

caiana

María Alba Bovisio
UBA/IDAES-UNSAM, Argentina

Marta Penhos
UBA/IDAES-UNSAM, Argentina

De *waka* a Virgen, de Virgen a *waka*: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte

De *waka* a Virgen, de Virgen a *waka*: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte¹

María Alba Bovisio

UBA/IDAES-UNSAM, Argentina

Marta Penhos

UBA/IDAES-UNSAM, Argentina

Introducción

Dentro de la amplia corriente iniciada a partir del *iconic turn* se ha desarrollado con particular fuerza una línea de reflexión sobre la imagen: la antropología del arte, perspectiva en la que confluyen principalmente la teoría e historia del arte y la antropología simbólica. La misma ha dado lugar a diferentes formulaciones, algunas de las cuales resultan de especial interés para los estudiosos del arte y de las imágenes de América Latina.²

En este texto abordamos un examen de las propuestas de Hans Belting y Alfred Gell plasmadas en los textos *Imagen y culto y Antropología de la imagen* del primero,³ y *Art and Agency*⁴ del segundo, los cuales han tenido gran impacto en los medios académicos de diferentes países latinoamericanos y en particular de Argentina. Buscamos indagar los alcances y límites de sus lineamientos teóricos respecto de casos coloniales que requieren pensarse en relación al pasado prehispánico: las imágenes de culto, en particular las de la Virgen María en el ámbito andino. Ambos autores se encuadran en la antropología del arte, si bien entienden este campo de manera diversa: Belting se apoya en una formación como

historiador del arte para cuestionar la perspectiva tradicional de esta disciplina y apuntar, así, a una “historia de las imágenes” que indaga en las relaciones que establecen con ellas los seres humanos desde épocas muy remotas. Es en ese sentido que habla de enfoque antropológico, entendiéndolo en términos “de una comprensión abierta, interdisciplinaria de la imagen”.⁵ Por su parte, Gell se propone construir una antropología del arte general que se diferencie de los abordajes de la sociología, la estética y la historia del arte.⁶ Mientras que Belting propone la tríada “medio, imagen, cuerpo” para contemplar tanto la dimensión material, puesto que el medio corporiza la imagen, como la necesidad del cuerpo del espectador para animar la imagen,⁷ Gell construye un sistema que tiene como eje central el concepto de agencia. Este implica el examen del *art nexus*, vale decir los nexos que se establecen entre las entidades que participan de ese sistema: la obra misma o índice (*index*), el prototipo (*prototype*),⁸ el artista (*artist*) y el destinatario o usuario (*recipient*). La agencia siempre es social y supone relaciones entre un agente activo y otro pasivo.⁹

Llamemos la atención brevemente sobre una cuestión terminológica: Gell habla de “objeto” o de “índice” para referir a las obras, no utiliza la palabra “imagen”, a diferencia de Belting, quien problematiza su definición e introduce la tríada antes mencionada para aludir a su dimensión material. Por nuestra parte, cuando nos referimos a una imagen es teniendo en cuenta su condición de objeto plástico.

En las dos perspectivas consideradas se plantea una concepción dinámica y relacional de los objetos. En efecto, los autores asumen que los objetos, al igual que los sujetos, tienen una vida que los define y transforma. La discusión sobre la aplicación de estos modelos teóricos busca enriquecer los abordajes sobre la imagen, dando cuenta de su diversidad y complejidad ontológica. Nos centraremos en particular en la problemática de la atribución de rasgos y/o capacidades propias de los seres humanos a algunas imágenes de culto coloniales y en la discusión de las pervivencias y transformaciones de los cultos prehispánicos que podemos encontrar en ellas. Se trata de cuestiones que involucran un examen de la mimesis, el antropomorfismo y la agencia social, aspectos

que tanto Belting como Gell han abordado en su obra.

La cuestión de la idolatría

La idolatría es uno de los aspectos fundamentales de la problemática de las pervivencias, transformaciones y resignificaciones de las imágenes de culto coloniales respecto de la religiosidad prehispánica. En su libro Gell dedica el capítulo “The distributed person” a presentar “una teoría general de la idolatría”¹⁰ apelando, en especial, a casos etnográficos de la Polinesia y la India. Por su parte, en *Imagen y culto* Belting analiza el par del título, así como el de “semejanza” y “presencia”, y las tensiones al interior de ambos polos en torno a la creación y uso de las imágenes en occidente, para ensayar una “historia de las imágenes antes de la era del arte”.

Nos interesa indagar la siguiente cuestión: ¿qué aporta el concepto de idolatría tal como lo entiende Gell desde su teoría de la agencia, y los de “presencia” y “semejanza” de Belting, a la comprensión del proceso de transformación y resignificación de los objetos de culto en el pasaje del mundo pre-colonial a la colonia?

Partiendo del concepto de agencia, Gell considera que la naturaleza de las cosas no es intrínseca sino relacional, e involucra a objetos y personas dotadas de “personalidad”, vale decir, capaces de intencionalidad, lo cual les confiere una dimensión psicológica: “La agencia social no se funda en un atributo biológico sino que es relacional, por eso se puede atribuir agencia a artefactos en tanto interactúan con personas”.¹¹ En este sentido el “ídolo”, que es siempre una entidad material, deviene tal en la medida en que el sacerdote y los fieles reconocen en él a la deidad que ejerce su poder y con la que pueden interactuar directamente. Esta interacción física corresponde plenamente al culto andino a las *wakas*, a quienes se ofrece comida, se viste, se consulta como oráculo, etc., a la vez que es un aspecto central del culto a las imágenes cristianas. Belting señala la necesidad, en los primeros años del cristianismo, de una presencia física de la persona sagrada que habilitara la relación con los fieles.

Veamos más de cerca el problema de la idolatría en los Andes. Los textos de las campañas de

extirpación de los siglos XVI y XVII, que involucran instrucciones para los visitantes, relaciones sobre religión incaica, cartas *anuales* de los jesuitas, procesos judiciales, y los vocabularios aymara y quechua para la evangelización, resultan valiosas fuentes para la reconstrucción de la religiosidad andina más antigua, puesto que dan cuenta de las prácticas vigentes una vez desestructurada la religión estatal incaica. Esta información, contrastada con hallazgos arqueológicos,¹² ha permitido a diversos investigadores definir *waka* como “entidad sagrada” que involucra “cosas” naturales y artificiales, personas, lugares, seres míticos, animales, templos, objetos, etc., cuyo culto se remonta a épocas muy tempranas y sería el fundamento de la organización social andina. Las fuentes refieren como *wakas* a:

Las pacarinas: el principal género de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman pacariscas, que quieren dezir criadoras de sus naturalezas. Son en diferente formas y nombres conforme de las provincias: unos tenían piedras, otros fuentes y ríos, otros cuebas, otros animales y aves e otros géneros de árboles y de yervas y desta diferencia trataban ser criados y descender de las dichas cosas, [...] Todas [estas guacas] tienen servicios y chácaras e ganados y bestidos y tienen sus ordenes particulares de sus sacrificios y moyas.¹³

Los mallquis: [adoran] a sus *Malquis* [...] que son los huesos o cuerpos enteros de sus progenitores gentiles, que ellos dicen que son hijos de las *huacas*, los cuales tiene en los campos, en lugares muy apartados, en los *Machays*, que son sus sepulturas antiguas.¹⁴

Las conopas: Los *Conopas*, [...] estas son de diversas materias y figuras aunque de notable, o en la color, o en la figura [...] quando algun indio [...] se hallo a caso alguna piedra de esta suerte, o cosa semejante [...] va al hechicero [...] y el le dize esta es *conopa*, reverenciala y mochala con grande cuidado [...] las *Conopas* se heredan siempre de padres a hijos [...] A todos las *Conopas* [...] se les da la misma adoración que a las *huacas*, solo que la de estas es publica y comun de toda la provincia, de todo el pueblo, de todo el *ayllo*, segun es la *huaca* y las de las *conopas* es secreta y particular de los de la casa.¹⁵

Las piedras antrozo-zoomorfas o amorfas: Idolos, que los más eran de piedras de diversas figuras [...] estas figuras y piedras son imágenes, y representación de algunos cerros, de montes y arroyos, o de sus progenitores, y antepasados, y que los invocan y adoran como

a sus hazedores, y de quien esperan todo su bien y felicidad.¹⁶

La identificación de la *pacarina* con un lugar y con los antepasados se evidencia en esta referencia de Hernández Príncipe en su *Mitología andina*:

La pacarina y origen destes [llactas de Urcon] es Llásac su huaca, fingen que viniendo por la cordillera llegó a descansar a un alto del cerro llamado Choque Cayan y este despues de haber tenido los hijos que diremos se convirtió en piedra.¹⁷

Es decir, la *pacarina* es el cerro y el ancestro identificado con una piedra, lo que enlaza la noción de *pacarina* con la de *huancas*, monolitos de piedra enclavadas en el centro de los campos o en la entrada de las aldeas o en santuarios y *huauquis*, figuras generalmente de piedra asociadas al ancestro que se depositaban en la tumba. Duviols identifica a los *huauquis* y *huancas* con el doble del ancestro, que no es copia, ni réplica, sino gemelo, hermano.¹⁸ En otros trabajos hemos propuesto que lo que los españoles definieron como distintos tipos de *wakas* son en realidad distintas manifestaciones del ancestro que involucran tanto a elementos de la naturaleza y fardos funerarios, como a imágenes (“*wakas* escultóricas”), fundamentalmente de piedra, metales preciosos, *spondylus*.¹⁹ Las fuentes refieren sobre todo a las líticas, que son las más numerosas. Arriaga da cuenta de las características del ídolo del pueblo de Hilavi²⁰ al pie de un cerro que dominaba un cementerio indígena:

estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varon que miraba al nacimiento del sol y la otra con rostro de muger a las espaldas, que miraba al poniente con figura de muger en la misma piedra. Las cuales figuras tiene unas culebras gruesas que suben del pie a la cabeça a la mano derecha, y yzquierda y así mesmo tienen otras figuras como sapos.²¹

También una *Carta Annua* del Colegio de Cuzco, de 1601, trae una referencia a estos objetos, en este caso a:

un idolo llamado Villcana tomando el nombre de dos oratorios antiguos donde estava cercado de muchos guesos de muertos a los que fuimos con dos cruces [...] era este idolo

de una piedra labrada figura de un niño de un año.²²

El trato brindado a los “ídolos de piedra” y a los *mallquis* demuestra la identificación entre ambos y la interacción con sus descendientes, ya que se los alimenta, consulta y viste de igual manera.

vestían como personas [a sus huacas], de muy lindas y ricas camisetas de cumbi [...] con sus mantas y llautos [...] muy ricos con argenteria y chapas de oro y plata y con plumas muy galanas; poníanles sus chuspas llenas de coca, y poníanle guaraca o hondas para tirar y algunas les ponian capicetes de plata o cobre.²³

Del mismo modo encontramos claras alusiones a los vínculos de parentesco que unen a *mallquis* y huacas de piedras:

y tambien adoran unas piedras movibles de particular hechura de que cuentan varias fabulas y cuerpos de sus progenitores gentiles cavesas de sus linajes que llaman mallquis y dizen son hijos de las tales piedras destas huacas o ídolos unos son comunes a todo un pueblo otras de particulares aillos o parentelas.²⁴

En síntesis, una lectura exhaustiva de las fuentes permite proponer, por un lado, que la *waka* remite siempre al antepasado que se manifiesta en una pluralidad de encarnaciones, y por otro, plantear la inexistencia de un estatuto diferenciado entre lo natural y lo artificial, pese a que, como es previsible, los evangelizadores y cronistas asumieron que existía tal diferenciación. Sin embargo, tuvieron la capacidad de comprender o al menos intuir que debían instalar en el mundo andino a evangelizar otra distinción inexistente hasta el momento de la conquista: aquella entre la representación y lo representado.

Ídolo e imagen: una distinción problemática

En los diccionarios de evangelización queda establecida la distinción entre el concepto de ídolo y el de imagen. En el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio²⁵ encontramos las siguientes definiciones: “*huaca*”: “ídolo en forma de hombre, carnero, etc. y los cerros que adoraban en su gentilidad/monstruo, animal que nace con

menos o más partes de las que suele dar la naturaleza” y “*unancha*” como “figura, sacar imagen de otra pintando o dibujando”. Diego González Holguín en su *Vocabulario quechua*²⁶ define *huacca* como “ydoles, figurillas de hombres y animales que traían consigo”, y “*unanchan*” o “*rickchay*” como “figura, imagen”. Según Ramos y Urbano, esta diferenciación estaría expresando que los evangelizadores “habrían comprendido” que “*Huaca* no es una representación [...] Es la propia realidad”.²⁷

Volvamos ahora a Gell y su idea de ídolo. Sostiene el autor que “es la forma visual del Dios...no es una descripción, ni un retrato sino un cuerpo”. Para clarificar esta definición, utiliza el término “icónico” de un modo muy particular: afirma que “todo ídolo es icónico” en el sentido de que es “una representación realista del Dios”²⁸ pero ese realismo no está dado por su semejanza con un cuerpo humano sino porque provee una forma visual del Dios. Esa forma visual no es una imagen en tanto signo que está en lugar de otra cosa (vale decir, como se entiende una representación en occidente a partir del renacimiento), sino en tanto cuerpo que permite que el fiel *vea* al Dios.

Como ya señalamos, tanto para Gell como para Belting es imprescindible la materialización de la deidad en aras de garantizar la interacción con los devotos. Sin embargo, se abre una discrepancia entre ambos autores, ya que según Belting esa presencia física se basa en la semejanza formal con un prototipo de apariencia humana, que en los comienzos del cristianismo, por un lado se constituía a partir de los dioses antiguos, y por otro remitía a la existencia histórica de los santos y de la Virgen. Para Gell, en cambio, el ídolo, en tanto forma visual del dios, no implica antropomorfismo sino la atribución de una mente que realiza acciones intencionales.²⁹ Es decir que la agencia del ídolo no solo es exterior, la que corresponde a las acciones y significados que le son conferidos socialmente, como postula Belting para las imágenes cristianas,³⁰ sino interna, referida a la atribución de una interioridad.³¹

Para ilustrar esto Gell analiza el caso del culto a las imágenes de los dioses en el hinduismo. Rendirles culto implica recibir una suerte de bendición del dios (*darshan*) que proviene de sus ojos y que permite alcanzar una unión entre él y el devoto. La relación física entre ambos

consiste en una acción del dios (activo) a través de su imagen sobre el devoto (pasivo), y es de carácter intersubjetivo, comparable a la que podría darse entre personas.³² La imputación de subjetividad a la imagen del dios se consigue porque se trasciende la diferencia entre una imagen inerte y un ser vivo; en este sentido se puede entender que la unión se produce en el intercambio de miradas. En algunos casos los ojos de las imágenes están hechos con pequeños espejos de modo que en los ojos del dios se reflejan los del devoto. Es entonces, en este acto, que acontece la “animación” de la imagen: el ídolo mira al devoto y lo ve mirándolo. Pero esta concepción solo es posible si ese cuerpo que es la imagen posee una “mente o espíritu” que lo anima en tanto sujeto con voluntad y capacidad de interacción, tal como se hace ostensible en los complejos ritos de consagración de imágenes (que se inician desde la elección de la madera con la que serán fabricadas), a través de los cuales reciben una “sustancia vital” llamada *brahmapadartha*.³³

Ahora bien, la idea de Gell de que el “ídolo no es una “representación” (*depiction*) del dios sino el cuerpo del dios en forma de artefacto (*artefact form*)”³⁴ es aplicable al concepto de *waka*, materialidad dotada de poderes y concebida en un *continuum* ontológico con los humanos. No obstante, cabe señalar un carácter específico de la *waka* que abre un hiato respecto de las ideas de Gell: la *waka* no es el receptáculo de un espíritu, sino un cuerpo cuyo principio vital está contenido en la materia (piedra, textil, metal, etc.). En la ontología andina todo lo existente tiene vida, *camay* (en quechua: “lo que anima”), y no se trata de un “alma” que habita las cosas sino que se encarna en las cosas o en los seres mismos, es el espíritu de la materia, su poder, energía, etc., que proviene de la materialidad misma.³⁵

En ninguna de las fuentes que hemos analizado se menciona la existencia en quechua o aymara del concepto de “alma”, y es elocuente que Bertonio, al no hallar ningún término equivalente en esta lengua, anote en su Diccionario: “*alma*: “alma, porque ya sauen y usan deste vocablo”.³⁶ Alma y cuerpo no son, para los pueblos andinos, entidades discernibles, sino una unidad indisoluble en el mismo sentido que lo son el tiempo y el espacio que se identifican con el concepto de *pacha*.³⁷ Es evidente, además, que la eficacia de las *wakas*

como manifestaciones del antepasado divino no necesariamente se basa en el antropomorfismo, aunque éste se puede dar, en la medida en que existe un *continuum* ontológico entre mundo humano, animal, vegetal, mineral, tal como evidencian las descripciones halladas en las fuentes:

iban los hechiceros hallando piedras hermosas [llamadas *Tantaguyanay*, *Fatazoro*, etc.] y decían que eran hijos de [la waka] *Catequil*.³⁸ el primero que de aquel lugar nació [cueva, árbol, fuente, laguna, cerro] allí se volvía a convertir en piedras, y otros enalcones y cóndores y otros animales y aves; y así son diferentes figuras las *guacas* que adoran y que usan.³⁹

Esta *huaca* [*Apu Huáhac* del *ayllo Yanos*] era una piedra redonda de río acompañada de otras muchas piedrecitas; estaba sentada sobre una concha de la mar.⁴⁰

A cerros altos y montes y algunas piedras muy grandes también adoran [...] y les llaman con nombres particulares, y tienen sobre ellos mil fábulas de conversiones y metamorfosis y que fueron antes hombres que se convirtieron en aquellas piedras.⁴¹

Varios autores (Leach, Martínez Luna)⁴² han señalado que, para Gell, los objetos solo tienen efectos como representaciones de la mente y agencia de las personas, por ende persiste en su enfoque una teoría representacional del significado –esto explicaría la ambigüedad en el uso del término “icónico”– que obstruye la posibilidad de indagar el efecto de las cosas en las relaciones sociales entre personas. Gell concede agencia secundaria a los ídolos, puesto que esta se origina en los seres humanos, quienes hacen las imágenes y quienes le rinden culto. Define a los “ídolos” como “index representacionales”: es decir artefactos (antropomorfos o no, icónicos o anicónicos) creados por un hacedor que plasma un prototipo que se reconoce como la imagen de dios.⁴³ El ídolo es el dios que posee agencia, es decir, intencionalidad, conciencia, en la medida que su cuerpo se anima con una sustancia vital, proceso que depende de los seres humanos (por ejemplo, las acciones ejecutadas por los hacedores de las imágenes en los ritos consagatorios). En este sentido, hay coincidencia con Belting, quien piensa en el poder de una imagen como atribución de los seres humanos.

Estas ideas se fundan en la concepción occidental moderna que separa el mundo animado del inanimado. La noción de *waka* como entidad sagrada que puede tener una existencia humana, animal y mineral, natural o artificial, expresa una concepción regida por el principio de continuidad ontológica que pone en cuestión esa diferenciación. El énfasis, en la teoría de la idolatría de Gell o en la de las imágenes de Belting, radica en la voluntad de los sacerdotes y de quienes rinden culto al ídolo, cuya agencia es la proyección de la de aquellos. En cambio, desde la perspectiva del pensamiento andino, del pasado e incluso del presente,⁴⁴ esa ontología compartida entre naturaleza, objetos y humanos permite plantear una agencia común a todas estas entidades.

La imagen de culto en la colonia: el caso de la Virgen

Si la “idolatría” o culto a las *wakas* parece haber tenido notable persistencia durante el periodo colonial, la imposición de la imagen cristiana por parte de los conquistadores y evangelizadores supuso un panorama de agudas transformaciones en la religiosidad andina. En este apartado enfocaremos en unas imágenes que, enmarcadas en el proceso de cristianización de los pueblos americanos, asumieron ciertas características ajenas al concepto de representación en el sentido que mencionamos más arriba. Los cuadros que muestran imágenes de vestir en su altar, con sus ornamentos, cortinados, floreros, etc., si bien derivan de ejemplos españoles, llamados “retratos”, constituyen un género que alcanzó en la Sudamérica de los siglos XVII y XVIII un desarrollo inusitado, conociéndose una gran cantidad de obras, muchas de ellas anónimas, que salieron de los talleres de Cuzco, Potosí, Arequipa y otros centros de producción pictórica en ese periodo. Se ha establecido que “el valor piadoso de estos simulacros no residía en su factura o su belleza, ni tampoco en el parecido, sino en su participación con el prototipo”,⁴⁵ lo cual nos llevaría a la relación prototipo-imagen de Belting. No obstante, creemos que su comprensión no se agota en este marco. Para nuestros propósitos, el de la Virgen de Pomata servirá como caso ejemplar.

En el cap. 3 de *Imagen y culto*, Belting analiza la devoción a la Virgen, los debates acerca de la legitimidad de su representación, y el papel de

los modelos antiguos en la conformación de sus imágenes, mostrando la dificultad de realizar un catálogo de tipos fijos, ya que la atribución de sentido era cambiante según el contexto y el periodo de que se trate.⁴⁶ Un ejemplo americano de este aspecto, aunque algo distinto a los examinados por el autor, lo constituye la Virgen de Guadalupe en México, que corresponde a la advocación venerada en Cáceres (Extremadura), mientras que su resolución plástica es por completo diversa de esta. El cambio en las condiciones de surgimiento y consolidación del culto incide decisivamente en la conformación de la imagen, de modo tal que, como veremos también en otros casos, la dificultad no se agota en distinguir, como expresa Belting, “una forma familiar en una nueva función o el caso contrario: una nueva forma que cumple una de las funciones heredadas”,⁴⁷ ya que en la América española a menudo tanto las formas como las funciones son novedosas respecto de sus modelos europeos. La Guadalupe guardaría relación con los íconos de la iglesia oriental en virtud de la generación de copias que deben mantenerse fieles al prototipo, pero se distingue de la mayor parte de ellos por su carácter aqueropoietico, que la aproxima al Santo Sudario, al mandilión y al manto de la Verónica. Según Belting, en la antigüedad y en los primeros siglos del cristianismo, la apariencia que tenía una imagen, sea de un dios o de un santo, era fundamental para la atribución de poder, ya que no se distinguía de aquella que tenía ese dios o santo cuando era soñado por los devotos.⁴⁸ El aspecto de la Guadalupe en el lienzo original corresponde al que tuvo la Virgen en las cuatro apariciones al indio Juan Diego, aspecto que se estampa milagrosamente en su tilma, reforzando la necesidad de conservar, en las versiones posteriores, los rasgos principales del que quedó establecido como prototipo.

Pero no vamos a extendernos aquí sobre la compleja temática guadalupana,⁴⁹ que hemos traído solo para comenzar a señalar algunos silencios o limitaciones de los textos analizados respecto de casos americanos. En lo que refiere específicamente a la Virgen de Guadalupe, Belting le dedica un párrafo corto como ejemplo de imagen cristiana que contiene “elementos precristianos”, desde que tendría una “antecesora en el culto de los indios”.⁵⁰ No hace ninguna mención de ejemplos sudamericanos.

Veamos si podemos ir más allá. El par semejanza-presencia dio título a la traducción inglesa de *Imagen y culto (Likeness and Presence)* y es uno de los ejes que guía el recorrido de Belting por la historia de un tipo de imagen en particular: la que “normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa”.⁵¹ Esta caracterización del objeto de estudio, que hace centro en la relación de las imágenes con modelos humanos a los cuales representan, es decir sustituyen por semejanza, plantea algunos reparos cuando trasladamos el problema a nuestros casos, si queremos trascender una concepción de la imagen arraigada en el par referente-signo, prototipo-obra, de la que tanto Belting como Gell, pese a sus esfuerzos, no terminan de desprenderse.

Pongamos a prueba los pares mencionados recién para interrogarnos acerca de los cuadros andinos de la Virgen en su altar: ¿qué representan? Y, consecuentemente, ¿con qué guardan semejanza? ¿Cómo? En otras palabras: ¿están en lugar de una persona? ¿Imitan sus rasgos somáticos?

Para explorar posibles respuestas es necesario entender la mimesis no solo en su acepción clásica, es decir como representación análoga de las cualidades visuales -forma, color, movimiento- de objetos o fenómenos de la realidad sensible. Según Tatarkiewicz, se trata de un concepto muy antiguo, que en Grecia tenía un sentido bastante diferente al de *imitatio*. Ligado a los más antiguos cultos dionisiacos, se aplicaba a los actos que llevaba a cabo el sacerdote: baile, canto y música, sin aludir a las artes visuales. “No significaba reproducir la realidad externa sino expresar la interior”, aclara este autor.⁵² Según estableció Vernant en su amplia indagación sobre la Grecia arcaica y clásica,⁵³ en los ritos funerarios y en las fiestas dionisiacas, la mimesis funcionaba como una instancia de relación entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos en el primer caso, el de los hombres y el de los dioses en el segundo.

En *Antropología de la imagen*, Belting vuelve sobre la tensión entre semejanza y presencia, aunque esta vez en una clave teórica más general sobre las imágenes. Aborda el culto a los muertos como una de las instancias más

arcaicas de la historia humana ligada a la producción de imágenes. Su análisis retoma el ineludible trabajo de Vernant, y en especial la figura del *kolossos*, para mostrar la existencia de una mimesis que no se basa en la semejanza de rasgos somáticos entre la imagen y el difunto. El *kolossos* encarna al muerto, no como algo parecido en su aspecto exterior, sino en virtud de sus rasgos materiales: la piedra inerte, seca, dura e inmóvil alude a la ausencia de carne, calor y movimiento. Por ello podemos decir que no es una representación sino una presentación, o más aún, una presencia del muerto.⁵⁴ La función de “sustitución”, central en el análisis del “caballo de juguete” de Gombrich, según este autor “precede” en la historia humana a la intención de hacer un retrato, y por lo tanto de representar.⁵⁵ Si quitamos el sesgo evolucionista del planteo, la observación nos orienta también en la identificación de un estatus sustitutivo de ciertas imágenes y objetos, que no necesariamente se basa en la imitación.

Como el proceso de consagración de las imágenes hindúes que analiza Gell, el ritual, destaca Belting, es necesario para que se produzca la relación, en este caso, entre dos ámbitos segregados como son el de los vivos y el de los muertos. El pedazo de piedra no es *kolossos* sino por medio del rito, aclara Vernant.⁵⁶

Aparece así “un problema que supera en mucho el caso del *kolossos*” y que refiere a lo que Vernant llama “el signo religioso”:

no pretende solamente evocar en la mente de los hombres el poder sagrado al que remite, sino que busca siempre establecer una verdadera comunicación con el mismo, incluir verdaderamente su presencia en el universo humano.⁵⁷

A la vez, sigue Vernant, el signo religioso subraya la distancia, lo inaccesible, lo misterioso.⁵⁸

Esto nos lleva al hecho de que tanto Belting como Gell retoman y discuten la senda ya trazada por Freedberg, un autor a quien citan, y que antes que ellos exploró, precisamente, la dimensión presentativa y comunicacional de la imagen, asociada, en sus palabras, a “lo que las imágenes hacen con los hombres y lo que los hombres hacen con las imágenes”.⁵⁹

Recordemos en este punto la complejidad propia de la idea de representación, que supone dos dimensiones, transparente y transitiva por un lado, opaca y reflexiva por otra.⁶⁰ Es decir, una imagen se encuentra en lugar de algo ausente o invisible, al cual reemplaza pareciéndosele, mientras que a la vez se presenta como algo diferente a aquello. De esto se deriva el imperativo de considerar el carácter concreto, material, diríamos objetual de las imágenes, en la medida en que la opacidad y reflexividad están ligadas a él, ya que por más que se busque una perfecta imitación, una representación es, físicamente, distinta a aquello que representa.

Con todo este instrumental, y para avanzar en nuestro propósito acerquemos el foco para observar los cuadros de la Virgen de Pomata. El fenómeno de inflación de advocaciones de María, ya notable en la península a favor de la apuesta contrarreformista al culto mariano, se amplificó en las colonias, donde las apariciones milagrosas dieron lugar a superposiciones y disyunciones de las maneras de nombrarla. Observa Gisbert que “si en un principio María es síntesis que engloba el culto de muchos sitios y dioses prehispanos, una vez entronizada recomienza el proceso de disociación, pues es ya Copacabana, Pucarani, Reina...”.⁶¹ Así, a la Virgen del Rosario, derivada de una aparición a Santo Domingo de Guzmán, se le adosa “de Pomata”, en alusión a la entronización de una imagen de bulto en la iglesia de Santiago en el pueblo ubicado en la costa sudoeste del Titicaca.⁶² Según Stanfield-Mazzi, no se conoce bien el origen de esta escultura, y los abundantes testimonios sobre su culto pertenecen a la segunda etapa en que los dominicos se hicieron cargo de la doctrina, a inicios del s. XVII. Sobre las capacidades taumatúrgicas de la escultura, en su obra de 1681 Fray Juan Meléndez comenta que no se detiene en los numerosos milagros operados por ella porque ocuparían un tomo aparte, pero al parecer nunca lo escribió.⁶³

En franca competencia con la Virgen de Copacabana,⁶⁴ la de Pomata fue una de las advocaciones más populares en la región andina. La imagen de bulto de la primera conservó su primacía frente a las versiones pintadas, y de hecho se produjeron varias copias en maguey para ser llevadas a otros santuarios,

como Copacabana y Humahuaca en Argentina.⁶⁵ Mientras tanto, la escultura vestida de Pomata fue reproducida en decenas de cuadros que se encuentran en distintos puntos del antiguo Virreinato del Perú. Estos se caracterizan por el extremo esquematismo que subsume la mayor parte de la figura en la forma geométrica del manto. Es sabido que esta forma proviene de Europa, siendo muy común en las estampas de los Atlas Marianos, que usualmente representan imágenes milagrosas emplazadas en sitios de peregrinación.⁶⁶ Pese a ello, se ha afirmado una relación entre esta forma y la de un particular tipo de *waka*, los cerros sagrados o *apus* (considerados *pacarinas*), relación que puede inferirse a partir de la existencia de una advocación particular, la Virgen del Cerro, de la que se conocen muy pocas imágenes.⁶⁷ En ellas, el cerro de Potosí reemplaza visualmente a la vestimenta, cuyos brocados son las pequeñas escenas narrativas de los milagros operados por la Virgen para salvar a los mitayos que allí trabajaban. La referencia a los *apus* sería indirecta o tácita en las pinturas de Pomata y de otras advocaciones sudamericanas, e implicaría una activación de la forma proveniente de Europa a la luz de las creencias andinas.

Pero además de los *apus* debemos considerar otro tipo de divinidad con la que fue asociada la Virgen en Sudamérica, en forma similar a lo sucedido en Europa con las diosas madres vernáculas. Examinemos entonces brevemente la significación de la *Pachamama*. Las fuentes de los s. XVI y XVII la muestran como una madre-tierra nutricia:

adoran y *mochan* la Tierra, la cual llaman Pachamama y Chucomama porque cuando nacen de sus madres caen en ella [...] y por esto la *mochan*, y para que les de fuerza y porque les de maíz...⁶⁸

“A Mamapacha que es la tierra también reverencian especialmente las mujeres, al tiempo que han de sembrar y hablan con ella diziendo que les de buena cosecha y derraman para esto *chicha* y mayz molido o por su mano o por medio de los hechiceros.⁶⁹”

A la llegada de los españoles era una deidad muy antigua, débilmente integrada al panteón inca,⁷⁰ de la que se esperaba alimento, pero su sentido desborda lo femenino ya que remite al origen a la vez espacio-temporal, madre-padre. El rasgo de proveedora permitió, sin embargo,

que se la asociase con la Virgen María. Arriaga menciona que en Huarochirí, según las averiguaciones de Ávila, “para adorar un idolo en figura de muger llamada Chaupiñamca y Mamayoc [Pachamama] hazían fiesta a una imagen de nuestra señora de la Assuncion...”.⁷¹

De esta manera, terminó conformándose en tiempos coloniales como una entidad femenina, benéfica, intercesora y salvífica. No obstante, existen en la actualidad advocaciones marianas temibles, como la Virgen de la Estrella de Chuchulaya, de origen colonial, que es “celosa” y “puede enojarse y hasta causarle la muerte” a quien se dirige a ella sin respeto,⁷² lo cual probaría la subsistencia de una complejidad de sentidos en torno a este tipo de entidades.

Para resumir, entonces, la Virgen hizo suyos rasgos, poderes y capacidades, por un lado de la Pachamama, deidad cercana a la idea de una madre protectora de carácter universal, y por otro de los *apus*, masculinos y amenazantes, en la medida en que las apariciones ocurrían en la mayor parte de los casos en sitios donde se los adoraban, lo que llevó a la fuerte localización del culto mariano. Teniendo en cuenta que tanto la Pachamama como los *apus* están relacionados con el origen de la comunidad, puede pensarse que la doble condición de la Virgen asociada a ellos habría facilitado la integración de la misma a la comunidad por lazos de parentesco.

Si volvemos ahora a los interrogantes sobre qué representan los cuadros andinos de la Virgen, a qué se asemejan y en qué consiste esa semejanza, debemos prestar atención a la imagen de bulto que se encuentra en el altar (**Fig. 1**).

En el caso de la de Pomata, las pinturas remiten a ella, y no a la Virgen en general, ni a la Virgen del Rosario, y ni siquiera a la Virgen del Rosario de Pomata concebida en forma ideal. Así, si podemos considerar la escultura vestida como prototipo de acuerdo con Gell, es claro que resulta forzado pensarla como los de la iglesia oriental que trata Belting. Las pinturas no tratan de recuperar, a partir de una visión o sueño, la apariencia primigenia de una persona con existencia histórica, sino de reproducir una y otra vez la que tiene la escultura. Además, si bien son “simulacros”, “retratos”, no se trata de copias idénticas, como es posible verificarlo

incluso en obras atribuidas al mismo autor (Figs. 2 y 3).



1. Anónimo, *Virgen del Rosario de Pomata*, s. XVI, talla en madera, Iglesia de Santiago, Pomata (Perú). Fotografía: Maya Stanfield-Mazzi.

Querejazu ha mostrado que los pintores hacían una atenta observación del altar, introduciendo en sus obras los cambios producidos en la indumentaria de la imagen, los floreros, candelabros, cortinados, etc.⁷³ Stanfield-Mazzi propone que la realización de estas obras funcionaba como registro de la vida histórica de la imagen, a través de los cambios materiales operados en ella por medio del ritual, que potenciaba y actualizaba la taumaturgia de la misma. El papel fundamental de las vestiduras que eran donadas por los fieles, y por lo tanto de la compleja relación entre materialidad y, en términos de Gell, atribución de una interioridad que ejerce poder, se evidencia en inventarios de 1773 y 1785 en los que se menciona una de ellas como “la del milagro”.⁷⁴ Siguiendo a Arnold, en las culturas andinas el textil es un elemento configurador del cuerpo del sujeto, define su pertenencia al grupo y su ubicación en la escala social. Pero además en sí mismo expresa a los sujetos y las regiones.⁷⁵ Esta función, ligada a la identidad y a la identificación, que según vimos alcanzó también a las *wakas*, puede haberse trasladado al modo particular de vestir y adornar la imagen de la Virgen, y de rodearla de

una escenificación, que define con claridad la advocación y su lazo con la comunidad.⁷⁶



2. Atribuido a Matheo Pizarro, *Virgen del Rosario de Pomata*, s. XVII, óleo sobre tela, 150 cm. x 107 cm., Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Casabindo (Argentina). Fotografía: Diego Ortiz y Alejandro Martínez.

Las versiones pintadas de la talla de Pomata captan los rasgos principales de esta con el fin de retener poderes y capacidades que les han sido conferidas, pero teniendo en cuenta las variaciones y modificaciones que sufre la imagen de bulto gracias a la intervención activa de los fieles. Las pinturas andinas de la Virgen ponen en discusión las ideas platónicas y las valoraciones modernas en torno al original y la copia, en tanto que el prototipo (en términos de Gell) sería la imagen de bulto, que a su vez tendría su propio referente, y sus reproducciones, lejos de ser versiones degradadas, aseguran la reproducción y difusión de sus poderes. Un cuadro de la Virgen de Pomata brindaba al devoto andino la posibilidad de interpellarla y obtener de ella una respuesta, tal como sucedía ante la imagen en el templo.

La taumaturgia de las imágenes andinas está fuertemente ligada a su materialidad y a su

presencia física. Para ahondar en el sentido de este aspecto debemos retomar la cuestión del antropomorfismo. Según vimos en la primera parte del trabajo, ésta es solo una de las muchas posibilidades de manifestación de las *wakas*, cuya naturaleza puede mudar, tal como evidencian las numerosas referencias en las fuentes a las transformaciones de las mismas que pueden ser humanas, luego animales, luego piedras, etc.⁷⁷ Belting plantea que en Europa, dada la escasez de información sobre María, fue necesario, para afirmar su culto en base a evidencias de vida histórica, que adquiriese una apariencia antropomórfica. Ésta fue tomada de la que tenían las antiguas diosas-madre, cuyo culto e imágenes fueron reemplazados por los de la Virgen.⁷⁸ Los casos sudamericanos introducen una cuña en este planteo: no hay figura humana, relativa a las divinidades prehispánicas que la Virgen habría reemplazado, que haya participado en la imposición de su culto. Más bien se dio el proceso contrario: si el primer cristianismo se apropió de la apariencia antropomorfa de las deidades antiguas para dar cuerpo a los personajes de la historia sagrada, el catolicismo en América debió incorporar a algunas deidades prehispánicas bajo la forma humana de sus imágenes como parte de la lucha contra la idolatría. Sin embargo, notemos que en las pinturas de la Virgen de Pomata, como sucede en el caso de otras “vírgenes de manto triangular”, el antropomorfismo se ha reducido a su mínima expresión. Gisbert comenta la transformación formal y material que se produce entre las imágenes de bulto de muchas advocaciones sudamericanas, realizada en madera o maguay de acuerdo a pautas renacentistas, y las versiones pintadas, que corresponden a la retórica barroca.⁷⁹ En las primeras, pese a la interpretación propia de los artífices locales que, como sucede con Copacabana, pudo llevar a la esquematización de los modelos occidentales, sigue habiendo un cuerpo que se adivina debajo de la túnica y el manto. En las pinturas, es el manto el que ha pasado a ser, en forma semejante a los textiles con los que se vestían las *wakas*, un elemento central de la significación y funciones de la imagen, algo coherente con la relevancia taumática que le atribuían los fieles. Este retroceso del antropomorfismo se da a partir de un prototipo particular como lo es la imagen de bulto, que puede pensarse como un cuerpo atravesado a la vez por lo humano y lo no humano, o como un cuerpo construido a partir

del textil. Algo más nos indica la complejidad de este caso: las pinturas de Pomata dan cuenta de una historicidad, pero no la de la Virgen a la manera de las representaciones occidentales o los íconos. Ellas plasman los avatares de la imagen de bulto, a la cual los fieles le reconocen una vida. En este sentido se acercan a las *wakas* en que no se distinguen de los seres animados, excediendo por ello la definición de Belting de la imagen de culto que “normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona”.⁸⁰



3. Atribuido a Matheo Pisarro, *Virgen del Rosario de Pomata*, óleo sobre tela, s. XVII, 147cm. x 105cm., Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Casabindo (Argentina). Fotografía: Diego Ortiz y Alejandro Martínez.

Entonces, nos preguntamos una vez más: ¿los cuadros de la Virgen de Pomata son una representación de la imagen de bulto? Si es así, ¿la relación que establecen con ella se agota en la semejanza? ¿O pueden considerarse, más bien, posibles manifestaciones de la Virgen, así como las *wakas* tienen diversas encarnaciones? En todo caso, no se trata de una representación que sustituye porque pretende estar en lugar de un prototipo. Y la semejanza que tienen con las otras manifestaciones es compleja y cambiante. Al mismo tiempo, cada versión puede pensarse

como presentación o presencia de lo sagrado en tanto que la materialidad que posee asegura la difusión y multiplicación de la agencia que se le atribuye.

Construyendo teoría

Hemos explorado tres núcleos problemáticos – la mimesis, el antropomorfismo y la agencia social - a partir de la obra de dos autores que proponen enfocar las imágenes desde un ángulo antropológico, aunque entendiéndolo de diverso modo. Encontramos coincidencia entre Gell y Belting en el acento en la materialización, que según el primero define la idolatría y para el segundo es clave en la historia del culto cristiano: la presencia corpórea del dios es necesaria para que se establezca el vínculo entre éste y el fiel. Resulta este un aspecto pertinente tanto para abordar el estudio del culto a las *wakas*, como el de las imágenes cristianas de carácter taumatúrgico en Sudamérica. Ambos autores entienden que la relación que establecen los fieles con la imagen se basa en la imputación a ésta de carácter de “persona”, pero hay una discrepancia en lo que ello implica: para Belting este carácter se expresa en una plasmación antropomórfica, mientras que Gell no contempla esa condición, ya que para él lo fundamental es la atribución de una intencionalidad, es decir que la imagen posee una mente o espíritu. Como vimos, en el caso de los cuadros de la Virgen el antropomorfismo es reducido, mientras que las *wakas* no solo no es necesario que adquieran forma humana sino que tampoco pueden comprenderse como un cuerpo habitado por un espíritu o mente, ya que tienen un estatus ontológico común a seres humanos y no humanos (cosas y seres de la naturaleza). Debemos reconocer que, con la imposición del pensamiento occidental y de las formas de religiosidad cristianas, esta concepción sufrió un importante retroceso, pero cabe sospechar la latencia que podría haber mantenido y que se expresaría en el tratamiento de la imagen de bulto y de los cuadros de la Virgen como entidades pertenecientes a la misma comunidad que los fieles. Si bien no se puede establecer una equivalencia directa entre esta significación de la Virgen y la de las *wakas* en tanto antepasado que funda el linaje, sí es posible pensar en un vínculo entre los fieles y las advocaciones locales de la Virgen que pueden evocar relaciones de parentesco, concepción

habilitada posiblemente por los discursos sobre la misma como “madre”.

Verificamos que los casos sudamericanos considerados ponen en cuestión el papel del prototipo, que no funcionaría en ellos ni a la manera de los íconos de la iglesia oriental que aborda Belting, que remiten a un ideal, ni a la del ídolo de Gell en tanto artefacto (*index*) que se constituye gracias a la agencia por un lado del artista (*artist*) que lo plasma a partir de un prototipo (*prototype*) activo divino, y por otro a la del devoto (*recipient*). En los dos autores, más allá del énfasis puesto en que la imagen o el ídolo no necesariamente es el retrato del dios, subyace una idea clásica de representación en la que se distingue el referente (prototipo) y el signo (la materialización). Esto lleva a una tensión que recorre los textos aún cuando sus autores encaran casos en los que esta distinción no opera, constituyendo un límite al alcance de los mismos.

Intensamente visitadas por colegas de distintas disciplinas, las propuestas diseñadas por Belting y por Gell merecen ser confrontadas a fondo con fenómenos y casos concretos del ámbito latinoamericano, para profundizar en sus aciertos, avanzar sobre terrenos que ellos no exploraron, y comenzar así a construir teoría desde nuestras propias preguntas y expectativas.

Notas

¹ Una primera versión de este artículo fue presentada en el Simposio “La imagen visual en el debate historiográfico sobre América Latina, siglos XV-XXI” del XVII Congreso Internacional de AHILA (Asociación de Historiadores Latinoamericanistas), Berlín, septiembre de 2014. Agradecemos a sus coordinadores, Marisol Palma, Ana María Risco y Peter Mason, y a los participantes sus valiosos comentarios y sugerencias.

² Desde nuestra perspectiva, entendemos la historia del arte como la disciplina idónea para el abordaje de todo tipo de objetos plásticos, con independencia de su valoración estética.

³ Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de las imágenes anterior a la era del arte* [1990], Madrid, Akal,

2009; y Hans Belting, *Antropología de la imagen* [2002], Buenos Aires, Katz, 2007.

⁴ Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1998.

⁵ Belting, *Antropología de la imagen... op.cit.*, p. 14.

⁶ A nuestro juicio, la obra de Gell reconoce antecedentes en un interés manifiesto de la antropología por el arte como un campo que incluye manifestaciones tanto del occidente moderno como anteriores y no occidentales. Lévi-Strauss representa cabalmente esta línea inaugurada a mediados del s. XX. Por su parte, Belting participa de la recuperación de una historia del arte concebida desde una perspectiva antropológica propuesta por Warburg a fines del s. XIX.

⁷ Belting, *Antropología de la imagen...op.cit.*, cap. 1.

⁸ Gell define “prototipo” como una entidad que es representada de modo visual por el índice, usualmente en virtud de semejanza formal, aunque esta no es una condición necesaria. Reconoce además lo que llama “representaciones anicónicas”, por ejemplo de dioses sin apariencia física, que funcionan como índices de la presencia espacio-temporal del dios, *op. cit.*, pp. 25-26. Por su parte, Belting utiliza el término para referirse a los referentes de las imágenes de la iglesia oriental, en el sentido de un original primero y por lo tanto auténtico, de cuyas capacidades de algún modo participan: “Toda imagen [...] surgiría de un prototipo en el que está comprendida virtualmente desde el principio”, *Imagen y culto...op.cit.*, p. 207. Este último sentido es el que recoge en parte el DLE: “ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa”. En este texto usaremos también la palabra “modelo” como tipo o referencia de una imitación, copia o reproducción, como en el caso de los modelos antiguos que siguen las primeras imágenes cristianas. Si bien todos estos conceptos están relacionados intentaremos dar cuenta de sus matices en el transcurso de la argumentación.

⁹ Gell, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹¹ Gell, *op. cit.*, p. 123. Traducción de las autoras.

¹² Lamentablemente, las *wakas* descritas por los extirpadores fueron destruidas, pero quedaron en pie las de épocas preincaicas, que entendemos pueden ser leídas a la luz de estas fuentes, en la medida en que la coincidencia entre la información arqueológica y las descripciones en las fuentes coloniales dan cuenta de prácticas muy antiguas que habrían tenido continuidad en época incaica y más tarde, en los siglos XVI y XVII.

¹³ Cristóbal de Albornoz, "Instrucciones para descubrir todas las huacas del Pirú y sus camayos y haciendas". *Fábulas y mitos de los incas*. Pierre Duviols y Henrique Urbano (eds.). Madrid, Historia 16, 1989, p. 169.

¹⁴ Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatría en el Perú* [1621]. María Isabel Balducci (ed.). Buenos Aires, CONICET, 1984, p. 25.

¹⁵ Arriaga, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ Rodrigo Hernández Príncipe, "Mitología andina" [1622] en *Inca*, I, Lima, s/e, 1923, p. 55.

¹⁸ Pierre Duviols, "Une symbolisme andine du double: le litomorphose de l'ancestre", *Actas del XLII Congreso de Americanistas*, vol. IV, 1976, París, pp. 7-31.

¹⁹ María Alba Bovisio, "Las huacas del NOA: objetos y conceptos", *Religiosidad, Cultura y Poder*, Buenos Aires, GERE, 2006, CD, y María Alba Bovisio, "Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente", Peter Krieger (ed.) *La imagen sagrada y sacralizada*, Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. I, México, UNAM, 2011, pp. 53-85.

²⁰ El nombre actual del pueblo, Ilave, aparece también en algunas fuentes coloniales.

²¹ Arriaga, *op. cit.*, p. 111.

²² Mario Polia Meconi, *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

²³ Anónimo Agustino, "Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas: Relación de la religión y los ritos del Perú hecha por los primeros agustinos que por allí pasaron para la conversión de los naturales" [1569], *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo 11, Horacio Urteaga (ed.), Lima, Imprenta Sanmartí, 1918, p. 18.

²⁴ "Misión de los padres jesuitas Pablo José de Arriaga e Ignacio Teruel a las provincias de Ocos y Lampas, Cajatambo, 1619" en Pierre Duviols, *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo, siglo XVII*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1986, p. 451.

²⁵ Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua aymara* [1612], Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Cochabamba, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1984.

²⁶ Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* [1608], Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1952.

²⁷ Gabriela Ramos y Henrique Urbano, *Catolicismo y extirpación de idolatrías, siglos XVI-XVIII*, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco, 1993, p. 16.

²⁸ Gell, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ *Ibidem*, p. 125.

³⁰ Belting, *Imagen y culto...op.cit.*, cap. 1.

³¹ Gell, *op. cit.*, p. 135.

³² Hay determinados seres humanos que pueden otorgar *darshan* como los gurúes a sus discípulos, o el majarás a los súbditos; el *darshan* es transmitido siempre de alguien que tiene poder a quienes no lo tienen. *Ibidem*, pp. 117-18.

³³ *Ibidem*, pp. 132-48.

³⁴ *Ibidem*, p. 99.

³⁵ J. M. Augustine et al. "The social ontology of cultural objects: or what things are and what things do". Documento electrónico: www.vanderbilt.edu, acceso 22 de agosto de 2011.

- ³⁶ Bertonio, *op. cit.*, primera parte, p. 39.
- ³⁷ Pacha: “tiempo, suelo, lugar”, p. 140, *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*, anónimo [1586], Lima, Instituto Riva Agüero/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- ³⁸ Anónimo Agustino, *op. cit.*, p. 25.
- ³⁹ Cristóbal de Molina, “Relación de las fábulas y ritos de los incas” [1573], *Fábulas y mitos de los incas*. Pierre Duviols y Henrique Urbano (eds.), Madrid, Historia 16, 1989, p. 51.
- ⁴⁰ Hernández Príncipe, *op. cit.*, p. 67.
- ⁴¹ Arriaga, *op. cit.*, p. 23.
- ⁴² Sergio Martínez Luna, “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, n° 2, mayo-agosto 2012, Madrid, pp. 171-195; James Leach, “Differentiation and encompassment. A critique of Gell’s theory of the abduction of creativity”, Amilia Henare, et al., *Thinking through things. Theorizing Artefacts Ethnographically*, London, Routledge, 2007.
- ⁴³ Gell, *op. cit.*, p. 99.
- ⁴⁴ El antropólogo Joseph Bastien nos ofrece un elocuente ejemplo de la pervivencia de esta concepción: Marcelino, un integrante de la comunidad aymara de Kaata, al norte del Titicaca (Bolivia), le explicó respecto a la montaña homónima que consideran su *pacarina*: “La montaña es como nosotros y nosotros somos ella. Tiene una cabeza donde crece pelo de alpaca [las tierras altas de Apacheta], Kaata es el corazón y las tripas, donde las papas y las ocas crecen debajo de la tierra. Los grandes ritualistas viven allí. Ofrecen sangre y grasa a este cuerpo. Si no alimentamos a la montaña ella no nos alimentará. El maíz crece en las laderas bajas de Niño Korin, las piernas de la montaña Kaata”, Joseph Bastien, *La montaña y el cóndor. Metáfora y ritual en un ayllu andino*, La Paz, Hisbol, 1996, p. 19.
- ⁴⁵ Jáuregui, Andrea, “Nota preliminar” de “Advocaciones”, en Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*, Buenos Aires, EDUCA, 2008, p. 274. La autora remite aquí a la idea de prototipo tal como lo trabaja Belting, aunque veremos que la comprensión de los cuadros andinos de la Virgen no se agota en esta idea.
- ⁴⁶ Belting, *Imagen y culto... op.cit.*, pp. 46-47.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 47.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 56.
- ⁴⁹ Para una exhaustiva indagación sobre el mismo, ver Jaime Cuadriello, *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patronato Cultural de Occidente, 1984.
- ⁵⁰ Belting, *Imagen y culto... op.cit.*, p. 66. La referencia principal del autor es aquí el trabajo de Victor y Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, de 1978 (New York, Columbia University Press). Para la comparación entre la Guadalupe española y la mexicana, los Turner se sirven, a su vez, de la investigación de un estudiante de posgrado “descendiente de mexicanos”, p. 42. Naturalmente, el texto de los antropólogos se enfoca en el fenómeno del peregrinaje y aborda muy sucintamente el estatuto de la imagen cristiana en relación con sus “antecedentes” prehispánicos.
- ⁵¹ Belting, *Imagen y culto... op.cit.*, p. 5.
- ⁵² Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Anaya, 2001, pp. 301-310. Para una confrontación de los diferentes sentidos de “mimesis” ver también Valeriano Bozal, *Mimesis. Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, segunda parte.
- ⁵³ Ver por ejemplo Jean Pierre Vernant, “La categoría psicológica del doble”, en *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* [1965], Barcelona, Ariel, 2003.
- ⁵⁴ También Bozal se valió del *kolossos* de Vernant para diferenciar las concepciones platónicas y aristotélicas de otras vigentes en el mundo griego, *op.cit.*, pp. 65-69.
- ⁵⁵ Ernst Gombrich, “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid, Debate, 1999.
- ⁵⁶ Vernant, *op. cit.*, p. 307.
- ⁵⁷ *Ibidem*, pp. 315-6.
- ⁵⁸ Idem.
- ⁵⁹ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 11.
- ⁶⁰ Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. *Marin*, el discurso y la imagen”, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- ⁶¹ Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y cía., 2004, p. 22.
- ⁶² Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires, EDUCA, 2008, pp. 474-5.
- ⁶³ Maya Stanfield-Mazzi, *The Replication of Ritual in the Colonial Andes: Images of the Virgin of Pomata and Christ of the Earthquakes*, PhD Dissertation, University of California, 2006. Hemos tomado de este acucioso trabajo información valiosa para nuestros propósitos. Ver también M. A. Bovisio y M. Penhos, “Vírgenes y wakas: mecanismos de la representación en las imágenes de culto coloniales”, *Memoria del VIII Encuentro sobre Barroco. Mestizajes en diálogo*, La Paz, Visión Cultural (en prensa).
- ⁶⁴ Clelia Domoñi y Martín Isidoro basan en este aspecto su análisis de un ciclo pictórico sobre sus milagros, “Milagros de la Virgen del Rosario de Pomata”, *IX Jornadas de Arte e Investigación. El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA, 2010.
- ⁶⁵ Schenone, *op. cit.*, pp. 360-1.
- ⁶⁶ Freedberg, *op. cit.*, cap. 6.
- ⁶⁷ Gisbert, *Iconografía... op. cit.*, pp. 17-9.
- ⁶⁸ Anónimo Agustino, *op. cit.*, p. 41.
- ⁶⁹ Arriaga, *op. cit.*, p. 23.
- ⁷⁰ De hecho no aparece el vocablo en el diccionario de González Holguín, lo que da la pauta de su origen aymara y su incorporación posterior al mundo quechua. Su culto se dispersó por el Perú pero preponderantemente entre el campesinado.

⁷¹ Arriaga, *op. cit.*, p. 25.

⁷² Gabriela Behoteguy Chávez, "Procesos de apropiación y resistencia religiosa en el culto a la Virgen de la Estrella", en Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo, *Principio Potosí Reverso*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 115.

⁷³ Pedro Querejazu Leyton, "Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de realidad en la pintura de la Audiencia de Charcas", *I Encuentro sobre Barroco Andino*, La Paz, 2002.

⁷⁴ Stanfield-Mazzi, *op. cit.*, pp. 103-6.

⁷⁵ Denise Arnold, "Cartografías de la memoria hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, N° 36, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, julio.

⁷⁶ Así lo entiende también Stanfield-Mazzi, quien aporta información etnohistórica que avala esta interpretación, *op.cit.*, pp. 58 ss.

⁷⁷ A modo de ejemplo citamos este pasaje de los relatos de Huarochirí donde se narran mitos referidos a diversas *wakas*: "Cuando *Huatiacuri* hubo terminado todas sus hazañas, *Pariacaca* y sus hermanos salieron de cinco huevos en forma de cinco halcones. Estos se convirtieron en hombres y se pusieron a pasear. Entonces, cuando se enteraron de cómo se había comportado la gente de aquella época [...] se enojaron [...] y convirtiéndose en lluvia, los arrastraron con todas sus casas y sus llamas hasta el mar sin dejar que ni uno solo se salvase [...] Al cumplir su castigo, *Pariacaca* subió al cerro que llamanos hoy *Pariacaca*." Anónimo, *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* [1608]. Gerard Taylor (ed.), Lima, IEP, pp. 115-9.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 60 y ss.

⁷⁹ Teresa Gisbert, "La Virgen en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María", *Memoria del I Encuentro Internacional de Barroco Andino*, La Paz, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2003, p. 22.

⁸⁰ Belting, *Imagen y culto...op.cit.*, p. 5.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bovisio, María Alba y Penhos, Marta; "De *waka* a Virgen, de Virgen a *waka*: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 8 | 1er. semestre 2016. pp 146-159.

Recibido: 09/02/2016

Aceptado: 07/05/2016