

El culto doméstico cristiano

La metabolización de las formas artísticas europeas introducidas en América por la conquista constituye uno de los aspectos más significativos del desarrollo cultural colonial. En primer lugar, porque estando enmarcada en reelaboraciones apoyadas en la visión propia, el proceso introdujo una gran variedad de formas de apropiación marcadas, cada una, por el sustrato cultural americano preexistente. Pero también por el hecho de que ese repertorio “artístico” se encuadraba en una ideología específica –la cristiana– que al mismo tiempo ponía a la vista y potenciaba sus ideas y sobre todo sus valores mediante su representación simbólica. La iconografía y los programas que cubrían los muros de las iglesias y las capillas domésticas eran inescindibles de la concepción moral y de las alternativas de la salvación para las que operaban y como era de esperar su difusión en contextos culturales ajenos a esa problemática requería, para que pudiesen seguir siendo significativas, ponerse al servicio de o al menos incluir, otras expectativas.

Quizás como consecuencia de este imperativo moral omnipresente en la cultura europea, el cristianismo terminó condicionando y dando forma a gran parte de la experiencia, incluyendo los aspectos particulares de la vida. Los conceptos y las mecánicas que guiaban la conducta cristiana fueron integrados desde la Baja Edad Media a la vida privada mediante la nueva socialización de las formas de culto y de devoción operadas por las cofradías y por las órdenes de vida activa y constituyeron así una pauta permanente en la práctica social. El síntoma más evidente de este desarrollo lo constituye la organización normativa de formas determinadas de acción presentes en las constituciones o estatutos de las hermandades, que definían con precisión –creciente desde el siglo XVII– los compromisos asumidos por los cofrades al ingresar mediante una fórmula prefijada. Estas acciones apuntaban al culto del patrono, pero también al ejercicio de la caridad en el terreno social (enterramiento de pobres, asistencia a enfermos u hospitales, visitas a presos, ayuda a menesterosos) y conformaban una rutina consensuada y compartida de vida cuyo cumplimiento garantizaba, o al menos eso se esperaba, un posicionamiento más acomodado en relación con el Juicio Final. El espacio físico de estos programas era la capilla en la iglesia, el altar propio y el retablo donde se ubicaba la imagen del patrono, a menudo identitariamente empática con los hermanos, pero el complemento de las misas y funciones colectivas, destinado a dar permanencia y regularidad a la presencia religiosa en la experiencia, era la devoción privada, es decir, la traslación al ámbito particular de algunas de las formas en que se expresaba en los templos la latría.

Las formas materiales que tomó el culto familiar fueron de la capilla con entidad arquitectónica propia y ornamentada por artistas a la simple imagen dispuesta sobre una mesa, pero en todo caso un rasgo permanente fue el de crear un espacio diferenciado del ámbito corriente en el que, con materiales ricos o modestos, pero no comunes, las imágenes fuesen contenidas o

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: José de Bikandi, *Retablo peruano, s/f*, óleo s/tela, Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario.

separadas del continuo espacial y los objetos ordinarios. Nichos, vitrinas y repisas fueron las formas más simples de montar una escena especial que las contuviese. El adorno, fuera en forma de tallas y ornamentos artísticos o en sencillas composiciones de flores u objetos que remedasen los inaccesibles, por ejemplo, por su condición de ser brillantes, sumados a telas, plantas y manteles, daban carácter especial al sitio de la imagen en la casa. Naturalmente este carácter especial era metáfora o expresión de la riqueza particular que se desprendía de la virtud que daba al personaje sagrado la propiedad modélica que se pretendía emular. Era el sitio de la oración, los ruegos y las expectativas de una vida venturosa bajo su tutela, pero, sobre todo, el sitio en que la empatía que la imagen propiciaba motorizaba la conciencia y el control sobre las acciones y las conductas amenazadas siempre por la sombra del pecado que llevaba a la condenación.



1. Urna con Crucifixión, Museo de Arte Sacro, Bogotá



2. Urna-retablo de la Inmaculada Concepción, Museo de Arte Sacro, Bogotá

Si la imagen no era única, la forma de exposición podía ordenarse según ciertos patrones que sin necesidad de constituir un verdadero programa o desarrollo sistemático de un tema, como ocurría en los grandes retablos de los templos, permitiesen una visualización y organización adecuada del conjunto. El modelo de estas composiciones eran los retablos difundidos en consonancia con el establecimiento de lugares particulares de culto en las iglesias con el fin de brindar una estructura material que jerarquizase y pautase la lectura de los programas iconográficos expuestos.² Llevados a escala doméstica permitían desplegar en el ámbito cotidiano una estructura presentativa de imágenes similar a las que, en gran escala, ocupaban las capillas y los testereros de las iglesias. Esta estructura, simplificada a un par de cuerpos y tres calles, permitía agrupar varias imágenes con cierta lógica y conservaba los rasgos centrales del género: una disposición en grilla siguiendo una estructura más o menos clásica de ordenamiento de los registros, un nicho central para la imagen titular y un aparato ornamental dirigido a poner de relieve algunos puntos centrales del conjunto y como dijimos, a dotarlo de un carácter distintivo. Los retablos

portátiles convivían con nichos de imagen única, también ellos comúnmente decorados o pintados convenientemente con elementos tradicionales del repertorio ornamental.

Estas formas de culto privado arraigadas en la Europa tardo-medieval y renacentista pasaron a América con los conquistadores una vez establecidos como colonos, como parte de la reproducción de las formas culturales y los hábitos establecidos en el nuevo territorio. Los museos americanos de arte colonial conservan numerosas piezas que atestiguan la presencia de la devoción doméstica en forma de imágenes, nichos y retablos portátiles y en la ciudad brasilera de Ouro Preto el Museo del Oratorio está íntegramente dedicado a piezas de este tipo producidas en la colonia portuguesa. También los documentos atestiguan la presencia de nichos con imágenes en las casas. Nuestras investigaciones sobre la documentación testamental en la ciudad de Buenos Aires, han dado cuenta de numerosas posesiones particulares. A modo de ejemplo: el abogado y asesor virreinal Claudio Rospigliosi tenía una imagen de la Virgen en un nicho de nogal con tres vidrios dispuesto sobre una mesa;³ Juan de San Martín,⁴ además de una capilla doméstica en su estancia contaba con varias imágenes en la sala de su casa, entre ellas una Pura y Limpia Concepción en un nicho de madera con una corona de plata. El comerciante Pablo Ruiz de Gaona tenía en su dormitorio un retablo dedicado a la Virgen del Rosario flanqueado por San Francisco y San Domingo. Los 125 pesos que valía muestran que era una obra de dimensiones reducidas.⁵ El maestro de campo Juan Antonio Valdés poseía una escultura de Nuestra Señora de Copacabana en un nicho de plata.⁶ Dos cuestiones que conviene resaltar: la presencia de imágenes religiosas, preferentemente escultóricas, tocaba a todos los estamentos de la sociedad colonial y su valor artístico y material, así como las condiciones de su exposición, variaban fuertemente según los recursos del propietario pero remedaban, con los medios disponibles, la estética imperante. Quien no podía comprar un manto de tisú de oro o plata, lo hacía con una tela más barata pero que guardase alguna característica similar, quien no podía pagar un nicho con tallas doradas, las reemplazaba con ornamentos de hojalata y flores pintadas y telas menos costosas tomaban el lugar de los brocados en los mantos y manteles.

En sitios de población española y criolla, como lo era la ciudad de Buenos Aires, esta producción y este modo de presentación de las imágenes no tenía diferencias conceptuales con lo que se hacía en España o en otros centros americanos. Los museos de arte colonial de todos los centros americanos conservan testimonios de este culto particular en forma de obras que han llegado hasta nosotros: en el Museo de Arte Sacro de Bogotá se conservan varias piezas neogranadinas, bien en forma de nicho único, como la bella Crucifixión enmarcada por una custodia, jarrones con flores y ornamentos similares a los empleados en los retablos |fig. 1|, bien en forma de pequeño retablo, como el que presenta a la Inmaculada Concepción en medio de dos registros de arcos flanqueados por columnas salomónicas ocupados por santos |fig. 2|. En el Museo Universitario Charcas hay igualmente algunos



3. Urna-retablo de la Inmaculada Concepción, Museo Charcas, Sucre



4. Urna-retablo del Cristo de la Columna, Museo Charcas, Sucre

pequeños retablitos como el dedicado a la Inmaculada Concepción rodeada por santos pintados en cartelas lobuladas [fig. 3] o el más elaborado del Cristo de la Columna [fig. 4], cuya factura guarda indudable relación con los modelos andaluces y particularmente con la obra de Gaspar de la Cueva, escultor sevillano que trabajó el Potosí y Sucre en el tercio central del siglo XVII. Está dominado por la imagen pregnante de Cristo, de buena talla, en una hornacina con ornamentación de lengüetas similar a la empleada en los retablos y presenta las imágenes laterales sobre repisas encuadradas por elementos propios de la decoración arquitectónica. Tanto las piezas neogranadinas como las altoperuanas muestran claramente la afinidad de concepción con los retablos de la época, constituyendo el nicho principal el sitio de exposición de la imagen titular y ordenando las calles laterales en registros que remedan la estructura de los cuerpos arquitectónicos de escala mayor, con columnas de fuste recto o salomónico según el momento de que se trate. Como curiosidad, el del museo bogotano tiene planta circular y las alas laterales siguen por lo tanto la forma curva para cerrarse sobre la base central. La planta circular o elíptica era

una solución relativamente poco común en el mundo hispanoamericano pero que aparece con frecuencia en el luso-brasileño, habiendo en el mencionado Museo minero varios ejemplos de este tipo denominados oratorios-bala, los que generalmente conservan, pese a su estructura cilíndrica, la disposición de registros y calles típica [fig. 5]. Otro ejemplo, para mostrar la universalidad del uso de estas piezas domésticas es el retablito dedicado a San José del Museo Bogarín de Asunción del Paraguay [fig. 6] que muestra al santo con el Niño enmarcado por una movida boca trilobulada y una cornisa ondulante mientras que las puertas, a modo de calles, están divididas en dos registros, el superior con ángeles y el inferior con santo Domingo y san Francisco, todos pintados.

Como se aprecia rápidamente a través de los ejemplos expuestos, la iconografía de estas piezas no difería de la corriente en las iglesias en el mundo hispanoamericano. Sus temas centrales eran la Virgen, particularmente en las advocaciones de Nuestra Señora del Rosario, patrona de la orden dominicana y la Inmaculada Concepción, patrona de los franciscanos, ambas sumamente populares tanto en España como en Portugal y sus respectivas colonias en los siglos XVII y XVIII, la patrona franciscana a la sombra de la disputa contra-reformista, así como Cristo ligado a su Pasión, que con los Misterios conformaba el ciclo más común en las representaciones de la época, obviamente dirigido a poner de relieve el papel sacrificial y salvífico de Jesús como argumento principal de modelización moral. Cristo y María son acompañados en estos retablitos por los santos más populares de las órdenes franciscana, dominicana y jesuítica: representantes o fundadores de los institutos de regulares que ayudaron a expandir la doctrina, incluso en América, así como algunos de los



5. Urna-retablo, Museo du Oratorio, Ouro Preto

héroes cristianos vinculados directamente a la vida y el ministerio de Jesús como la Verónica, San José, varios de los apóstoles y algunos de los primeros mártires como el Bautista y Bárbara. Como era común en la narrativa cristiana, ponen a la vista la historia, con sus ejemplos de sacrificio y entrega, el de Cristo en primer lugar, las virtudes morales encarnadas en los santos, los ángeles que protegen a la humanidad y luchan contra el mal y naturalmente advocaciones marianas relacionadas preferentemente con la disputa con la herejía protestante. Constituían el repertorio clásico de la historia cristiana actualizado según el debate del momento.



6. Urna de San José, Museo Bogarín, Asunción

Del mismo modo que la iconografía, la concepción plástica de estas esculturas se encuadraba en las fórmulas y pautas representativas de la modernidad europea, particularmente en las imágenes principales trabajadas según los prototipos comunes con un lenguaje naturalista y expresivo que se extiende cómodamente en la tridimensión y detalla los gestos con un sentido de interpretación teatral. Las miradas ensimismadas o vueltas hacia el cielo, los despliegues de los paños, las cuidadas anatomías y el movimiento que recorre las figuras y hace reverberar la luz siguen sin hesitar las formas establecidas por el estilo para la representación de los cuerpos y de los sentimientos religiosos, aún en escala reducida, como lo muestra el detalle de las imágenes de Cristo presentadas [figs. 7 y 8].

Todas estas piezas destinadas al uso privado, pueden considerarse un género que es el de las urnas domésticos y los retablos portátiles. Esta última denominación no alude simplemente al hecho de que pueden ser cambiados de lugar sino a que, independientemente de su uso en las viviendas, eran también empleados como elemento paralitúrgico⁷ en los viajes donde servían para montar una escena propicia a la oración y aún, si el viajero contaba con capellán, para acompañar la celebración de la misa. Un ejemplo de este

caso es el que ofrece la documentación del Marquesado de Tojo del Archivo Histórico de Jujuy, en uno de cuyos legajos consta el pedido que hiciera Juan José de Campero y Herrera al obispo de Tucumán para poder llevar consigo y utilizar un retablo portátil en sus viajes:

Asimismo se ha de sacar de su Santidad Buleto perpetuo para que el dicho dn. Juan José Fernández Campero de Herrera y sus sucesores en dichas haciendas puedan traer y andar con su Altar portátil, para que sus capellanes, que son o fueren le digan Misa por todos los parajes que anduviere de Obispado y Arzobispado y en particular en sus Haciendas y tierras.⁸

No sabemos cómo sería el retablo portátil del Marqués ni qué imágenes contenía, pero a juzgar por las obras que albergaban sus capillas y su propia casa en Yavi o las encargadas para San José de Chiquitos que se conservan, no dudamos en afirmar que se inscribiría en la producción de tipo española que desarrollaban en Potosí y Sucre los seguidores de Gaspar de la Cueva según los patrones sevillanos. También en Brasil, había diferentes variantes de oratorios de viaje además de los llamados "bala" que mencionamos. Algunos eran de colgar y acompañaban las peripecias del camino a lomo de burros y mulas; otros, llamados de faltriquera, eran de pequeño formato y podían ser



7. Crucifixión, Museo de Arte Sacro, Bogotá



8. Cristo de la Columna, Museo Charcas, Sucre, detalle

llevados envueltos en los bolsos de los muleros o aún, como su nombre lo indica, en los bolsillos. En todo caso, constituían tanto un equipamiento para la oración como una especie de amuleto portátil.

Resumiendo lo dicho hasta aquí: los retablos domésticos o portátiles, como los nichos que albergaban imágenes religiosas formaban parte de la ideología devocional cristiana llevada al terreno de la vida privada y

servían a sus fines exponiendo las representaciones comunes del repertorio iconográfico de la época en el contexto español, realizadas según los patrones estilísticos vigentes luego del Renacimiento. Cómo ocurrió con el conjunto de las formas artísticas traídas o impuestas por los europeos, estos pequeños nichos y retablos pasaron a formar parte de la vida cotidiana de los americanos, así criollos como negros e indígenas y, como era de esperar, sufrieron en este tránsito modificaciones profundas, tanto en la selección iconográfica y la factura de las imágenes, como en sus condiciones de exposición. Lo mostraremos estudiando un conjunto de pequeños retablos y urnas (según la denominación andina) propios de la puna jujeña y el sur de la actual Bolivia.



9. Hermógenes Cayo, urna vidriada



10. Hermógenes Cayo, urna vidriada

El culto doméstico en el contexto cultural de la Puna de Jujuy

La adopción de las imágenes cristianas por las poblaciones andinas fue temprana y en cierta forma espontánea, en razón de su concepción religiosa abierta a una pluralidad de dioses, propios o ajenos, como lo muestran las expansiones étnicas antes de la llegada española y la incorporación a los panteones locales de sus huacas y deidades, aún, como lo consigna Acosta, en el templo del Sol en Cuzco.⁹ Por esta razón, no debe resultar extraño el culto a los santos o a la Virgen, bien que, como veremos, en un marco conceptual diverso al original.¹⁰ Las formas devocionales transmitidas tradicionalmente perduraron en la época republicana y se proyectaron hasta la actualidad, especialmente en contextos alejados de las ciudades marcadas por la vida moderna constituyendo un verdadero género popular que hace tanto a la factura de las imágenes como a la de sus continentes y desde ya a los usos y prácticas celebratorias en que toman parte. Naturalmente estas prácticas excedieron el terreno puramente eclesiástico para proyectarse en los espacios,

las actividades y las formas de la vida cotidiana. La puna jujeña, como gran parte del altiplano boliviano, constituye un caso particular de pervivencia de las formas religiosas tradicionales y por eso, un interesante caso de estudio del modo en que esta continuidad de la devoción doméstica cristiana se reprodujo en contextos de cultura indígena, no solo en la dimensión de las grandes celebraciones colectivas conocidas, como la Semana Santa de Yavi o la fiesta de la Asunción en Casabindo, sino en el terreno de la intimidad y la vida privada.

Fuera de las iglesias, en las casas, las imágenes de la Puna se situaban en pequeñas capillas u oratorios o bien en las mismas viviendas comúnmente dentro de pequeños edículos concebidos según la tradición de los altares domésticos europeos según tres modelos básicos cuyas formas variaban de sencillos cajoncitos a elaboradas arquitecturas, a veces decoradas con columnas, pretilos, pináculos y remates de diferentes formas que le conferían el carácter de un pequeño edificio decorado y las emparentaban simbólicamente con los templos. (a) Los vidriados, comúnmente de planta más o menos cuadrada podían tener todas sus caras o solo la puerta de vidrio, y son derivación de los nichos coloniales, comunes en los interiores de las residencias. Tenían el carácter de pequeñas arquitecturas e incluían el uso de elementos decorativos del repertorio clásico como pilastras, ménsulas, perillones, balaústres, molduras y cornisas, común en las urnas más antiguas de la zona, que pueden datarse en el siglo XIX, pero que algunos realizadores más recientes, como Hermógenes Cayo, han retomado en composiciones de la segunda mitad del siglo XX [figs. 9 y 10]. Sus urnas muestran sobre el cuerpo vidriado, a modo de ático, un variado despliegue de arcos, pequeños edículos y distintos cuerpos oblongos a modo de pináculos góticos¹¹ y están terminadas con pintura ornamental de motivos fitomorfos o florales estilizados. El espacio interno es relativamente cómodo y permite, como veremos, el aditamento de diversos elementos. (b) Las urnas de paredes ciegas [figs. 11 y 12] son corrientemente de planta rectangular, con la boca sobre una de las caras mayores y escasa profundidad de cuerpo, en donde suelen colocarse varias imágenes yuxtapuestas, aunque también las hay de planta cuadrada. Suelen tener puertas que se rebaten poniendo a la vista relieves o pinturas y que flanqueando el nicho dan al conjunto el aspecto de un retablo de cuerpo único y tres calles. Los nichos son casi siempre reducidos y un tanto oscuros debido a la opacidad de las paredes y a la presencia de elementos de cerramiento como arcos o cenefas que limitan la entrada de luz y la observación es siempre frontal. (c) Un tercer tipo lo constituyen las piezas compuestas según una estructura más compleja de calles y cuerpos al modo de los retablos en miniatura, mediante el desarrollo de diversos registros tanto en la calle central como en las puertas o calles laterales, como lo muestran los tres retablos dedicados a la Virgen que presentamos [figs. 13 a 16]. Son, con más propiedad, versiones populares de los retablos coloniales en sus variantes portátiles, donde las características de la organización expositiva reiteran las fórmulas tradicionales de la grilla en

pequeña escala. En los pequeños oratorios domésticos compuestos de un sencillo local de adobe techado a dos aguas [figs. 17 y 18] o en las casas, las urnas se disponen a menudo en conjuntos, sobre nichos especialmente contruidos o bien sobre mesas. En algunos casos, como en el oratorio-taller de Hermógenes Cayo en Miraflores [figs. 19 y 20], la arquitectura adopta reminiscencias de las edificaciones coloniales en forma de arcos, arquivoltas y bardas de cerramiento.

En todas estas estructuras sencillas, el ornamento es un componente central, sea en forma de los elementos propios de la decoración arquitectónica mencionados, que en las urnas cerradas suelen ser representados mediante pintura sobre los arcos, puertas, jambas, enjutas y frontones imitando fustes salomónicos, palmetas, molduras y dentículos [figs. 21, 22 y 23], como en la policromía de base que cubre con vivos colores saturados fuertemente contrastados las superficies de paredes y puertas, sobre las que se despliega el repertorio de jarrones, flores, tallos y hojas pintadas [figs. 24 y 25]. Ambas formas, la utilización sencilla de decoración clásica, como la de plantas y flores, forman parte de la tradición cristiana y de sus reelaboraciones andinas, pero aquí adoptan un carácter francamente popular derivado de la arquitectura local y de las pinturas murales que decoraban las iglesias en el siglo XVIII. El uso del color es expresionista y desprejuiciado y combina matices saturados de azules, fucsias, rojos, morados, verdes y amarillos en contrastes violentos [fig. 26] siguiendo el gusto que se manifiesta igualmente en tejidos, ropas y los adornos. Este uso del color contribuye, al estar tratado de modo plano y geométrico en los fondos, a desnaturalizar la representación y a crear zonas internas en las puertas aislando y recortando las figuras allí dispuestas [figs. 11 y 12]. No podemos sin embargo afirmar que esta haya sido una característica original de las urnas, ya que las piezas más antiguas que conservan su pintura original suelen tener de un cromatismo más sobrio, aunque también hay que considerar que el color original ha sido apagado por el tiempo.

Las imágenes

Las imágenes que habitan estos receptáculos son de diferente carácter y están hechas con técnicas variadas, pero en general comparten una clara preferencia por la frontalidad, hecho que resulta natural considerando su modo de implantación dentro de las urnas que en cierto modo reitera la situación de las imágenes en los retablos. Sin embargo, pese a esta limitación, tanto en el arte español como en el producido en los virreinos siguiendo los modelos europeos, el barroco implicó la manifestación expresa de la tridimensionalidad y de la continuidad espacial en la composición dinámica y la gestualidad de los cuerpos, hecho que morigeró notablemente la frontalidad precedente. Esto no ocurre en la producción popular de la Puna, donde las imágenes siguen disponiéndose de modo hierático, estáticas frente al espectador. Los paños no flotan en el aire, las miradas no buscan el cielo ni los ojos del devoto y el volumen total de las piezas se aplanan en profundidad tratándose a menudo de una especie de relieves exentos.



11. Urna de Francisco Calisaya, Yavi



12. Urna cerrada dedicada a San Juan Bautista y San Ramón, Yavi Chico

Parece evidente que este gusto por la geometría y la frontalidad no se debe exclusivamente a limitaciones técnicas sino a la manifestación de una estética propia que se puede seguir desde la concepción formal de las *huacas* o deidades andinas de diferente orden –pero particularmente las pertenecientes a los ancestros ligados al origen que ocupaban un lugar primordial en los cultos locales–¹² hasta la producción escultórica colonial de carácter indígena en el Virreinato del Perú y que expresaba la vigencia de las formas simbólicas



13. Urna retablo dedicada a la Virgen de Pomata, cerrado, Barrancas

14. Urna retablo dedicada a la Virgen de Pomata, abierto, Barrancas

15. Urna retablo dedicada a la Virgen de la Candelaria, Yavi Chico

y las concepciones religiosas tradicionales recontextualizadas en el marco de la ideología cristiana y del ritual. La “desanatomización” o el alejamiento del naturalismo de las imágenes barrocas españolas o portuguesas representados por piezas importadas o producidas localmente por artistas formados en los círculos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, lleva al emblocamiento frontal y aperspectívico de los cuerpos, como se aprecia, por poner un caso, en la comparación del San Bruno de Manuel Pereira con el San Ramón anónimo de Livi-Livi |fig. 27| en el que solo las cabezas y las manos remiten a la representación de las alternativas físicas mientras que los hábitos y los mantos enmarcan la forma segmentándola del desarrollo del espacio y reprimiendo cualquier rasgo o gestualidad particular.

Este proceso constituye una secuencia regular que conduce paso a paso del verismo teatral de los prototipos europeos a las muchas veces enigmáticas

formas americanas |fig. 28|. ¹³ Se trata de una reminiscencia de esas formas “ahusadas” y lejanamente figurativas que los cronistas y los extirpadores de idolatrías asignaban a los “ídolos” de los indios y que los llevó a confundir la huaca propia de los incas –Huanacauri– con una simple peña en las afueras de Cusco.¹⁴ Significativamente, y como lo señala Bernabé Cobo, eran aquellas huacas que más devoción concitaban las que más se alejaban del naturalismo o presentaban rasgos monstruosos, pese a que en otros géneros escultóricos, como el ornamental, los artistas y artesanos americanos se mostraban diestros en su capacidad de representación mimética.¹⁵ Esta hermetización de las figuras se producían por medio del uso de los mantos, tallados o reales en las imágenes de vestir –comúnmente de María– convertidas por medio de la triangulación de sus vestidos en una especie de montaña |fig. 29|, espacio típicamente sagrado en los Andes. La identificación se hace explícita en la conocida Virgen del Cerro de la Casa de la Moneda |fig. 30| y en varias más existentes en colecciones privadas que ponen a la vista esta fusión conceptual.¹⁶ Igualmente, las imágenes modeladas o pintadas sobre las puertas de las urnas, reiteran este gusto por el emblocamiento global de las figuras mediante formas–marco que las comprenden y regularizan sus contornos, como lo muestran los evangelistas pintados en las puertas de la urna de Francisco Calisaya en Yavi |fig. 11 y 12|. Es de notar que en el caso de las figuras pintadas se recurre usualmente a modelos escultóricos representados bidimensionalmente (como ocurría con las imágenes de devoción de María en España) eliminando así la inclusión –pensable en una pintura– de entornos contextuales o narrativos que darían un tono más mundano o cotidiano a la imagen. Los planos de color y las formas ornamentales de encuadre colaboran, como dijimos, a su aislamiento visual.

La iconografía de los altares domésticos en la Puna

Estas continuidades formales tenían su correlato en la concepción misma de la religiosidad, esto es, en el carácter asignado a los personajes sobrenaturales y a su modo de inserción en la experiencia, ciertamente muy diversa de la que implicaba el culto de Jesús, María y los santos en los contextos cristianos tradicionales. La selección de personajes representados, es decir, el tipo de absorción iconográfica efectuada sobre el repertorio general cristiano, es el primer indicador de estas sobrevivencias andinas, o si se quiere de los cambios operados, si se las mira desde la óptica europea. Realicé en los años 90 un estudio de iconografía cuantitativa sobre un conjunto de 100 urnas populares de la Puna de Jujuy existentes en los pueblos de Susques, Barrancas, Rinconada, Santa Catalina, Yavi, Yavi Chico, Portillos, Inti Cancha, Tambillos, Cochinoca, Casabindo, Miraflores y Abrapampa.¹⁷ La separación de diferentes grupos de personajes cristianos arrojó el siguiente resultado porcentual.¹⁸

	Cristo	María	Santos	Santas	Total
Cantidad de imágenes	13	34	100	7	158
Porcentaje	88.22	21.55	63.29	4.43	100

Como vemos, la representación del conjunto de santos es aquí mayoritaria con poco menos de los 2/3 del total, porcentaje que invierte la relación entre este grupo y Cristo y María en contextos sujetos a supervisión eclesiástica directa, como Buenos Aires o las Misiones Jesuíticas, donde los resultados arrojan una preeminencia de ca. 60 a 40 (en ambos, aunque con otras connotaciones distintivas) en favor de María y su hijo.¹⁹ El desagregado del grupo de santos contiene otras sorpresas, la más importante, el hecho de que esa notable cantidad de representaciones está dedicada en altísimo grado a unos pocos personajes.

El desglose de las imágenes de los santos muestra un criterio de selección iconográfica sumamente perfilado hacia San Antonio, Santiago y San Juan Bautista, que juntos representan el 64% del total.

Santo	Cantidad	Porcentaje
San Antonio de Paula	29	29
Santiago	19	19
San Juan Bautista	16	16
San José	6	6
San Lucas	5	5
San Francisco	5	5
San Ramón	4	4
San Roque	3	3
San Juan Evangelista	3	3
San Marcos	2	2
San Pedro	2	2
San Agustín	2	2
Santo Domingo	2	2
San Isidro	1	1
Sin identificar	1	1
Total	100	100

Las razones de esta preferencia abrumadora no son difíciles de descubrir y es expuesta por los mismos propietarios de las urnas.²⁰ Radica en la consideración de estos personajes como protectores de ciertos ganados que son en el orden presentado, las llamas, los caballos (y eventualmente los chivos) y las ovejas. Las razones de estas atribuciones o poderes están en parte inspiradas por los tipos iconográficos coloniales en los que los animales implicados formaban parte de las representaciones (en el caso de Santiago en su versión como Matamoros). El poder de Antonio para proteger las llamas es en cambio misterioso y quizás inspirado por pinturas del episodio de la mula arrodillada ante la eucaristía que portaba el santo portugués. En todo caso, lo que nos interesa señalar es que esta predilección implica expectativas ligadas a la cultura regional, donde los distintos tipos de ganado y de cultivos tuvieron entidades sobrenaturales protectoras asignadas cuyas características

y nombres particulares consignan los cronistas. Se trata, nuevamente, de una reminiscencia andina aplicada al corpus de la iconografía cristiana, que resulta filtrado por los cambios de interés relativos al tipo de beneficios esperados del vínculo con los personajes sagrados, hecho que aparece explicitado en las imágenes de las urnas adjuntando a la representación del santo la de sus protegidos, como se aprecia en este caso de Casabindo que presentamos [fig. 31]. Aparecen aquí varias “irregularidades”, que sin embargo son comunes en la Puna. Por empezar, el hecho de que el titular de la urna, Mateo según se desprende de la bolsa de monedas que sujeta, atributo que alude a su profesión de recaudador de impuestos –aunque mi informante lo identificó como “Marcos”–, no ostenta el símbolo que le corresponde, un hombre alado, sino el propio de Lucas –un buey–, convertido así en protector del ganado vacuno. Su compañero Antonio, además de asignársele las llamas a su cuidado es acompañado por un pequeño pastor negro, que según mi informante Celedonio Vázquez, de Corral Blanco (Susques) es “el pastor de las llamas” y que forma parte de su séquito en la zona. El Bautista ejerce en cambio su patronazgo sobre las ovejas con más ortodoxia.

Advocación	Cantidad	Porcentaje
La Candelaria (Copacabana)	8	22.85
Rosario (Pomata)	6	17.14
María	5	14.28
Del Valle	5	14.28
De Luján	3	8.57
Dolorosa	1	8.57
Inmaculada	1	8.57
Guadalupe	1	8.57
Belén	1	8.57
Del Carmen	1	8.57
Perpetuo Socorro	1	8.57
De Lourdes	1	8.57
Piedad	1	8.57
Total	35	100

La imagen de María, con algo más de 1/5 de las representaciones, es igualmente un fuerte objeto de devoción, si bien como señalamos, en un grado menor al que presentan otros contextos a pesar de su vinculación o identificación con la popular Pachamama.²¹ Es de interés que la advocación más representada, la Virgen de la Candelaria, lo es en relación con su imagen en el templo de Copacabana en el lago Titicaca, centro regional de devoción que ocupó el lugar de un antiguo santuario prehispánico y que en cierta manera marca una continuidad celebratoria o, para usar la afortunada expresión de Verónica Salles-Rees, la recontextualización de la sacralidad ancestral.²² Como lo muestra el cronista agustino Alonso Ramos Gavilán al relatar su historia,²³ la

imagen figura la adopción del culto por la población indígena representada por el mismo artífice Francisco Tito Yupanqui, a través de un complejo proceso que incluyó mandatos inspirados, técnicas de formación artística, disputas de carácter estético donde las diversas perspectivas plásticas parecen subyacer y competencias entre los ayllus *urin* y *anan* y las respectivas cofradías que los agrupaban. De ese complejo cruce de intenciones deliberadas y espontáneas surge la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, que tendrá amplia difusión regional y proyectará su marianismo americanizado en una vasta escena geográfica y temporal que llega a los santeros populares republicanos del sur del altiplano boliviano-argentino. Su vecina dominicana, Nuestra Señora del Rosario de Pomata, también adscripta a milagros y sucesos maravillosos capaces de emular los de la Virgen de los agustinos, ocupa el segundo lugar en las preferencias, apuntalando la idea de una selección ligada a los movimientos devocionales regionales antes que a la encarnación de conceptos teológicos o relatos que dominaban las iconografías europeas en las figuras de la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de los Dolores o las mismas advocaciones de la Candelaria y del Rosario en su forma original. Mediante el proceso de americanización, las narraciones en torno a los hechos milagrosos producidos por sus imágenes constituirán una historia sustituta que tomará el lugar de sus antiguos relatos reformulando en una clave más cercana y propia las fórmulas teológicas, los eventos evangélicos o las apariciones que fundaban las advocaciones marianas europeas. Contrariamente, la figura de Cristo, no tiene tanta difusión en la zona y fuera de las crucifixiones es relativamente popular sólo como Justo Juez.

El segundo indicador de este desplazamiento es la implantación de las imágenes en las urnas o nichos que describimos. A diferencia de lo que ocurre en los retablos, cuyas hornacinas ponen a la vista las imágenes de un modo ostensible, los santos y las vírgenes de nuestras urnas populares son virtualmente sepultadas en un desordenado aluvión de objetos, flores o adornos de la más variada índole [fig. 32]. Sus componentes están alejados de la tradición ornamental o metafórica cristiana y son más bien segmentos de la vida real introducidos en el espacio sagrado del nicho: plumas, algodones, estampitas, flores de plástico, dinero, facturas, medallas, pedazos de tejido, lana, cuentas, en fin, casi cualquier objeto capaz de aportar bien un sentido ornamental, bien de representar algo deseado o valorado [fig. 33 y 34]. La primera implicancia de esta disposición es plástica y tiene que ver con el cambio de las condiciones de exposición de las esculturas, ahora formando parte de un conjunto donde es muchas veces difícil discernir la obra de los agregados. Indudablemente opera aquí, como ocurría en la configuración misma de las imágenes, una estética que tiene poco que ver con el naturalismo moderno europeo y que sacrifica la percepción de la forma al interés de los elementos agregados o, dicho de otro modo, que halla en esa superposición una forma más sugestiva para sus fines.

A la vista de esta acumulación de objetos significativos en las urnas, no se puede evitar pensar en las ofrendas que según los cronistas se quemaban



16. Urna retablo dedicada a la Virgen, oratorio Mamani, Santa Catalina

o enterraban en los rituales debidos a las huacas. Se componían de los más variados objetos y materiales: chicha y coca en primer lugar, pero también maíz, quinua, papas, frutas, cebo de víbora, coa, cuises, plumas de ñandúes y otros pájaros, conchas marinas, vestidos y tejidos, vajillas, adornos, polvos de colores, piedras, plata y oro a lo que se agregaba sangre de sacrificios con que se untaban las huacas.²⁴ Aunque no existía una relación necesaria entre ofrenda y expectativa, era común que los objetivos rituales se reprodujesen en los elementos seleccionados para realizarla, esperando la retribución: con maíz se pedía maíz, con llamas, llamas, con las *conopas*²⁵ de los cuises, cuises y con el *mullo*,²⁶ agua, en un doble espejo que integraba realidad y construcciones mentales, prácticas y simbolismo. Es claro que el contexto del culto a María, Cristo y los santos cristianos es sumamente diferente, pero sin embargo la idea de proveer a estos personajes con capacidades sobrenaturales de un ajuar de elementos deseados –tanto por el oferente como, supuestamente, por el receptor– acompañando el ceremonial con rogativas similares a las que se dirigen a las deidades americanas plantea una situación de significación análoga en el tipo de vínculo que se pretende establecer con los poderes del más allá. Sepultadas bajo los aditamentos, las imágenes deslíen su identidad plástica para integrarse a ese conjunto de deseos materializados en objetos. Poco parece quedar del sentido moralizante que la exhibición de la virtud ponía en las narraciones que acompañaban la vida de los santos y que el naturalismo de la plástica pos-renacentista encarnaba *al vivo*, según se les pedía a los escultores que trabajaran sus tallas.

Finalmente, esta afinidad conceptual en el tratamiento y las expectativas sujetas al culto quedan a la vista en el análisis de la pragmática, esto es, en el estudio de los contextos de uso en que las imágenes dispuestas en las urnas adquirirían performatividad. Las celebraciones populares de los santos por



17. Oratorio de Francisco Calisaya, Yavi



18. Oratorio dedicado a Santa Lucía, afueras de Casabindo

la población de la Puna jujeña mezclan aún hoy sin reparos las oraciones y procesiones cristianas con los mecanismos propios del culto andino en un proceso sincrético donde apenas es posible distinguir las particularidades de cada uno. Hace unos años recogí descripciones de la ceremonia que se realiza en las afueras de Casabindo en homenaje a Santa Lucía, patrona de un pequeño oratorio doméstico en el campo. La secuencia de acciones desarrolladas a lo largo de dos días (del 12 al 13 de diciembre) mezclan en un continuo la tradicional ceremonia cristiana del vestido de la Virgen y el rezo del

rosario y la novena, con danzas en torno a hogueras de tola y “cuarteadas” en las que se descuartiza un cordero mientras se adora la imagen y unos bailarines con máscaras de toros y caballeros hacen sus reverencias a María y Lucía junto a emplumados hombres *suri* (ñandú). Las danzas se prolongan en la noche y continúan desde temprano con saludos al Ángel y a la Virgen, procesiones y bendición de los corrales, comida comunitaria y nuevas danzas y cuarteadas. Se acaba con una “chaya” junto a un pozo donde se entierra y quema una tola olorosa llamada coa o coba junto con incienso, coca, comida y cigarrillos, arrojando chicha y cerveza, elementos que pertenecen en varios casos (coa, coca, chicha, comida) a la tradición ofrendática regional, del mismo modo que



19. Oratorio de Hermógenes Cayo, Miraflores

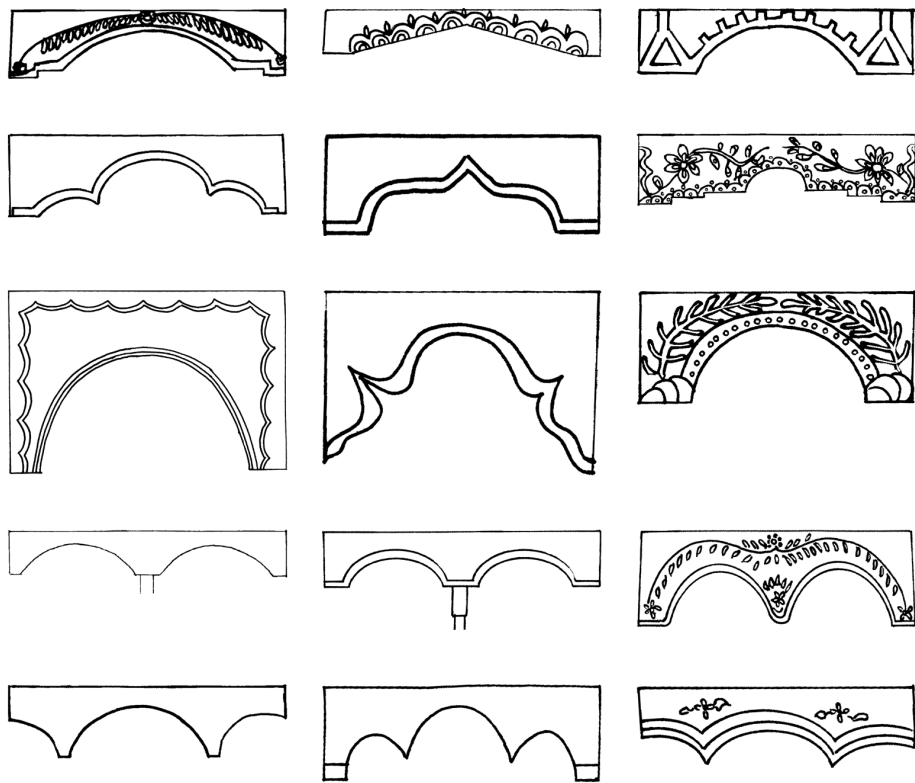


20. Oratorio de Hermógenes Cayo, Miraflores

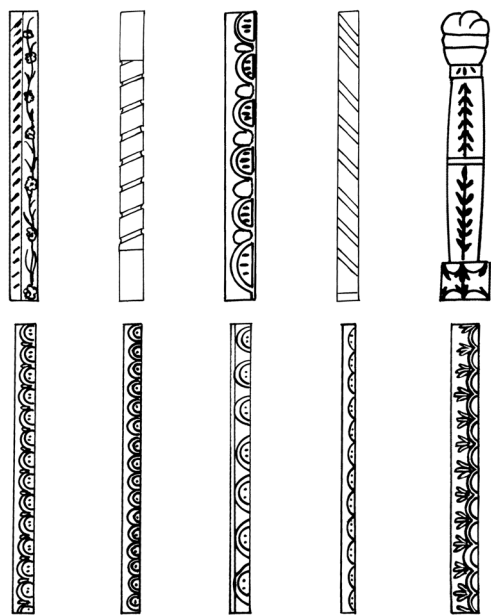
el enterramiento de lo ofrecido y el uso del fuego como medio transformador de la ofrenda. La comparación de esta celebración con la fiesta de la Señalada, dedicada a la marca del ganado descrita por Juan Antonio Carrizo en la década de 1920,⁷ muestra de un modo sorprendente la afinidad entre los secuencias, elementos y fines de ambos eventos.²⁸

Diversidad de miradas, pluralidad de culturas

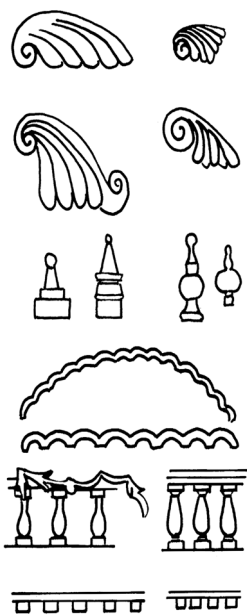
En los distintos niveles en que hemos analizado la reelaboración popular de las imágenes y su entorno, así como en las expectativas dirigidas a ellas y en los procedimientos empleados para desarrollar el culto se percibe la misma tendencia a transformar el corpus original proveniente de la tradición cristiana española en un aparato ritual adaptado a las concepciones andinas y motivado por el tipo de pedidos que caracterizaban el ceremonial dedicado a las huacas: la benevolencia meteorológica, el multiplico del ganado y el rendimiento de las cosechas. Como se difumina el naturalismo barroco en las herméticas formas de las imágenes, se desdibujan las narraciones hagiográficas que hacían de los santos héroes modélicos destinados a presentar encuadradas históricamente acciones apoyadas en el universo valorativo de la moral cristiana y hacerlas así asimilables y operativas para la comunicación y la imitación. Estos cambios modifican también el modo en que el adorno opera sobre las imágenes,



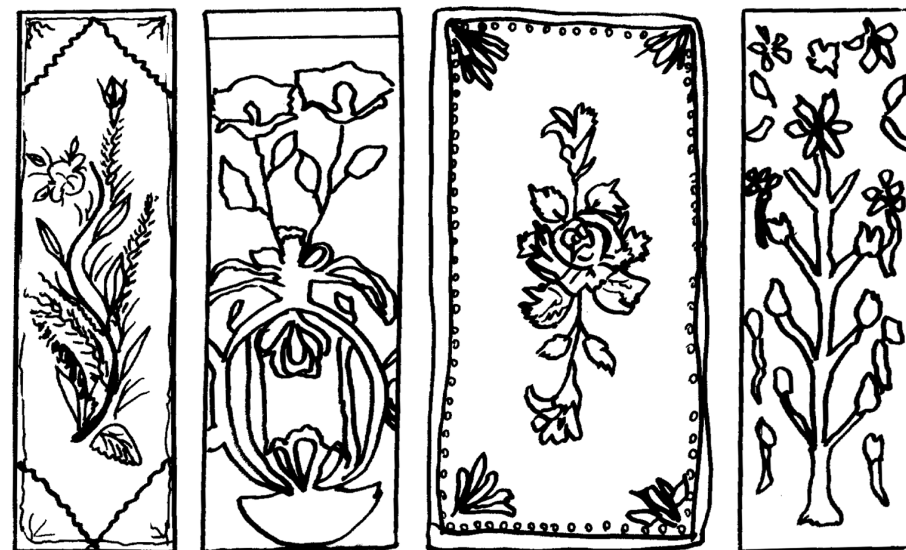
21. Arcos y remates de diversas urnas de la Puna



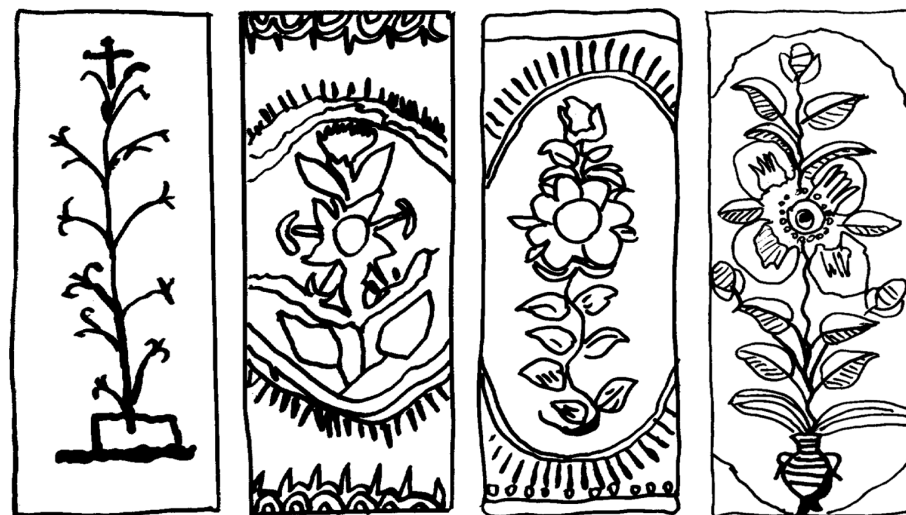
22. Jambas decoradas y comunas de diversas urnas de la Puna



23. Elementos decorativos de diversas urnas de la Puna



24. Decoración floral de puertas de diversas urnas de la Puna



25. Decoración floral de puertas de diversas urnas de la Puna

reemplazando la tradicional metáfora del oro y la luz, signos de la sacralidad y la virtud, por una variedad de elementos tanto propios de los rituales regionales como provenientes del entorno actual, que de ese modo se introduce representando las necesidades que los destinatarios deberán atender: ya no exclusivamente las cuestiones agrarias, sino también las relativas al dinero o a las cuentas, a la producción comercializable, a los textiles y las lanas.

En resumen: la pervivencia de la cultura andina en los enclaves menos integrados al circuito de producción capitalista y a los modos organizativos y concepciones de la sociedad industrial, da continuidad a lo que creo puede considerarse, desde el establecimiento mismo del orden colonial, una verdadera interacción multicultural. La religión fue la clave de bóveda de esta comprensión divergente de un mismo corpus de ideas, patrones y personajes, es decir, de la resignificación del cristianismo en clave andina. El punto muestra, en los evidentes límites del adoctrinamiento cristiano, la profunda cesura que separa todavía al mundo indígena de la cultura occidental, pero también, la existencia de ciertos espacios comunes de intercambio donde los signos impuestos operaron y pudieron ser recodificados en una nueva dimensión, atravesando los límites de las formas simbólicas activas a un lado y otro de la frontera que separa ambas semiosferas. Los dos procedimientos, la adopción espontánea y la reelaboración en clave propia fueron parte del proceso cultural de asimilación de la cultura europea desde los primeros tiempos coloniales. Ya en 1552 las ordenanzas del virrey Mendoza prohibían en México a los indios no autorizados por el gremio la confección espontánea de imágenes,²⁹ donde debe entenderse que esta existía y en cierta forma es análogo el empeño de Tito Yupanqui por imponer la imagen de la Candelaria que hiciera en Potosí contra la voluntad del obispo y de los cuerpos de españoles.³⁰

Para terminar, el arte colonial y sus derivaciones populares que llegan hasta la actualidad nos ofrecen un ejemplo del modo en que la circulación de las ideas, las concepciones y los rituales, como una materia viva, son trasladados y reformulados según las diversas experiencias culturales y las



26. Urna dedicada a la Piedad, Santa Catalina

perspectivas e intereses de quienes las reelaboran. Así, las imágenes cristianas fueron natural pero firmemente integradas en la visión religiosa de los Andes, ligada desde que sabemos a la órbita de la obtención de recursos para la vida y por eso consustancial al conjunto del proceso social y cultural y al modo de



28. Desanatomización de la figura en imágenes de San Francisco y San Juan Bautista de la Puña de Jujuy

27. Manuel Pereyra, San Bruno, Cartuja de Miraflores. San Ramón, Iglesia de Livi-Livi

concebir el vínculo entre la vida de los hombres y el espacio sobrenatural. Las preocupaciones morales y el fomento de ciertos valores que subyacen en la iconografía y el discurso cristiano dejan así lugar a una visión pragmática del culto, dirigida a mejorar las condiciones de la vida y alejada de la problemática del pecado y la condenación. Muchas de las formas propias del culto cristiano, incluidas las cofradías, tuvieron una sincera aceptación, tanto en el período colonial como en la época republicana³¹ pero era una asimilación apoyada en la perspectiva de comunidades tradicionalmente ritualizadas y que se fundía inexorablemente con la mirada propia. En cierta forma el proceso llevó tanto a una andinización del cristianismo como a la cristianización de los indígenas. Cómo lo enunció el jesuita extirpador de idolatrías Pablo de Arriaga en 1621 al dar por sentada la estabilidad de las religiones locales en el Perú, los pobladores de los Andes estaban “repitiendo las cosas que aprendieron con la leche y que son conformes a su capacidad y inclinación”.³²

Notas

* Instituto de Teoría e Historia del arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Este trabajo recoge parcialmente algunos estudios previos que se citan oportunamente. Todas las fotos que acompañan el texto fueron tomadas por el autor.

² González, Ricardo, “Retablos y predicación” en *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones. Imágenes-Palabras-Sonidos-Prácticas y reflexiones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 y “Los retablos barrocos y la retórica cristiana” en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.

³ AGN, Sucesiones, legajo 8136.

⁴ AGN, Sucesiones, legajo 8413.

⁵ AGN, Sucesiones, legajo 7785.

⁶ AGN, Sucesiones, legajo 8736.

⁷ Estrictamente hablando, es decir en relación con el ritual, los retablos no deben considerarse un elemento litúrgico, ya que no son precisos para la ejecución del mismo. Sin embargo, como la palabra “litúrgico” tiene alcances diferentes, de un modo más general podría discutirse esta afirmación.

⁸ Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy, Marquesado de Tojo, Carpeta 123, fl. 4v. Nichos conteniendo imágenes aparecen también en los inventarios de las carpetas 145 y 243.

⁹ Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, R. Anglés imp., 1894 (1590), t. 2, p. 46.

¹⁰ González, Ricardo, “El cristianismo y la religiosidad andina”, en Caretta, Gabriela y Zacca, Isabel, *Derroteros de la construcción de religiosidades. Sujetos, instituciones y poder en Sudamérica, siglos XVII al XX*, Tucumán, CONICET, UNSTA, CEPHA, 2012, pp. 431-447.



29. Virgen de Belén, Susques

¹¹ Es interesante la relación que Jorge Prelorán sugiere en la película que dedica al imaginero de la Puna poco antes de su muerte (https://www.youtube.com/watch?v=pXbxAft_q7M, 1967) entre las portadas neo-románicas que Hermógenes observa en su viaje a Buenos Aires y el portal de su casa-taller de Miraflores y quizás un vínculo análogo pueda imaginarse para las decoraciones de algunas de sus urnas.

¹² Para un panorama de los distintos tipos de huacas, su materialidad y espacios de culto, así como la importancia relativa de las huacas generatrices, ver mi trabajo “Tradición y cambio en la estética andina. Huacas y dioses en las crónicas del Perú”, en *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Historia y Teoría del Arte Julio



30. Virgen del cerro, Casa de la Moneda, Potosí

Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 93-105.

¹³ González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino-Telefónica, 2003, pp. 242-243.

¹⁴ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Sevilla, editado por Marcos Jiménez de la Espada, 1890 (1653), t. 4, p. 36.

¹⁵ Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Sevilla, editado por Marcos Jiménez de la Espada, 1890 (1653), t. 3, pp. 345-346.

¹⁶ Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert, 2008 (1980), pp. 17-22.

¹⁷ La ubicación de las urnas de donde proviene el listado de personaje se puede ver en González, 2003, pp. 166-170.

¹⁸ González, Ricardo, *Imaginería popular y vida en la Puna*, en *Boa. Boletín de Arte*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1993, pp. 66-67.

¹⁹ Puede verse en González, Ricardo, "Relato, cultura, historia: absorción selectiva y metabolización iconográfica en el arte colonial sudamericano" en *Actas del VI Congreso Internacional de Etnohistoria Buenos Aires*, 2005. Este trabajo tiene algunas modificaciones en el modo de cálculo que varían levemente pero no desmienten esta afirmación.

²⁰ González, 2003, *op.cit.*, pp. 171-172.

²¹ La identificación de María con deidades telúricas femeninas se da en otras regiones americanas, como ocurre en México con la figura, conceptualmente cercana a la madre tierra andina de Tonantzin. La capilla de Santa María Tonantzintla, cerca de Cholula, con su apabullante ornamentación de querubines, chiles y follajes es el santuario de esta representación mariana que ya en su nombre funde la deidad mexicana con la madre de Jesús.



31. San Mateo, San Antonio de Padua y San Juan Bautista con el ganado que protegen

²² Salles-Reese, Veronica, *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representation of the Sacred at Lake Titicaca*, Austin, University of Texas Press, 1997, pp. 53.

²³ Ramos Gavilán, Alonso *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, Academia Boliviana de la Historia, 1976 (1621).

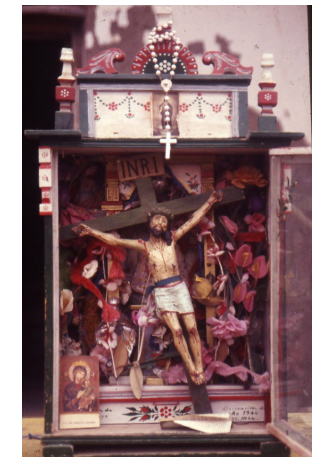
²⁴ Son numerosas las referencias de los cronistas y extirpadores de idolatrías a los rituales y sus elementos. Enumero aquí algunas que considero representativas: Arriaga, *op.cit.*, p. 16, 24, 25, 26, 27 y 29, Huamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, Lima, 1957 (1615), t.1, p. 420 y 443, Cobo, *op.cit.*, t.1, p. 473 y 484, t. 2, p. 85 y 235, t. 3, p. 256, Molina,



32. Santiago con flores ornamentales, Casabindo



33. Hermógenes Cayo, urna con San Ramón, San Juan Bautista y San José, Casabindo



34. Hermógenes Cayo, Crucifixión con diversos aditamentos, Cochino

Cristóbal de (del Cuzco), "Destrucción del Perú" en *Las crónicas de los Molina*, Lima, 1943 (1553), pp. 27-28, 37 y 83, Cieza de León, Pedro, *La crónica del Perú*, Madrid, 1941 (1553), p. 256, Lizárraga, Reginaldo de, *Descripción colonial*, Buenos Aires, 1928 (1600), p. 70.

²⁵ Deidades particulares o domésticas que los cronistas asimilan a los dioses lares y penates romanos.

²⁶ Conchas marinas utilizadas para los rituales acuáticos.

²⁷ Carrizo, Juan Antonio, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1934.

²⁸ González, Ricardo, "Arte y poder en el mundo andino" en *Arte y poder*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1993.

²⁹ Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM, 1982, p. 218.

³⁰ Ramos Gavilán, *op.cit.*, pp. 124-125.

³¹ González, *Imágenes de dos mundos, op.cit.*, pp. 130-132 y 180-181.

³² Arriaga, *op.cit.*, p. 46.