se propagarán por todos los Andes del Sur⁷². Estela Raimondi señala el motivo del Dios de las Varas, motivo que se desplazó incluso hasta Colombia, adaptado, y que perduró hasta la era incaica. Personaje central de la Puerta del Sol de Tiwanaku, lo encontramos también en Nasca y en Wari además de en la figura del Viracocha incaico. Como señala Andrés Ciudad Ruiz, la religión andina presentó una serie de elementos regulares a lo largo del tiempo con expresiones locales y regionales⁷³. Plantea la existencia de deidades esenciales que sostienen la hipótesis de una religión panandina. En el caso puntual del lago Titicaca nos encontramos con el problema de su transformación a partir de la conquista inca y la posterior invasión española. Es por eso que sólo se puede acceder a la reconstrucción de ese pasado pre-incaico y pre-colonial a través de las crónicas, que suponen en sí mismas reelaboraciones y aportan confusiones.

Las deidades del lago Titicaca se transformaron con la presencia de Viracocha como dios creador derivado del antiguo dios Tunupa. Viracocha se apropia de los poderes de Tunupa, lo funde en su mito para ser sucedido después por Inti, el Dios sol, durante el reinado del noveno gobernante inca. La religión inca se impuso como política de estado. Esto no impidió que se mantuvieran vivos algunos cultos pertenecientes a regiones importantes políticamente⁷⁴. Uno de ellos fue el de la Pachamama. Autores como Armas Asín, señalan que el mito de Viracocha fue una

⁷⁰ Torres, Constantino. “Imágenes legibles: La iconografía Tiwanaku como significativa”, *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, N° 9, 2004, p. 56.

⁷¹ Torres, Constantino, op. cit., p. 57.

⁷² Torres, Constantino, op. cit., p. 57.

⁷³ Ciudad Ruiz, Andrés, *Cosmovisión e ideología en los Andes prehispánicos*, SEACEX, 2004.

⁷⁴ Ciudad Ruiz, Andrés, op. cit., p. 7.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 77

invención española en la mitología andina de los siglos XVI y XVII⁷⁵. Viracocha aparece como Dios único o apóstol que anuncia el cristianismo en los Andes. *Esta retórica tuvo una dimensión ideológica: al entrar en contacto con el catolicismo, el pensamiento mítico prehispánico pasó a significar lo específico español, tanto político como religioso*⁷⁶. El discurso mítico prehispánico se fue tiñendo de las concepciones europeas al paso de los siglos. Los cronistas construyeron así una mítica andina y un origen.

Viracocha se identificó como Dios único creador del panteón andino que lejos estaba de ser monoteísta. El primero que recoge el mito de Viracocha es Juan de Betanzos (1551). En ese relato Viracocha sale del lago Titicaca para dar vida al cielo, la tierra y los hombres. En ese relato, Asín señala cómo la narrativa es de corte cuzqueño, ya que narra el paso desde el Titicaca hacia el Cuzco⁷⁷. Pero además supone la traducción de Betanzos al mundo cristiano. De ser un curaca, Viracocha pasa a ser el Dios único creador cristiano. Es así como desde los inicios los misioneros emprendieron la evangelización utilizando mitos y héroes europeos para construir la narrativa andina. Se construye así una línea evolutiva desde los Andes al cristianismo, encontrando primitivas señales y formas que justifican la presencia de Dios en América. Se introduce la idea de un único dios creador que pasó por los Andes tratando así de unificar el mundo andino. Fueron muy comunes de ahí en más las interpretaciones cristianas del propio pasado prehispánico.

Dentro de este sistema múltiple y complejo que los evangelizadores lograron reducir a elementos cristianos es importante comprender el lugar otorgado a las figuras de Pacha y de Viracocha. Viracocha el Manifestador es la fuente de los fenómenos, el que hace visible a Pacha en múltiples formas. Asín revisa el diccionario de Gonzales Holguín (1608). *Wiracocha* aparece como *dios* y *yachachic* como *hacer, criar*. De allí se puede deducir la idea de Dios Creador. Aparece así interpretado en Betanzos, Polo, Molina, Acosta, entre otros. Para Asín, Holguín solo confirma en 1608 el sentido cristianizado de *Wiracocha*. Al rastrear el verdadero sentido de *Wiracocha* y sus atributos (*Contiti, Ticci, Tecse, Pachayachechic*) se puede rastrear el modo en que se fueron usando y transformando esos vocablos quechuas con contenidos rituales adaptados después al sentido cristiano. Así con-

⁷⁵ Armas Asín, Fernando, *Wiracocha, pastoral católica y mitología del Titicaca. Consideraciones desde la mitografía y la andinística*, Lima, 2002.

⁷⁶ Armas Asín, Fernando, op. cit., p. 191.

⁷⁷ Asín señala que estamos frente a un relato cuzqueño y que los hechos tienen como centro el surandino. Contii Viracocha se mueve del Titicaca hacia Cuzco. La segunda parte del itinerario, hasta entrar al mar, es solo relatado apresuradamente, lo cual en el mejor de los casos indicaría un deseo de completar la narración, explicándonos el destino posterior de Contiti Viracocha. Fernando Armas Asín, op. cit., p. 193.

sidera que el término *wira*- fue prestado al aymara en épocas tempranas del quechua, teniendo en ambas lenguas una connotación de *sol* en el uso ritual y una de *grasa* en relación con camélidos en el uso cotidiano⁷⁸.

Wiracocha aparece a veces caracterizado como *pachayachachic*. *Yachachic* es *hacer que algo o alguien llegue completamente a un objeto*. Asíñ señala que es probable que en los rituales andinos el poder del *yachakuchi* fuese el llevar las cosas a su plenitud y pudiera entenderse como el poder de llevar algo de su estado inicial a su pleno desarrollo. Hay que advertir que *Pacha* no debe comprenderse como mundo sino como extensión íntegra de espacio y de tiempo. Ese es el significado erróneo que Holguín le atribuye en el diccionario a *Pacha* como suelo, lugar, tiempo. Es así como *Pacha* es un término amplio que se presenta bajo una gran gama de símbolos – o advocaciones- que no se confunden y que expresan esa visión de lo múltiple andino antes y después de la conquista inca. La serpiente como gran símbolo de *Pacha* adquiere diversas formas en relación a la distribución de los cuatro puntos cardinales y los elementos. *Pacha* es *Atín Amaru* (Gran serpiente representada en zig-zag o cuadrículada), *Huayra Machájuay* (víbora del viento), *Phuruntasqua* (emplumada o alada), *Inti Illapa* (angulosa), *Huayra Amaru*, *Illarij Amaru*, *Yacu Mama* (monocéfala vertical), *Amaru Mayu*. Como *Pacha Mama* es representada bicéfala, *Sacha Mama*, horizontal y *Ashpa Machájuay* de tierra. En todos los casos *Pacha* no es ni femenina ni masculina, es los dos aspectos a la vez. *Pacha* es el tejedor universal. Los mitogramas compositivos reticulados, las representaciones de la serpiente, son motivos que se presentan a lo largo de todo el mundo andino. En el N.O. argentino los encontramos en las cerámicas pertenecientes a diversos períodos evidentemente ligados a Tiwanaku y San Pedro de Atacama. Aguada, Ciénaga, Belén, Santa María son ejemplos de este sistema iconográfico de múltiples niveles y referencias simbólicas.

Es necesario destacar que la dualidad es lo que caracteriza a la cosmovisión andina. Los desdoblamientos y particiones. La dualidad presenta la capacidad del desdoblamiento y la contención de los opuestos como lo femenino y lo masculino. Llamazares señala que es *Viracocha* la deidad que representa por antonomasia esa concepción dualista⁷⁹. *Viracocha* como creador y transformador, se desdobra en aspectos múltiples. Uno de ellos, la creación del mundo a través de *Tunupa*. Como plantea Llamazares, *Viracocha* se desdobra múltiples veces permitiéndonos construir un esquema en el que encontramos:

⁷⁸ Armas Asíñ, Fernando, op. cit., p. 204.

⁷⁹ Llamazares, Ana María, “Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo”, en *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*, Victoria Solanilla y Carmen Valverde (eds.), Actas del Simposio ARQ 24 del 52 CIA, Sevilla, julio 2006.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 79

- a. El desdoblamiento y partición entre arriba y abajo, asociados con lo masculino y lo femenino.
- b. El desdoblamiento entre derecha e izquierda, también asociadas a lo masculino y femenino.

De estas particiones se desprende un esquema cruzado por el que cada cuadrante se caracteriza por las combinaciones de atributos tal cual sigue:

- a. Superior derecho- masculino-masculino
- b. Superior izquierdo- masculino-femenino
- c. Inferior izquierdo- femenino-masculino
- d. Inferior derecho- femenino – femenino

Como indica Llamazares a través de este esquema, la estructura del cosmos queda construida a partir de opuestos simétricos. La dualidad a través de las particiones, la tripartición, que produce sobre las representaciones un sistema de simetría axial bilateral tanto horizontal como vertical; y la cuatripartición.

Viracocha es una deidad compleja que da origen a dioses como Illapa-Tunupa. Tunupa como su tercer hijo o como su doble, como rayo y fuego, es representado en ese caso como escalera descendente o guarda escalonada. Cuando Tunupa toca la tierra se transforma en serpiente-río. Y su avance en el mundo no puede separarse del simbolismo cuatripartito asociado al orden.

La piedra de Huamanga que analizamos sugiere la conexión entre la imagen de Copacabana con el ídolo de Copacabana y sus relaciones con el agua, los saurios o serpientes ligados a lo bajo. La ubicación de la Virgen de Copacabana directamente ligada a Tunupa y las deidades asociadas al agua, en el centro, junto a dos sirenas simétricas flanqueándola, indican que las sustituciones o alusiones a la cosmogonía andina pueden estar operando en su representación a través de los guiños y juegos de ocultamiento y sustitución. Aun cuando las sirenas pertenecen a las iconografías cristianas, es innegable que su lectura pudo haber despertado conexiones y articulaciones con estas estructuras fundamentales de la cosmogonía andina. Las simetrías axiales, la imagen antropomorfa en el centro, el acompañamiento de figuras mitad animal, mitad humano no son elementos a descartar en la eficacia simbólica de este tipo de representaciones.

María

La difusión de la iconografía de la Inmaculada Concepción de María en España se inició en el siglo XV adaptando las representaciones medievales de María a la doctrina inmaculista. Su iconografía se fundamentaba en fuentes de tipo narrativo. Recién hacia 1500 la representación de la Inmaculada se asemeja a la que se transformó en su iconografía específica en el siglo XVII. Stratton señala que la devo-

ción española por María bajo la advocación de la Inmaculada se inicia entre los teólogos, llegando a los monarcas y filtrándose al pueblo en forma tardía. El pueblo optaba antes por los santos⁸⁰. Pero en América, María se transformó en la patrona y protectora, su difusión y representación no tuvieron límite. Esa preferencia americana es sugerente y nos lleva a preguntarnos por los elementos y sentidos que la transformaron en la gran devoción continental. Su capacidad de fusionar elementos cristianos y no cristianos la transformó en una emblema de poder, amor y acción. A lo largo de los siglos su iconografía fue transformándose. La iconografía de la *tota pulchra*, como señala Stratton, se remonta a San Bernardo, el primero en aplicarle a María los versos del Cantar de los Cantares, donde se elogiaba a la mujer “*tota pulchra es, amica mea, el macula non est in te*”.⁸¹ Los atributos basados en el Cantar incluían dos elementos claves de la Inmaculada: el sol y la luna. María es *electa ut sol y pulchra ut luna*. A su vez, la tradición medieval se basaba en la imagen de Dios padre sobre la Virgen a través de la iconografía de la *Glorificación* de los cielos. La glorificación presenta a un Cristo bendiciendo a la Virgen después de ser coronada por lo ángeles. A partir del siglo XV la glorificación es representada a través de la iconografía de la Santa Trinidad. Los elementos contenidos en estas iconografías se filtraron lentamente en España. La luna como elemento que asocia a María con la mujer de Apocalipsis 12, junto a las doce estrellas y los rayos de sol. Pero la asociación de la Inmaculada con la mujer del Apocalipsis no fue exclusiva. Ya aparecía en la representación de la Madonna de la Humildad, sosteniendo a un niño. Una de las iconografías asociadas a esta mujer fue la de la Virgen del Rosario, culto popular y extendido en España y en América. También la de María sobre la luna creciente acompañada de ángeles músicos, como en la *Aparición de la Virgen* de Berruguete de finales del XV. Pero estas representaciones no simbolizaban el dogma de la Inmaculada. El uso más común de la imagen apocalíptica fue en las imágenes de la Asunción. Como señala Stratton, es en el siglo XVIII que la descripción de San Juan y el tipo iconográfico de la *tota pulchra* se combinaron en la imagen de la Inmaculada Concepción⁸². El motivo de la Asunción tuvo amplia difusión en España y no debe ser confundido como una representación inmaculista. La iconografía de la Asunción se adecua a la visión de San Juan y los elementos de Apocalipsis 12. Pero la iconografía de la Inmaculada Concepción, que fusiona los rasgos apocalípticos con los inmaculistas se hizo oficial sólo después del Concilio de Trento. El Concilio fusionaba la tesis de la pureza y la asunción de cuerpo y alma de María, generando las confusiones de ambas doctrinas en el arte. Las fuentes iconográficas de la Inmaculada articulan así los elementos de la *tota pulchra* (el sol

⁸⁰ Stratton, Suzanne, *Ibid*, p. 20.

⁸¹ Stratton, Suzanne, *Ibid*, p. 21.

⁸² Stratton, Suzanne, *Ibid*, p. 27.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 81

y la luna), la mujer apocalíptica (luna creciente, corona de estrellas, vestida por el sol) y la *ipsa* del Génesis 3, 15 (serpiente debajo de sus pies). La corona de doce estrellas, no exclusiva de la representación inmaculista, puede tener sus fuentes en la en el rosario que recibió el nombre de *Stellarium* y alcanzó gran popularidad en el siglo XVII⁸³. Los ciclos de oraciones dedicados a María, ya desde el siglo XII, se encarnaban en guirnaldas que se colocaban en las imágenes de la Virgen, como “corona espiritual”. Los Ave María se transformaron en un oración popular y las oraciones se codificaron y ordenaron en los rosarios como ciclos seriados de oraciones. El ciclo seriado de oraciones llamado *Stellarium* o corona de doce estrellas se distinguió entre otros en el siglo XVII. Se basaba en la contemplación de las estrellas de la corona de la Virgen descritas en Apocalipsis 12,1 y compuesto por doce Aves divididas en tres Padres Nuestros. Stratton señala que las doce estrellas fueron interpretadas primero como prerrogativas de la Virgen y posteriormente se asociaron a los gozos. En los siglos XVI y XVII los jesuitas las interpretaron como referentes de las virtudes de María⁸⁴. Las conexiones entre el *Stellarium* y la doctrina de la Inmaculada son claras en el siglo XVII. Como devoción privada el *Stellarium* se difundió por España y se hizo popular con las cofradías del Rosario. La aparición de este elemento en su iconografía es muestra de la difusión extendida de la advocación y del *Stellarium* como rosario concepcionista. El elemento de las doce estrellas sugiere así no solo la referencia narrativa de su significado sino también su sentido devocional en las prácticas de cofradías. La corona representa al rosario, por lo que sugiere su presencia y la práctica del rezo asociada a él, recordando las virtudes, prerrogativas y gozos.

A finales del siglo XVII la iconografía de la Inmaculada se había establecido. Su traslado a América la transformó no sólo en su patrona sino en una de las imágenes más eficaces y difundidas.

La imagen de la Virgen María no tardó mucho tiempo en ser identificada con la Pachamama. Ese proceso de identificación suponía la unificación de la multiplicidad. Pacha no era una deidad femenina ni masculina. La cosmovisión andina se basaba en la distinción entre tres niveles o mundos. El *hánan Pacha* o mundo superior –trascendente, el *Kay Pacha* o mundo terrestre-visible y el *Úray Pacha* o mundo subterráneo- invisible. La distinción entre un mundo superior e inferior no significaba la identificación del mundo inferior de los muertos con el infierno cristiano. Y *Pacha* no es un dios femenino ni masculino sino un principio universal que se halla en todos los niveles. *Pacha* es algo eterno e inmanente a todo. Las grandes sacralidades andinas se basaban en las relaciones entre los cuatro puntos cardinales

⁸³ Stratton, Suzanne, Ibid, p. 68.

⁸⁴ Stratton, Suzanne, Ibid, p. 68.

y los elementos, colores y animales relacionados con cada uno. Elementos que se hacen presentes en la iconografía. Las imágenes duales son abundantes, representando dos aspectos de lo mismo. Una de las formas de representación de la dualidad es la de las figuras antropomorfas, muchas de ellas combinando cabezas y cuerpos felínicos u ofídicos.

La identificación de la Virgen María con la Pachamama sólo aparece en forma explícita en el Virreinato⁸⁵. El mayor ejemplo de esa asociación es la representación de la Virgen como cerro de Potosí. Gisbert señala que para los indígenas de la colonia no era extraño, a diferencia de sus ancestros, que se representara una divinidad central acompañada de símbolos como los del sol y la luna. Esa composición aparece en muchas representaciones incluida la de un lienzo de la Parroquia de Copacabana y un dibujo de Tito Yupanqui de 1583⁸⁶. Estos elementos no eran entonces extraños en el siglo XVII en el virreinato del Perú y fueron ligados a la imagen de la Virgen de Copacabana, asociada a partir de la idea de la Virgen-cerro, posiblemente con Pachamama. Los agustinos como orden presente en la región de Copacabana, fueron muy amigos de la política de sustitución de deidades. María-monte, María-Cerro, María-montaña de piedras preciosas. Los textos de Ramos Gavilán son posiblemente quienes influyeron en la pintura de la Virgen Cerro⁸⁷. Documentos de la época atestiguan la identificación de los indígenas entre María-Cerro-Reina. Y la introducción por parte de los agustinos de la advocación de San Bartolomé como vencedor del demonio. El Cerro de Potosí era objeto de culto, denominado como reina por los indígenas. Razón por la cual es posible aceptar que se haya asociado a María Reina con el Cerro Reina. Desde el Titicaca a Potosí la identificación entre los cerros-deidad y María producirá diversas Vírgenes asociadas a montes ancestrales. Gisbert señala que Calancha describió el sitio en el que se encontraba el ídolo de Copacabana en las afueras del pueblo. María sustituye así a Potosí, Sabaya, Pucarini, como *apus* identificados con la tierra. En el caso de Copacabana la Pachamama poseía un santuario dedicado a ella. Pero la Pachamama-Virgen sustituye a los *apus* como deidades masculinas siendo ella femenina. El cristianismo irá simplificando la presencia plural de dioses y espíritus de la montaña en una sola figura⁸⁸. Los agustinos reemplazaron así en el santuario de Copacabana y de Pucarani a los dioses prehispánicos locales por dos imágenes de la Virgen María. De la misma forma, el sol y la luna se convertirán en emblemas de Dios y María. Los jesuitas identificarán al Dios con el Sol y con Viracocha. Pero esos elementos cristianos no sustitúan a los andinos sino que se fusionaron otorgándole

⁸⁵ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 17.

⁸⁶ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 17.

⁸⁷ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 19.

⁸⁸ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 21.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 83

un doble poder simbólico a la imagen de la Virgen de Copacabana. Un poder que los evangelizadores españoles ni siquiera sospechaban.

Las Sirenas

La piedra de Huamanaga que analizamos presenta a una Virgen María sin niño junto a dos sirenas. Gisbert ha planteado en la iconografía andina la identificación entre el ídolo de Copabana relacionado con el agua y los peces con las mujeres pez de la tradición local. En ese escenario María es lo opuesto al ídolo. La iconografía muestra a la Virgen vencedora sobre un demonio con torso humano y cola de pez. El pasaje está dado entonces por la asociación Copacabana-agua-pez-sirena-demonio en oposición a la Virgen como Pachamama-tierra-cerro.

Frente a Copacabana también se identifica a Tunupa como fuego. Dios transformado en Viracocha que se funde con el culto solar inca frente al dios destructor Illapa. La historia de Tunupa como Dios tentado por las mujeres pez permitió su asociación directa con las historias de los santos tentados. Gisbert ha planteado que la presencia de las sirenas en América es rastreable en Perú y en Bolivia. A su vez, en Europa se había convertido el mito pagano al cristianismo durante el renacimiento⁸⁹. El mundo cristiano transformó a las sirenas en emblemas del pecado y del diablo. En América se denominó este tipo de representaciones como *a la romana*. Estabridis señala que los elementos profanos enraizados en las artes renacentistas fueron seleccionados y producidos en América después de haber sido introducidos en España de la mano de los grabados italianos⁹⁰. Lo más común era encontrar en los ornamentos arquitectónicos, las cenefas y colofones este tipo de elementos. El primer libro impreso en Perú en 1584, de la imprenta de Antonio Ricardo es la *Doctrina Cristiana*. Lo curioso de ese libro es que está ornamentado con una sirena de doble cola con los senos descubiertos⁹¹. En el trabajo de Ilmar Luks comentado por Estabridis encontramos que la sirena de la mitología antigua era representada como una mujer ave y no una mujer pez. La mujer pez aparece por primera vez en el tratado *De Monstris*, del siglo VI⁹². La tradición medieval la representó con dos colas de pez⁹³.

Las sirenas han sido portadoras de diversos significados a lo largo del tiempo, desde su conexión con el diablo y el pecado hasta la conducción de las almas. No fue extraña su asociación durante el siglo XV con el movimiento de las esferas del

⁸⁹ Gisbert, Teresa, *ibid*, p. 49.

⁹⁰ Estabridis Cardenas, Ricardo, *El grabado en Lima Virreinal: documentos históricos y artísticos (siglos XVI a XIX)*, Fondo Editorial, Lima, 2002, p 69.

⁹¹ Estabridis Cardenas, Ricardo, *Ibid*, p. 70.

⁹² Estabridis Cardenas, Ricardo, *Ibid*, p. 71.

⁹³ Estabridis señala que entre las posibles fuentes de representación de la sirena de doble cola en la imprenta limeña, se puede considerar el libro de los Emblemas de Alciato, que figura en los impresos de Ricardo para los jesuitas de México en 1557. Estabridis Cardenas, Ricardo, *Ibid*, p. 71.

universo⁹⁴. Las sirenas fueron también el gran símbolo de la vanidad y el pecado. El *Bestiaire divin* del siglo XIII las identifica con el placer, la lujuria y las riquezas. La iconografía de las sirenas en Europa contempla las de una, dos y tres colas. La más difundida fue la sirena de dos colas⁹⁵. Las relaciones de las sirenas con la lujuria y el pecado la ligaron directamente con el diablo. Hasta el siglo XI las representaciones del diablo son generalmente las de un hombre-trasgo monstruoso o grotesco mitad animal mitad humano. Después del siglo XIV su monstruosidad se hace total. Cuernos en rodillas o tobillos, caras en el pecho o la cola son reflejos de la inmoralidad. Son comunes también garras, pezuñas, alas, zarpas. Puede ser negro o pálido, color de la herejía, los magos o los cismáticos. Siempre desnudo lleva su sexualidad y animalidad descubiertas. Es un espíritu malo, sombra infernal, impuro y repugnante. Hijo de la ira, vil, rey del desorden y el desgobierno, ruin y soberbio, es ante todo pecador. El Diablo no es humano, habita en las cavernas infernales. Es fuego. Toma las formas del mono, la serpiente o el dragón, entre una gran cantidad de animales. En especial la serpiente con rostro humano que se hace común en el siglo XIII⁹⁶. Burton señala que esa caracterización de la serpiente con cabeza humana puede tener origen en las representaciones teatrales en las que la serpiente hablaba. La cabeza de la serpiente se relaciona también con Eva y la complicidad en el pecado original. La serpiente es portadora de la voz del diablo.

En la pieza analizada encontramos la compleja relación que puede establecerse entre la Virgen y la sirena. Por un lado no es extraño encontrar durante el siglo XVII caracterizaciones e identificaciones de María con la Mujer que Juan describe en el cielo, en el Apocalipsis 12. Una Mujer que se identifica con la Virgen María, Virgen sin niño en brazos. La Inmaculada Concepción fue representada sobre la medialuna y la serpiente. Es posible que entre el fervor por la imagen de la Inmaculada y sus emblemas, la serpiente y la Virgen se hayan identificado con los pasajes del Apocalipsis 12. En los pasajes de la Mujer y el Dragón, Juan describe una aparición en el cielo: *una mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y en su cabeza una corona de doce estrellas*. A su vez, describe otra señal: *Apareció también un enorme monstruo rojo como el fuego con siete cabezas y diez cuernos*. El monstruo es *serpiente antigua, Diablo, Satanás*, una bestia semejante también a una *pantera con boca de león, cordero con dos cuernos*. Aparecen la serpiente y el felino. Esa serpiente tiene el poder a su vez de hacer descender sobre la tierra el fuego desde el

⁹⁴ Tanto Platón en La República como los pitagóricos hicieron referencia a las sirenas y el movimiento del cosmos, remarcando su capacidad de cantar. Las sirenas aparecen como las destinadas a conducir las almas de los muertos.

⁹⁵ López-Peláez Casellas, María Paz, "Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la embleática", *Revista De Arte*, 6, 2007, p. 141.

⁹⁶ Burton Russell, Jeffrey, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Laertes, Barcelona, 1984, p. 237.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 85

cielo. Pero la serpiente aplastada bajo la Virgen se refiere también al Génesis 3, 15 que se interpreta como el triunfo de María sobre la serpiente de la herejía y del mal.

Se presentan alusiones a la Virgen sin niño en brazos y a la bestia en forma de serpiente. Si revisamos la piedra de Huamanga lo primero que se advierte es la iconografía de la Virgen sin niño acompañada a cada lado de dos figuras antropozoomorfas: sirenas. La sirena puede haber sustituido aquí a la serpiente. No debemos olvidar que en las culturas de los Andes del Sur, la serpiente ha sido representación y emblema de Pacha. En los casos de la cerámica Chavín de estilo draconiano (1100 a. c) cuya representación más completa es la del Obelisco de Tello la serpiente aparece muchas veces en forma de lagarto. Se lo encuentra en litoesculturas propias de este estilo basado en el motivo del Dragón con cabeza de cocodrilo, los moluscos, lagartos, serpientes, peces y aves.

A partir de 1650 los temas paganos que el renacimiento había revivido cobraron en América una presencia importante. Fue el siglo XVIII el que llevó a las sirenas como motivo decorativo por excelencia⁹⁷. El simbolismo de los grabados en las imprentas de Lima con elementos paganos tenía antecedentes desde el siglo XVI a través de los temas que aparecieran por primera vez en la *Doctrina Cristiana*. Entre ellos, la sirena como símbolo del pecado que debe evitar todo buen cristiano. A esa imagen de la sirena se sumaba la del demonio en forma de dragón⁹⁸. A su vez, Gisbert señala que el mito precolombino centrado en el lago Titicaca hizo posible la presencia de la iconografía de las sirenas en los Andes. La mayor cantidad de representaciones de este motivo se dan en la escultura y la arquitectura. Las más antiguas son las sirenas de Sebastián Acostopa Inca (1618), sirenas con alas y frutas. La arquitectura mestiza hará uso de las famosas sirenas con charango. Gisbert registra 32 representaciones de sirenas en la región andina, 22 de las cuales son en decoración arquitectónica. Las agrupa en tres clases acordes a diferentes ideologías:

1. Las sirenas tenantes, comunes en Europa, que portan el escudo con el anagrama de María.
2. Sirenas neoplatónicas que mueven las esferas de los cielos con su música.
3. Sirenas que tocan instrumentos musicales y representan el pecado y la tentación.

Gisbert encuentra que la sirena que se relaciona con el mito de Tunupa y el lago Titicaca es la correspondiente al tercer grupo. El 70% de las representaciones de este tipo están ubicadas en torno al Titicaca. Sirenas que aparecen siempre de a dos⁹⁹. El ídolo de Copacabana es identificado con las sirenas-mujeres pez. Las

⁹⁷ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 48.

⁹⁸ Estabridis Cardenas, Ricardo, Ibid, p.73.

⁹⁹ Gisbert, Teresa, Ibid, p. 51.

descripciones de las crónicas lo presentan como un rostro humano con cuerpo de pez. Dios acuático, Copacabana está unido a la imagen de los peces y al lago. La época III de Tiwanaku presenta en la iconografía del estilo Pajano figuras serpentinadas que se ubican a los costados. Lagartos o serpientes que circundan una deidad central. Como señala Llamazares, para el noroeste argentino, la dualidad andina se presenta a través de varios recursos, entre ellos, la simetría. La más común es la axial especular, en la que la imagen se configura enfrentando dos imágenes a ambos lados de un eje central. Es el caso de los discos de bronce de la cultura Aguada analizados por González¹⁰⁰. La figura humana siempre en el eje vertical dividiendo la pieza en dos partes iguales y muchas veces acompañada de saurios, serpientes o aves. Los lagartos parecen estar ligados al *Uku Pacha*, y los felinos y aves al *Hanan Pacha*. Llamazares y Martínez-Sarasola señalan que la simetría funciona como una metáfora plástica de la dualidad, del desdoblamiento¹⁰¹.

Gisbert revisa la crónica de Calancha en la que se plantea una línea de conexión entre Dagón como dios representado mitad hombre, mitad pez, Venus y Copacabana. Implicando la idea de que Copacabana era una deidad femenina. Pero la forzada identificación que hace Calancha al igual que otros cronistas, tiene como objetivo permitir la oposición entre Venus y María. María vence sobre Copacabana y arrebató al vencido sus trofeos, las sirenas. Es así como la iconografía de María se repite una y otra vez en el mismo sentido y con el mismo objetivo de sustituir una red de deidades compleja, panandina, a través de la importación de elementos presentes en el paganismo grecolatino, el cristianismo y la mitología andina de la que sólo existen registros mediatizados por las crónicas cristianizantes de los españoles y los propios indígenas. La sirena como símbolo del placer sensual entre los cristianos encuentra en América espacio a partir de la presencia de un símbolo local ubicado en el lago Titicaca.

Materialidades

Hasta aquí hemos revisado los elementos y motivos que aparecen en la piedra de Huamanga analizada. Falta preguntarnos acerca de su material y de su posible uso y significación en el Perú del siglo XVIII. Guaman Poma de Ayala ya había destacado la capacidad para el arte entre los *naturales*. El ejemplo que encuentra es el de la escultura. Nos muestra dos indígenas policromando un cristo y nos indica que las figuras de culto iban tomando cada vez más un papel central en el mundo andino. Poco a poco las imágenes escultóricas de la Virgen y Cristo recibían a los americanos en todas las iglesias o se transformaban en objetos privados celosamente

¹⁰⁰ Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos, *El Lenguaje de los dioses*, Biblos, 2005.

¹⁰¹ Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos, *Ibid*, p. 85.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 87

guardados. Las esculturas durante el siglo XVI provenían en su mayor parte del taller sevillano de Roque de Balduque, de donde salían las imágenes de la Virgen de la Asunción o del Rosario entremezcladas con elementos del naturalismo renacentista¹⁰². La influencia andaluza será fuerte en Perú y en las grandes esculturas y retablos a lo largo del siglo siguiente. Fue en Cuzco en donde la escultura utilizó materiales autóctonos como la madera del maguey. Las esculturas tenían en general claras influencias de los Cristos medievales, pero la imaginería local comenzará a introducir elementos propios. Lima era un centro nodal de la escultura virreinal.

Debido a su capitalidad y a las estrechas relaciones comerciales que mantenía con Sevilla, Lima concentró envíos escultóricos de importancia desde su fundación. Tanto las grandes órdenes regulares como la primitiva iglesia mayor contaron con efigies marianas de excepcional factura que, en poco tiempo, gozaron de una devoción extendida¹⁰³.

Cuzco, por su parte, se encontró desde el siglo XVI con el trabajo de los artesanos indígenas con materiales propios como el maguey. Para algunos autores en ese momento la imaginería local comenzará a distanciarse de España en lo que a esculturas se refiere¹⁰⁴. La escultura en el Virreinato del Perú a comienzos del siglo XVII está guiada por los maestros sevillanos como Martín Alonso de Mesa y Martín de Oviedo, discípulo de Martínez Montañés. Los maestros sevillanos dieron espacio para la generación de escultores criollos como Juan García Salguero y Muñoz de Alvarado. La figura de Montañés fue la que desde su taller dio origen a la escuela limeña de la que formaron parte indígenas, criollos, mestizos y españoles. Pero en qué tradición podemos ubicar a la pieza elegida con las dos sirenas junto a la Virgen. La pieza es del estilo de Ayacucho. Una primera pista de su origen y su posible uso nos la da el proceso de afirmación regional que se desarrolló en Huamanga durante este período. Huamanga era centro de producción de imágenes y de relieves labrados que se hacían sobre alabastro policromado.

Las piezas salidas de los talleres huamanguinos se exportaban en grandes cantidades hacia todo el virreinato y llegaron a constituir una de las manifestaciones más características de la escultura colonial. Sus breves dimensiones y bajos precios las convirtieron en favoritas de las devociones domésticas, sea en la forma de representaciones de Cristo y la Virgen o en la multitud de figurillas que componían los nacimientos o belemes¹⁰⁵.

¹⁰² Luis Eduardo Wuffarden, *Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato*, SEACEX, 2004.

¹⁰³ Wuffarden, Luis, op. cit., p. 55.

¹⁰⁴ Wuffarden, Luis, op. cit., p. 56.

¹⁰⁵ Wuffarden, Luis, op. cit., p. 61.

A esas piezas se le fueron sumando temas mitológicos profanos que respondían a las influencias de la escolástica medieval y renacentista del barroco español. Esas piezas se transformaron en los sustitutos perfectos de las porcelanas europeas y el marfil, tan importante en las piezas románicas talladas para grandes personajes. Se formó en Huamanga y Cuzco un creciente grupo de artistas que se dedicarán a la producción, sin regulación española, de piezas que incorporaban temas locales. Wuffarden señala que a mediados del siglo XVIII, apareció en Lima el artista mestizo Baltasar Gavilán impulsando a la escultura capitalina con un renovado tono realista. Para este autor ese tono verista alcanza su máxima expresión con la figura procesional de La Muerte de Gavilán¹⁰⁶. Pero ese *barroco salomónico*, dio paso, después del terremoto de 1746, a la aparición de influencias prehispánicas. Aparecen en los retablos los motivos *rocaille* con soportes en forma de cariátides en lugar de las columnas salomónicas. El representante de esta tendencia más limeña que cuzqueña, es Atanasio Contreras del Cid¹⁰⁷.

Probablemente esta piedra de Huamanga circuló en forma corriente por ese entonces como objeto de devoción privado, exhibido en las casas como un pequeño retablo. Sobre la parte superior, hay hechos tres orificios. Dos ubicados sobre los tocados plumarios de las sirenas y uno sobre la cabeza de la Virgen. La presencia de la imagen de la Virgen junto a dos sirenas implica en esta pieza la influencia de la tarea evangelizadora en los Andes. Las sirenas se presentan de a dos funcionando como columnas y cariátides además de emblemas. La sirena tallada no se corresponde iconográficamente con las sirenas presentes en el mundo andino sino con las provenientes del mundo grecolatino, lo que no niega la alusión al ídolo de Copacabana. Hay que destacar la presencia de los tocados de plumas sobre sus cabezas, indicando su filiación con la tradición local. Los tocados plumarios aparecen asociados a las ñustas y al imperio incaico. Las plumas de las aves tenían un vínculo con las sacralidades andinas. Posteriormente con el cristianismo, las aves fueron asociadas con el paraíso y con los ángeles¹⁰⁸.

La pieza funde la tradición más antigua del lago Titicaca con la posterior modificación incaica hecha sobre el relato mítico y la sustitución de la deidad por la imagen pagana de la sirena renacentista identificada con el pecado y el diablo. Las sirenas como elementos iconográficos de la tiniebla y el diablo no forman parte del sistema andino de representación de la deidad de Copacabana. Deidad de la que no es posible afirmar su género. Pero sí están funcionando en la piedra como el ídolo europeizado e incorporado a la historia en la que María triunfante vence al diablo.

¹⁰⁶ Wuffarden, Luis, op. cit., p. 63.

¹⁰⁷ Wuffarden, Luis, op. cit., p. 64.

¹⁰⁸ Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores*, FCE, Buenos Aires, 2005, p 257.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 89

Las sirenas sin brazos, se remontan al ídolo de Copacabana representado como un rostro humano sin brazos con cuerpo de pez. La distribución de a dos de las sirenas es común en la representación escultórica románica y a su vez en la cerámica Andina basada en la compleja relación de la dualidad: arriba-abajo, hombre-mujer, día y noche. La operación pedagógica de sustitución de deidades que el cristianismo llevaba adelante no implicó el borramiento de los antiguos dioses. Si bien existía una iconografía de Estado que sustentaba las estructuras de dominación del Imperio de ultramar, no es posible negar que la sociedad andina fuera creando resistencias a través de la apropiación de esos códigos. Es el caso del destino que los retablos peruanos tendrían de allí en más. La pieza analizada probablemente funcionó como un pequeño retablo de devoción privada. Los retablos peruanos fueron adquiriendo cada vez más una fisonomía propia y un código propio. A través de los temas y reglamentaciones aceptadas fueron creando un tipo de objeto que por medio de los tópicos religiosos incorporó personajes del panteón andino, transportables, populares, secretos. Es el caso de los cajones de San Marcos que se remontan a las capillas portátiles que se utilizaban para el adoctrinamiento de los indígenas, pero que posteriormente fueron apropiados por los campesinos como objetos de cultos mágicos y religiosos ligados a la fertilidad, los ciclos agrícolas, la vivienda. Formados en general por tres niveles, ligados a los tres niveles del cosmos en el mundo andino, las imágenes se distribuyen entre el mundo del hanan pacha con santos, patronos, protectores, santas; el kay pacha, con representaciones festivas, personajes de la comunidad, animales, músicos, etc. Es así como se transforma un objeto inicialmente clave en la evangelización, en un objeto sincrético.

Conclusiones

La piedra de Huamanga estudiada forma parte de ese camino de transformación operado por las prácticas religiosas y devocionales locales, muchas veces funcionando como resistencias y supervivencias de identidades. La Virgen con las dos sirenas ya era ejemplo de la fusión operada por el cristianismo sobre el mundo de la antigüedad. En América esas sirenas se articulan a su vez con las deidades locales del mundo andino, poblado por múltiples dioses y advocaciones además de una organización del cosmos totalmente diferente a la cristiana. Las sirenas que acompañan a la Virgen hablan de esos dos procesos de incorporación de elementos no cristianos que funcionaron en forma pedagógica pero quizás también resistente.

Probablemente tuvo el uso y significado de pequeño retablo, en las casas. Las iglesias estaban repletas de imágenes. Las habitaciones y las paredes de las casas también. Imágenes ambiguas bajo la aparente capa de adecuación a los designios eclesiásticos. Las imágenes estaban por todas partes. Pero lograban unificar o uniformar ese mundo andino del que Torquemada dijera que *sus dioses eran tantos que se perdía la cuenta*. Originales y copias, lo sagrado es delimitado en una inmensa mara-

ña de imágenes, devociones y delirios. La imagen era, más que evangelizadora, milagrosa. Ocultaba significados e identidades. La evangelización daba lugar a una nueva operación ejercida por la imagen sobre la sociedad colonial. La imagen era ahora integradora¹⁰⁹. Las imágenes invadieron los objetos cotidianos, la vestimenta, las golosinas. La proliferación era descontrolada y dio lugar a lo híbrido y lo clandestino. Gruzinski señala al respecto los cultos de San la Muerte y Justo Juez. La presencia española había transformado el mundo andino plagado de dioses. Interferencias, reminiscencias, recuperaciones. El mundo desplazado se articulaba bajo la superficie de la deidad cristiana y respiraba¹¹⁰. Es así como los cultos domésticos y los objetos se asociaron en esta secreta unión que permitía la aparición de lo híbrido y lo clandestino, el ocultamiento de rituales recuperados o aún no perdidos, identificaciones de santos y dioses locales, viejas huacas, viejos espacios sagrados plagados de cruces cristianas y antiguas. Señales, emblemas, una compleja red de nuevas devociones encarnadas en figuras cristianas, muchas veces con la piel morena. Los objetos de culto desbordan por todas partes. Se producen en grandes cantidades. Hacen milagros, se los venera, se los lleva a todas partes, se le cumplen promesas. Las formas de la devoción privada cobran un nuevo impulso. Así como se habían incorporado los viejos motivos medievales plagados de sirenas y centauros, la sociedad colonial los había recibido muchas veces asociados a los santos y vírgenes que acompañaban. Presencia de la función evangelizadora de la imagen pero también lectura no cristiana de la imagen por una sociedad india y mestiza que no necesariamente había resignado los viejos cultos y estructuras de pensamiento en las que el mundo no era un valle de lágrimas que precedía al paraíso y el Juicio final. En ese mundo amplio, sin infierno, con ancestros deidades, con muertos que conviven con los vivos, con dioses ligados a la tierra, a los cultivos, a los astros, los personajes del cristianismo se fundieron en una compleja imagen de superposiciones. La piedra con las sirenas y la Virgen se ubica dentro de este mundo colonial en el que la tierra aún estaba habitada por múltiples divinidades, olvidadas, veneradas, recuperadas, temidas o enarboladas como signos de la lucha por la identidad. Sirenas con tocados de plumas, dragones y una virgen asociada a Pacha.

Ese conjunto iconográfico aparentemente tan cristiano no es extraño que haya sido también un índice, un juego de guiños y de recuerdos de antiguas presencias en las que Copacabana, Tunupa, y Pacha no son simples ideas del bien y del mal en oposición sino parte del equilibrio de un mundo. La imagen y la prédica se sumaban en el intento cristiano de silenciamiento del panteón andino. La imagen y la palabra se transformaron en alfabetos visuales, en artes de la memoria¹¹¹. Lo

¹⁰⁹ Gruzinski, Serge, Ibid, p. 158.

¹¹⁰ Gruzinski, Serge, Ibid, p.184.

¹¹¹ Siracusano, Gabriela, Ibid, p. 295.

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGINERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 91

sacro andino se manifestaba en todo tipo de fenómenos naturales y objetos diversos. La lucha contra esas creencias suponía una artillería visual y verbal intensa. Dónde se alojaban el demonio y la idolatría, cómo desterrar creencias encarnadas en todo tipo de soportes irreconocibles para la mirada europea. Esta tarea incierta y desconcertante no tuvo un accionar sistemático sino que desplegó diversas estrategias.

Estos objetos de culto y devoción son tremendamente ambiguos en su aparente actitud de testigos de una época de fervientes devociones. No es de extrañar que piezas como la analizada fuesen también donadas a las Iglesias y exhibidas allí como ofrendas y donaciones por ser *especiales*.¹¹² Milagrosas, secretas, exuberantes, eróticas. No fueron solamente piezas de las devociones al interior de la privacidad doméstica sino que también hicieron visible ante los devotos el espacio de lo invisible, tan cotidiano y cercano para los hombres del mundo andino y tan temido y lejano para los europeos.

Ingreso: 27 de octubre de 2007

Aceptación: 13 de noviembre de 2008

Idolatrías, extirpaciones y resistencias en la imagería religiosa de los Andes. Siglos XVII y XVIII. Análisis iconográfico de una piedra de Huamanga

Resumen

Este trabajo analiza las persistencias, estrategias y transformaciones iconográficas desplegadas en los Andes durante los siglos XVII y XVIII, a través de una piedra tallada y policromada de Huamanga que se encuentra en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, en Buenos Aires. La pieza anónima, de principios del siglo XVIII, forma parte de la fusión operada sobre las manifestaciones artísticas, entre la potencia unificadora de la evangelización europea y la supervivencia de los imaginarios propios de las culturas prehispánicas. El análisis de las imágenes nos permite acceder a los modos de construcción de lo que podemos denominar *visualidades* de la época, entendidas como imágenes y conjuntos de imágenes que se escenifican y encarnan en las expresiones visuales.

Palabras clave: Arte colonial; Iconografía; Estudios Andinos

Marina Gutiérrez De Angelis

MARINA
GUTIÉRREZ DE
ANGELIS

IDOLATRÍAS,
EXTIRPACIONES
Y RESISTENCIAS
EN LA
IMAGERÍA
RELIGIOSA DE
LOS ANDES.
SIGLOS XVII Y
XVIII. ANÁLISIS
ICONOGRÁFICO
DE UNA PIEDRA
DE HUAMANGA

Pág. 61 a 94

Pág. 93

**Idolatry, uprooting and resistance in andean religious imagery.
XVIIth and XVIII centuries. Iconographic analysis
of a Huamanga stone**

Abstract

This paper examines the resistance, strategies and transformations in the Andean iconography during the XVIIth and XVIIIth centuries by means of a polychromatic stone carving from Huamanga, that is now in the Isaac Fernández Blanco Museum in Buenos Aires. The stone, an anonymous piece of the XVIIIth century, is an example of the artistic fusion between the unifying power of the European evangelization and the survival of the imaginary of the Prehispanic cultures. The analysis of the images permits us to consider the ways of construction of what can be called time *visualities*, understood as images and collections of images that are scenified and incorporated into the visual expressions.

Keywords: Colonial Art; Iconography; Andean Studies

Marina Gutiérrez De Angelis