

Dra. Gabriela Siracusano
CONICET-TAREA (UNSAM)

Síntesis biográfica:

Doctora en Historia del Arte (UBA). Investigadora Independiente de CONICET. Directora Académica del Centro TAREA (UNSAM). Profesora titular regular de “Arte Argentino y Latinoamericano I (colonial) de UNSAM. Desarrolla y dirige investigaciones interdisciplinarias sobre arte colonial andino, con acento en su aspecto material a partir de una perspectiva teórica histórico-cultural. Ha publicado artículos en revistas especializadas y libros, entre los que se destaca *El poder de los colores* (FCE, 2005). Es Post-Doctoral fellow del Getty Foundation (2003-2004) y Guggenheim Fellow (2006-2007).

Contacto: Benito Quinquela Martín 1784, Buenos Aires. TE: 4301-4056. Email: gsiracusano@fibertel.com.ar; gasiracusano@gmail.com.ar

“Copacabana, lugar donde se ve la piedra preciosa” *Imagen y materialidad en la región andina.*¹



Francisco Tito Yupanqui. Nuestra Señora de Copacabana. Siglo XVI. Bolivia. Foto: P. López Méndez

“(…) y donde el Príncipe de tinieblas puso la piedra del escándalo, puso el Príncipe de la paz, la preciosa piedra, la rica Margarita de su madre que enriqueciesse el cielo, eso quiere dezir Copacabana (lugar, y asiento donde se ve la piedra preciosa) (...)”²

Materia luminosa y visibilidad son las dos cualidades que el agustino Alonso Ramos Gavilán elegía para poner en acto una de las tantas estrategias que acompañaron el proceso de evangelización en tierras andinas durante el siglo XVII: la sustitución del poder de una presencia “falsa” de lo sagrado por aquel que la “verdadera”

¹ Este texto es una versión ampliada de la ponencia presentada en el Seminario “Arte y religión” desarrollado en Salvador de Bahía (Brasil, julio 2003) y se corresponde con el capítulo V de mi tesis doctoral. Siracusano, Gabriela. *Polvos y colores en la pintura colonial andina* (UBA, 2002).

² Ramos Gavilán, A., *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1621]. Lima, Ignacio Prado Pastor Editor, 1988, cap. XXXII, p. 194.

imagen mariana podía ofrecer. El lago Titicaca había sido el lugar elegido por los dioses y Copacabana el sitio donde un ídolo “de piedra azul vistosa” con “figura de un rostro humano, destroncado de pies y manos” ubicado en un lugar estratégicamente visible daba cuenta de lo que se ha considerado la primera hierofanía andina.³ El agustino, en franca sintonía con el programa que su orden había establecido para legitimar su dominio en territorio anteriormente ocupado por la orden dominica, instalaba y reforzaba la función que una imagen devocional podía cumplir en el preciso espacio donde el “reinado del demonio” se había apostado:

*“Venistes a Copacabana a extirpar la Idolatría, a quebrar aras, a derribar simulacros, a enmudecer los Idolos, a destruir sus altares, a asolar sus templos, a enflaquezer su partido, a sembrar santa dotrina, a entablar la fe, y últimamente, a que la corte de Satanás fuesse vuestro oratorio.”*⁴

Pero volvamos a nuestra primera cita. Ramos Gavilán despliega en ella una explicación etimológica: para justificar el nombre de Copacabana, el cura doctrinero nos dice:

*“(…) Copa suena tanto como piedra preciosa, y cabana se deduze desta dición kaguana que significa lo mismo, que Locus in quo videri poterit. Lugar donde se podrá ver. Juntas (pues agora) las dos diciones, y acomodándolas a este dichosísimo lugar a boca llena, y con verdad le podemos llamar Copacabana, pueblo donde se puede ver la piedra, pues en él ven todos los fieles aquella piedra preciosa de quien parece que habló Dios, quando dixo por un Profeta. Dabo lapidem in santuarium. (...) Piedra preciosa es María, pues es diamante terso y bruñido en las minas, no de la tierra, sino de los altos cielos (...)”*⁵

La alusión a los metales se hace evidente, ya que *corpa* era el término nativo que identificaba a las piedras vinculadas con los metales. Fuentes anteriores como la Doctrina Christiana, o posteriores como Bernabé Cobo y Alvaro Alonso Barba lo confirman.⁶

Ahora bien. En semejante operación sustitutiva, ¿qué importancia podía tener esta alusión a los metales y a su visibilidad? ¿De qué forma la imagen creada por el indio Tito Yupanqui, cuya factura, entronización y cualidad milagrosa serían descriptas por Ramos

³ Ver tesis del Lic. Patricio López Méndez “La Aurora en Copacabana: un ejemplo de sustitución simbólica en los Andes del Sur”. Universidad de Buenos Aires, 1998.

⁴ Ramos Gavilán, A., *Op. Cit.*, p. 194.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Cuando asocia “copa” con “piedra preciosa” se debe referir a “corpa”, que según Cobo y otras fuentes como la Doctrina, define a las piedras vinculadas con metales. Para Barba, *corperia* eran piedras que contenían metales de plata. Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1890 (1653). 4 tomos. Barba, Alvaro Alonso. *El arte de los metales*. Potosí, Potosí, 1967. Colección Primera: Los escritos de la Colonia N° 3. (1° edición Madrid, 1640). *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confessorario y otras cosas necessarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente*. Lima, 1584.

Gavilán, podía encarnar estas cualidades y ofrecer, por su propia materialidad, la posibilidad de continuidad de aquella presencia de lo sagrado que habría exhibido la antigua “cabeza de idolatría”?⁷

Para pensar posibles recorridos alrededor de estos planteos se hace necesario que nos detengamos sobre algunos aspectos referidos a la visualidad, la representación y su materialidad en el contexto de las prácticas evangelizadoras y en el de lo que conocemos como los procesos de extirpación de idolatrías.

Desde la perspectiva de la historia del arte, el problema del proceso conocido como de “extirpación de idolatrías” nos remite casi de manera obligada al papel protagonizado por las imágenes –religiosas en su gran mayoría– como vehículos privilegiados para la destrucción y posterior sustitución de todos aquellos objetos o sitios que los españoles consideraron como ídolos de las culturas conquistadas.⁸ Los llamados *Concilios Limenses*, promovidos por la Diócesis de los Reyes o de Lima, arrojan importantes datos respecto del problema que estamos planteando. La *Doctrina Christiana* (1584) junto al *Confesionario para los curas de Indios* (1585) y el *Tercero Catecismo y Exposición de la Doctrina Christiana para Sermones* (1585) fueron el resultado de la labor efectuada por el *III Concilio Provincial de Lima* (1582-1583).

Veamos lo que expresaba uno de sus sermones:

“Mas dezirme eys, Padre, como nos dezis que no adoremos ydolos, ni guacas pues los christianos adoran las ymagenes que estan pintadas y hechas de palo, o metal, y las besan, y se hincan de rodillas delante dellas, y se dan en los pechos y hablan con ellas? Estas no son guacas tambien, como las nuestras? Hijos mios muy diferente cosa es lo que hazen los Christianos, y lo que hazeis vosotros. Los Christianos no adoran ni besan las ymagenes por lo que son, ni adoran aquel palo o metal, o pintura, mas adoran a Iesu Christo en la ymagen del Crucifijo, y a la madre de Dios nuestra Señora la Virgen María en su ymagen, y a los sanctos tambien en sus ymagenes, y bien saben los Christianos que Iesu Christo y nuestra Señora y los Sanctos estan en el Cielo vivos y gloriosos y no estan en aquellos bultos o ymagenes sino solamente pintados, (...) y si reverencian las ymagenes y las besan, y se escubren delante dellas, y hincan las rodillas, y hieren los pechos es por lo que aquellas ymagenes representan, y no por lo que en sí son como el corregidor besa la provisión y sello real, y lo pone sobre su cabeza, no por aquella cera, ni el papel, sino porque es quillca del

⁷ “Pues los de Copacabana, antes que la Virgen descubriese milagros en su pueblo, se estaban en su Gentilidad, porque como avía sido cabeça de Idolatría durava todavía en ella.” Ramos gavilán, Alonso. *Op. Cit.*, Cap. IV, p. 227.

⁸ No olvidemos que el concepto de huaca involucraba no sólo a objetos sino a sitios, a espacios donde las creencias y las ideas eran concentradas en su forma material, condición necesaria para su extirpación.

*Rey, y assi vereys que aunque se quiebre un bulto, o se rompa una ymagen, no por esso los christianos lloran, ni piensen que Dios les ha quebrado o perdido, (...). (...) vosotros no hazeis assi con las guacas, porque si os toman vuestra Pirua, o vuestra guaca, os parece que os toman vuestro Dios, y llorays porque teneys en aquella piedra o figura todo vuestro corazon”.*⁹

Este párrafo es, tal vez, uno de los más esclarecedores y ricos respecto de cómo el problema de la representación, lejos de exhibir una semántica transparente, otorgaba una dimensión opaca al discurso catequizador. En primer lugar, ante la “pregunta indígena” de la diferencia entre adorar una imagen cristiana y adorar una huaca, poniendo de relieve su común base material, la doctrina cristiana fijaba una divisoria de aguas entre el *ser* y el *representar*, entre la presencia –falsa– de lo sagrado y el ocupar el lugar de un objeto ausente –aunque verdadero–.¹⁰ El poder de las imágenes *no* estaba en lo que *eran* –lienzos, pigmentos, maderas, piedras o metales– sino en lo que *representaban*.

Estaban “en lugar de” la divinidad y en esa dimensión transitiva debían ser veneradas, frente a la “falsa” presencia de las huacas, las que, por el contrario, exhibían una dimensión reflexiva, es decir que no remitían a un objeto externo sino que eran en sí mismas, en su materialidad, la presencia de lo sagrado. En este juego de ausencias y presencias, en el que la cualidad de visibilidad permite elaborar estrategias de sustitución del poder de unos objetos por el de otros, el discurso se torna engañoso, al intentar sostener las condiciones de posibilidad de unos –las imágenes verdaderas– con las mismas herramientas con las que se niega las condiciones de posibilidad de otros –los ídolos malvados–.

Representar y conmovir. Ver y evocar. Dos momentos de una misma operación simbólica en la que las imágenes religiosas despleaban todos los recursos disponibles para

⁹ *Confessionario para los curas de indios con la instrucción contra sus ritos y exhortacion para ayudar a bien morir: y suma de sus privilegios y forma de Impedimentos del Matrimonio*. Lima, 1585. En *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confessionario y otras cosas necessarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente*. Lima, 1584. Sermon XIX. En que se reprehende de los hechizeros, y sus supersticiones, y ritos vanos. Y se trata la diferencia que ay en adorar los Christianos las ymagenes de los Sanctos, y adorar los infieles sus ydolos, o Guacas, pp. 114-116. JCBL.

¹⁰ Si bien esta forma de discursos necesita de un interlocutor indígena para plantear las soluciones que para cada caso intentaba ofrecer la iglesia dentro del proceso de conquista, no debemos olvidar que todos estos textos fueron escritos desde la mirada del español. Asimismo, adviértase que, teniendo en cuenta a quienes iba dirigido, muchos de estos escritos fueron publicados en lengua castellana y en la “general del Inca”, es decir en quechua y aymara. Sin embargo, existían diferencias. En este caso, los confesionarios –dirigidos a diferentes personas: uno para caciques y curacas, otro para fiscales y alguaciles de indios, y otro para hechiceros y confesores– respetaban esta doble traducción con el objeto de operar sobre estos receptores, pero la *Instrucción contra las ceremonias y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su Infidelidad* solo presentaba su versión castellana precisamente porque es en esa sección donde se explicitan las idolatrías y no importaba –o no convenía– su lectura por parte de la comunidad indígena.

lograr el efecto deseado: “*mover el ánimo de los fieles*”. Con la representación de miradas piadosas, de brillos de custodias, piedras preciosas y halos luminosos y refulgentes, con resplandores, con tornasoles e iridiscencias, o con la simbólica cromática de la nueva iconografía, esta visibilidad se asentaba sobre mecanismos de sustitución y negociación, imprescindibles a los fines evangelizadores. El brillo del oro y las piedras preciosas – asociado al culto solar y la figura del Inca–, los resplandores de *Illapa*, las iridiscencias del arco del cielo, o la simbólica de los colores asociados a la nobleza incaica, construían un puente de asociaciones visuales que, si bien usados a conciencia por la nueva maquinaria iconográfica, no dejaban de evocar en la población indígena la memoria de un pasado cada vez más lejano.¹¹

Ahora bien, tal como lo plantearan Bernand y Gruzinski, “*para extirpar con eficacia se requiere antes identificar al enemigo.*”¹² Esto supuso poner en funcionamiento una maquinaria de rastreo que iba desde las visitas, el relevamiento de todo testimonio de las prácticas adoratorias, el registro de las confesiones y las reacciones de los nativos frente a las prácticas religiosas que se querían imponer, hasta los extensos interrogatorios perpetrados a lo largo de toda el área andina.

La tarea fue ardua. El escenario presentaba diversas variantes de los objetos a identificar. Pero tal vez fue la experiencia previa –unido a una matriz epistémica y un utillaje mental alejados de aquellos del nativo– la que obstaculizó la posibilidad de comprender hasta qué punto podían ordenarse y clasificarse todos aquellos elementos que no se ajustaban a dicha matriz, especialmente aquellos que no resistían el análisis de una representación basada en la mimesis o en el binomio sustancia - accidente, como veremos será el caso del color.

Por otro lado sabemos que la mayor dificultad no radicaba en identificar las huacas móviles o inmóviles protagonistas de los cultos públicos, sino aquellos cultos vinculados con prácticas aparentemente inocentes como las tareas domésticas, el mercado o la labranza, generalmente ubicados en el ámbito privado.¹³

¹¹Cfr. BURUCÚA, José E., Gabriela SIRACUSANO y Andrea JÁUREGUI. Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas. En *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F., IIE-UNAM, 2000. Para un estudio mayor sobre la síntesis iconográfica que se dio en tierras andinas durante el período colonial, ver GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert, 1980.

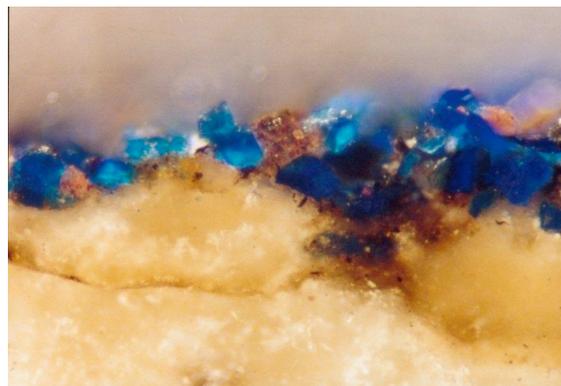
¹² BERNAND, Carmen y Serge GRUZINSKI. *Op. cit.*, p. 155.

¹³ Ver BERNAND, Carmen y Serge GRUZINSKI. *Op. cit.*

No resulta difícil imaginar el grado de incertidumbre que esto provocó. Para las miradas de los evangelizadores, lo extraño, lo distinto, lo notable, se presentaban como las únicas categorías posibles a las que se podía echar mano para identificar aquellas manifestaciones de la sacralidad que excedían los marcos de referencia conocidos. Pero, a su vez, encerraban en sí mismas un problema ya que abrían un abanico inmenso de variables y ponían en riesgo el éxito de la empresa. Ante tamaña incertidumbre nuestro entendimiento nos permite imaginar tres vías posibles –aunque suponemos que puede haber habido más–: 1) arrasar indiscriminadamente con todo aquello que podía suponer cualquier huella o vestigio de sacralidad, 2) intentar comprender la lógica interna de estas variables para así poder identificarlas, o 3) establecer instancias de negociación entre las diversas formaciones culturales para reducir el riesgo y así poner cualquiera de estas extrañezas a disposición de los intereses del aparato evangelizador. Existen indicios de que las tres vías o, mejor dicho intenciones, convivieron paralelamente, a veces sostenidas en la palabra y otras en las acciones, lo que pone en evidencia que no hubo un accionar sistemático y uniforme sino que cada integrante de esta gran trama optó por alguna o más de ellas de acuerdo con su mayor o menor permeabilidad a la comprensión del conflicto.

Ahora bien, lo distinto y extraño ¿para quién?

En el caso de las culturas andinas, las prácticas políticas, sociales, económicas y religiosas revelan la presencia del color como un protagonista clave. Lejos de ocupar un papel secundario o accidental, el espectro cromático, instalado en la vida cotidiana, funcionaba como un dispositivo que permitía identificar un status social, movimientos comerciales, o la presencia de la sacralidad. Los colores *teñían*, si se me



Corte estratigráfico de la policromía del manto de la Virgen de Copacabana. Cristales de azurita. Foto: M. Maier.Méndez

permite esta metáfora, gran parte de la vida andina. Las adoradas iridiscencias de las aguas y las variaciones cromáticas del temido arco iris, los azules y verdes identificados con ciertas deidades, los tintes definidos de la nobleza incaica –presentes en sus *unkus* y en sus *maskaipachas*– frente a los colores naturales que debían vestir los pueblos sojuzgados, el

código policromático de los *kipus*, los brillos y esplendores de los amarillos como señal del culto solar y del Inca, los cielos plomizos cargados de tenebrosos colores –señales de malos augurios–, o las festividades cubiertas de plumajes y flores, nos instan a pensar que el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo en el que el poder de lo sagrado no estaba más allá del objeto representado sino *en* el objeto mismo.

¿Cómo, entonces, podía comprenderse la relevancia de este fenómeno a partir de una tradición cultural para la cual el color era un accidente de la materia? El accidente, decía Aristóteles en su *Metafísica*, es “*lo que pertenece a un ser y puede ser afirmado de él en verdad, pero no siendo por ello ni necesario ni constante*”¹⁴, y en su definición utilizaba precisamente el caso del color para diferenciar lo accidental de lo esencial.¹⁵ Esta concepción es la que había posibilitado su carácter secundario respecto de la cosa misma, aún en aquellos casos en que su presencia fuera identificada con ella. Podemos entonces concluir que, para esta manera de concebir la realidad, el color –entendido como accidente de la materia– no significaba un riesgo mayor para su extirpación. Identificarlo como portador de sacralidad en sí mismo era darle una relevancia que no se merecía. Resultaba mucho más convincente eliminar aquellas imágenes que lo contenían y que amenazaban con evocar las malvadas presencias:

*“(…) no sólo en las Iglesias sino que en ninguna parte, ni publica, ni secreta de los pueblos de los Indios, se pinte el sol, la luna, ni las Estrellas, y en muchas partes, ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos delirios y disparates”*¹⁶

Sin embargo, las percepciones cromáticas ligadas a lo sagrado seguían resistiéndose a desaparecer. ¿Sólo ellas? No. Todavía quedaban sus bases materiales: los polvos de colores procedentes de piedras y metales.

¹⁴ FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 2 vol., p. 42.

¹⁵ “*El accidente es lo que a pesar de no ser ni definición ni lo propio ni género, pertenece a la cosa; o lo que puede pertenecer a una sola y misma cosa, sea la que fuere; como, por ejemplo, estar sentado puede pertenecer o no a un mismo ser determinado, y también blanco, pues nada impide que la misma cosa sea ora blanca, ora no blanca. La segunda de estas definiciones es la mejor, pues si se adopta la primera es menester para comprenderla saber ya lo que son la definición, lo propio y el género, en tanto que la Segunda se basta a sí misma para comprender lo que es en sí aquello de que se habla*” (Top., I, 102b 4 y sigs.). En Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana 1975, 2 vol., p. 42.

¹⁶ MELENDEZ, Juan. *Op. cit.* T.2, L.I, cap.VII, p. 62. JCBL.

La *Instrucción contra las ceremonias y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su Infidelidad*, publicada en la *Doctrina Christiana*, advertía sobre ciertas ceremonias donde se adoraban los metales, entre ellos el azogue o mercurio, base de nuestro ya conocido bermellón:

*“Lo mesmo hazen en las Minas que llaman Coya, que adoran y reverencian los metales que llaman, Corpa, adoranlas besandolas y haziendoles diferentes ceremonias. Item las pepitas de Oro, o Oro en polvo, y la plata, o las huayras donde se funde la plata. Item el metal llamado Soroche. Y el Azogue: y el Bermellón del Azogue que ellos llaman, Yehma, o Limpi es muypreciado por diversas supersticiones.”*¹⁷,

como también mencionaba a otros colores de la tierra *“que llaman llimpi, o cihuayro, y los Aymaraes llaman Sama”* con los que se embadurnaban en tiempos de fiesta.¹⁸

Pero fue Joseph de Arriaga quien, en 1621, identificó más precisamente estos volátiles materiales, a los que decía se los adoraba besándolos y soplándolos, ritual que en quechua se entendía como *muchani*:

“Paria es polvos de color colorado, como de bermellón, que traen de las minas de Huancavelica, que es el metal de que se saca el azogue, aunque mas parece a zarcon.

Binzos son polvos de color azul muy finos. Llacsas es verde en polvos ó en piedra como cardenillo.

Carvamuqui es polvo de color amarillo.

*(...) De todas las cosas sobredichas, los polvos de colores diferentes que dijimos ofrecen soplando como las pestañas, rayendo y señalando las conopas, y las demás huacas con los polvos antes de soplалlos, y lo mismo hacen también con la plata, la cual ceremonia en la Provincia de los Yauyos llaman Huatcuna; las demás las queman, y de ordinario es por mano de los ministros, y de cada cosa ofrecen en poca cantidad, y no siempre, sino en las ocasiones que ahora diremos.”*¹⁹

¹⁷ *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confesionario y otras cosas necesarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente.* Lima, Antonio Ricardo, 1584. *Instrucción contra las ceremonias y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su Infidelidad.* Cap. I De las idolatrias, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, cap. V, p. 4v.

¹⁹ ARRIAGA, Pablo Joseph de. *Op. cit.*. Cap. IV “que ofrecen en sus sacrificios y como”, p. 54. *Paria*, *llimpi* o *Ichma* son términos para el sulfuro de mercurio, llamado bermellón o cinabrio; *zarcon* es el azarcón o minio (óxido de plomo calcinado); *binzos* puede referirse a los polvos azules (azurita o carbonato básico de cobre); *llacsas*, al cardenillo –un acetato de cobre– o a la malaquita –otro carbonato de cobre–; *carvamuqui* se refiere probablemente al sulfuro de arsénico u oropimente. Para mayor detalle ver SELDES, Alicia; José E. BURUCÚA, Gabriela SIRACUSANO, Marta MAIER, Gonzalo ABAD Green, red and yellow pigments in South American painting (1610-1780), en *Journal of the American Institute for Conservation*. 2002.

Todos estos polvos, provenientes de montañas y minas –muchas de ellas adoradas como huacas– se encuentran desplegados, como ya he evidenciado en otros trabajos, en la paleta de nuestras pinturas andinas. Cada uno de ellos, obtenidos naturalmente en vetas ligadas a las huacas o procesados en una botica, molidos por aprendices indígenas y mezclados con resinas ligadas a prácticas nativas de curación del cuerpo y del alma, mantenían en sí mismos el destello poderoso de la memoria que no cesa, la fuerza de un *religere* que unía materia y divinidad. La necesidad de producir aquellos “simulacros” que venían a desplazar a los “malvados” ídolos hizo que subsistieran, bajo otras condiciones, pero conservando al fin un grado de reflexividad casi imposible de evitar, tal como señalaba el testimonio de Arriaga.²⁰

¿Era posible entonces erradicar estos tintes ceremoniales, sabiendo que ellos mismos constituían la base material de las imágenes que venían a sustituirlos? Esta posibilidad parece remota y su presencia en las pinturas analizadas a la luz de los estudios químicos lo demuestra. ¿Controlarlos? Tal vez. Pero ¿cómo?

La respuesta a este inquietante interrogante podemos encontrarla en un género de las representaciones cristianas por medio del cual las imágenes y sus materiales son concebidas como un todo indivisible producto de la mano divina. Me estoy refiriendo a las imágenes *acheropoiéticas*, aquellas que, realizadas sin la intervención de la mano del hombre, guardaban en sí mismas el poder de lo sagrado para la salvación del alma humana. En el taller celestial, de la mano del *Deus pictor*, del Espíritu Santo, de Cristo o de la misma Virgen –con la ayuda de ángeles moledores de colores–, estas *Imágenes Dei* se introdujeron en América mediante la circulación de sus simulacros para “hablar” al alma de los fieles.²¹

²⁰ Para ampliar el tema acerca de los cultos regionales en el Perú, ver SALLNOW, Michael J. *Pilgrims in the Andes. Regional cults in Cusco*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1987; URTON, Gary. *Pacariqtambo and the Origin of the Inkas*. Austin, University of Texas Press, 1990; *Idem*, *Inca Myths*. Austin, University of Texas Press-British Museum Press, 1999; MACCORMACK, Sabine. *Op. cit.*

²¹ Ver CUADRIELLO, Jaime. El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia. En MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE. *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001. Catálogo de la muestra llevada a cabo entre diciembre de 2001 y abril de 2002, p. 113.

Sin lugar a dudas, la advocación guadalupana es el exponente americano más cabal de esta síntesis entre lo material y lo divino. La plasmación de su imagen en el Tepeyac sobre la tilma del indio Juan Diego dio lugar a un sinnúmero de interpretaciones que llevaron a identificar sus materiales –su soporte de ayate y sus pigmentos– ya sea con aquellos presentes en las verdades eucarísticas,²² hecho que por cierto afianzaba el carácter presentativo de la imagen en términos de Marin, como con aquellos elementos de la naturaleza prodigiosa de Dios –las rosas– transformados en pigmentos celestiales.

Sudamérica no tiene en su imaginario un caso tan paradigmático como el expuesto. Sin embargo, la potencia y activación de imágenes milagrosas y sanadoras cuyas devociones se desplegaron a lo largo del territorio andino durante el período colonial, nos abren la puerta para analizar cómo, en algunos casos, la cuestión referida a los materiales rozó los límites de lo sagrado.

Todas estos argumentos que hasta aquí hemos esgrimido partieron de la pregunta por la posibilidad de una estrategia que permitiera “controlar”, desde las prácticas evangelizadoras, aquellos poderes que la simbólica de los ritos andinos desplegaba sobre los polvos de colores preparados en los talleres artísticos no ya por manos angélicas sino indígenas. Nuestra intención ha sido poner en evidencia, a partir de las fuentes expuestas, que, en la opacidad de estas representaciones de raíz acheropoiética y milagrosa podía encontrarse la punta del hilo de Ariadna para desvelar, finalmente, el papel desempeñado por dichos materiales en la pintura colonial andina.

Retomando nuestro planteo inicial, vuelvo a la imagen que convocó todo este devaneo: la milagrosa Virgen de Copacabana. Ramos Gavilán se ocupó de dejar testimonio y construir un relato acerca de los esfuerzos, contratiempos y penurias sufridos por el tenaz escultor perteneciente a la parcialidad de los Anansayas para la realización de la imagen. La dificultad para obtener licencia de pintor, el maltrato y desprecio hacia la propia imagen por parte de la parcialidad opositora Urinsaya, el arduo aprendizaje del dorado, así como el hecho de ser indio (aunque son claras sus raíces nobles y su condición de catequizado), son algunos de los obstáculos que el agustino destacó para cargar a esta historia de un dramatismo conjugado con una evidente lucha de poderes.

²² Tal como lo expusiera el mercedario fray Manuel Picazo en 1718. Ver CUADRIELLO, Jaime. *Op. cit.*, p. 98.

Pero el escultor – a quien le recomendaron que mejor se dedicara a pintar “la mona con su mico”²³– no estuvo solo en esta empresa. El Soberano Artífice que había labrado el original, lo acompañó en cada etapa, tanto insuflando su corazón e inspiración para que no desistiera, como interviniendo en la factura misma de la imagen. La “piedra preciosa” debía ser visible, y para ello dos fueron las intervenciones sobre lo material: redoblar los efectos del dorado a la hoja – que tanto había costado obtener – con los brillos lumínicos que sólo el Padre podía lograr: “*no sé hijos qué es esto que veo en vuestra Imagen, que me parece que echa rayos de fuego.*”²⁴, como modificar la posición del niño en brazos para hacer más visible el rostro de la Virgen, ante la crítica que el Padre Montoro, cura secular de Tiquina y favorecedor de los Urinsayas²⁵, realizara a nuestro desconsolado “colla Policleto” :

*“El niño estava tan levantado sobre el pecho de la Madre, que poniéndole la corona cubría gran parte del rostro de la Virgen, de manera que impedía su vista, y no podían verla.” “(...) queriéndola bajar del altar, hallaron al niño reclinado, y como desviado de la suerte que está el día de oy, sobre el brazo yzquierdo de la Madre, y tan bien puesto, que en ninguna manera estorva la vista del Virginal, y Materno rostro, aunque le pongan corona por grande que sea, quedó juntamente tan alegre (...), dando muestras del regozijo grande que siente de ver que miren los fieles a su Madre con tanta devoción.”*²⁶

La muñeca quebrada literalmente que hoy exhibe la imagen es un indicio de que efectivamente existió una modificación a la escultura pero no podemos dejar de tomar en cuenta una pista que exhibe el mismo Ramos Gavilán: su desconcierto frente a la decisión de Montoro de mantener tapada la imagen durante su estadía en Tiquina. Al parecer el cura sabía de la resistencia de los Urinsayas a aceptar la imagen creada por la parcialidad opositora y una modificación de la misma (en términos de mayor impacto visual) justificada por la mano divina, podía ser una salida exitosa.

La “piedra preciosa” ya tenía todos los atributos para hacerse visible ante los ojos del alma de los fieles. Pero...y su materia? De qué estaba compuesta? Sobre su estructura de maguey se desplegaba el oro...pero también los colores. Entre ellos, aquellos polvos ceremoniales, binzos y carvamuquis, provenientes de metales y piedras adoradas que todavía seguían desplegando su poder en las prácticas y la memoria cotidianas. ¿Cómo producir entonces el cambio hacia una dimensión sagrada en términos cristianos?

²³ Ramos Gavilán, Alonso. Op. Cit; p. 236.

²⁴ Idem, p. 227.

²⁵ Idem, p. 229.

²⁶ Idem, p. 243-244

El *Poema Sacro Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru* escrito por Fernando de Valverde, publicado en Lima en 1641, nos abre una salida posible.

Cuando el pastor Graciano, en el valle de Chicuito de la provincia del Callao, va en busca de María, pastora divina de Copacabana llamada Amarili, su lamento ante la ausencia de la diosa hace que la ninfa Pasifea le pida seña de ella. Graciano, repitiendo los cantares del rey Salomón²⁷, la describe:

*“No de color común la cabellera,
de tintes bellos singulares era:
qual la purpúrea seda en los canales
cuando las cuentas flojas
permiten ondear las hebras rojas,
que con el blanco albor de los cristales
tornasolado bello
se imprime lisongero en el cabello.”
“Hermosa venda carmesí partida
sus labios eran (...)”
“Sus virgines mexillas
de dos medias granadas
las purpuras gozaban animadas (...)”²⁸*

Su imagen tenía origen en el obrador divino y Valverde recuperaba la idea platónica del simulacro diciendo:

*“Así el benigno Dios en la criatura
estampa tan vivo su hermosura,
con rayos de su vida por pinceles
que a tan divina imagen comparados
son honores sin arte los de Apeles.
Copia del ser divino el alma pura
exprime con hermosos esplendores (...)”²⁹*

Por medio del sagrado oficio de pintor, el Artífice había otorgado a la Gracia colores y resplandores.

*“(...)pues sobre la belleza incomparable del virginal semblante de María
un resplandor de Gracia en el lucía
que a todos visos parecía inefable (...)”³⁰*

²⁷ Cfr. *La Sagrada Biblia*. Traducida de la Vulgata Latina al Español. Buenos Aires, Sopena, 1950, El cantar de los cantares de Salomón, pp. 677-683.

²⁸ VALVERDE, Fernando de. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru. Poema Sacro*. Impreso en Lima, 1641. JCBL, Silva I, p. 15v.

²⁹ *Ibidem*, Silva III, p. 35.

³⁰ *Ibidem*, Silva XVII, p. 263.



Fernando de Valverde. Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Peru. Poema Sacro. Portada. Foto: Cortesía John Carter Brown Library.

¿Por qué colores, por qué resplandores? La respuesta ya estaba anticipada en el grabado de la portada de este libro. En él identificamos la imagen de la Virgen de la Candelaria con el niño, con dos querubines que sostienen su cortinado real. A sus pies, la media luna, tres angelillos y el orbe, en el que, de manera no convencional, aparecen las tierras del Virreinato del Perú. A ambos lados, en un registro todavía celestial, las dos personificaciones de la Fe y la Gracia. Un cuerpo de nubes divide este registro del mundo terrenal, en el que, a la izquierda se advierte la representación de una cascada en una naturaleza solitaria bajo la inscripción “*In invio*”, mientras a la derecha, un personaje cruza sus manos en actitud de plegaria ante un

ídolo, bajo la inscripción “*in umbra mortis*”. ¿Quién es éste? Sus atributos –*llautu y maskaipacha*– lo identifican: es el Inca muerto en las sombras por los designios de su idolatría. En el texto, esta figura real se identifica con el Inca Tupac Yupanqui, quien se lamentaba, en su encuentro con la Madre de Dios, por el poder que había perdido, reconociendo en la figura de Tunupa la clave de su perdida salvación.³¹ En efecto, según Pachacuti Yamqui, en el panteón andino Tunupa era identificado como un forastero que habría llegado a tierras andinas en una época en que demonios y fantasmas se lamentaban por la llegada de Jesús. Este extraño personaje sería vinculado por Santa Cruz Pachacuti con el apóstol Tomás, realizando milagros y curando enfermos sin reclamar nada a cambio. Asimismo, la presencia de este dios estuvo relacionada con la tensión generada entre ciertos

³¹ *Ibidem*, Silva XV.

Incas, entre ellos Tupac Yupanqui, y la proliferación de huacas. Reconociendo esta misión “apostólica” de Tunupa, Valverde ponía en boca del Inca esta frase:

*“En la memoria tengo
dulcissima Señora, [la virgen]
que (siglos ha catorce) me embiaste
por sacro Embajador al gran Tunupa.
quantas veces mi ignorancia llora
no aver en sus palabras entendido
el lenguaje de amor tan encendido!
De sus hazañas en la historia ocupa
largos Quipos mi gente
en nudosos anales eminente (...)”*³²

La simbólica de los colores teñidos, de los brillos solares y los resplandores de cultos ancestrales reconocían sus lazos con la idolatría que María, como simulacro de la idea celestial, debía transformar en devoción iridiscente para un Nuevo Mundo cuyas riquezas habían sido otorgadas a España como regalo por todo lo que sufrieron sus mártires bajo el dominio de la herejía musulmana.³³

Pero ¿de qué manera era posible esta transformación?

Cuando Graciano, en diálogo con la profetisa Eumenia, admiró en el rostro de la Virgen “los colores que (afrentando el vicio) en el la mano omnipotente puso”³⁴, exclamó:

*“O grande profetisa
de la dorada llave de la Reyna:
tú que del Real decoro
desta belleza guardas el tesoro:
cuentanos de que especie, o qual mistura
es esta, que adoramos, hermosura;
qué colores son estos, qué pigmentos,
que exceden los comunes elementos?”*³⁵

Eumenia explicó entonces cómo la Gracia pulió la imagen mientras la Naturaleza brindaba su más preciado tesoro:

*“(...) La Gracia al alma bella de María
pulió divino adorno,
esmerando de el arte
la mas sublime parte:
Naturaleza entonces animada
(...) saco una llave de oro, que en los cofres*

³² VALVERDE, Fernando de. *Op. cit.*, Silva XVIII, p. 285.

³³ *Ibidem*, Silva XV.

³⁴ *Ibidem*, Silva XVII, p. 263.

³⁵ *Ibidem*, pp. 263-267.

*de el uso, y de la vista retirados
guardaba los tesoros mas sagrados.
Mesa llenó curiosa de pigmentos
de dibujos, diseños, y monteas,
fatigando a la industria sus inteos,
varios borrando, y prefiriendo idas,
por ser todas menores que el asunto.”³⁶*

Aquí estaban los pigmentos. Valverde, con gran maestría, realizaba entonces una sutil sustitución de poderes, introduciendo la intervención de la Gracia. Dice ésta:

*“(…)Atiende qual prepraro
colores naturales con virtudes,
para formar este portento raro.”
“(…)Con esta divinissima mistura
tus colores templar podras agora,
formarás de esta Madre la hermosura, (...)”³⁷*

En esta estrategia simbólica se hallaba una salida posible: controlar estos tintes ceremoniales mediante un traspaso de un poder a otro, pero conservando su energía. En este caso la de una imagen que todavía hoy suscita veneración en su santuario de Copacabana, y de la que el mismo Warburg habría estado tentado de decir: “*vives pero no me dañás*”.

En la paleta divina se había finalmente producido la mezcla, mezcla que – casi rozando una experiencia alquímica – había trasnmutado los peligrosos polvos en materia sagrada. Control y sustitución de un poder a otro, pero conservando la energía del otrora “*espacio donde se ve la piedra preciosa*”.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*