



**Culto mariano y devociones cívico-estatales:
Una lectura desde la narrativa visual**

Walter Sánchez Canedo



Culto mariano y devociones cívico-estatales: Una lectura desde la narrativa visual

Marian cult and Civic-State devotions: A reading from visual narrative

Walter Sánchez Canedo*

Cómo citar: Sánchez, W. (2023). Culto mariano y devociones cívico-estatales: Una lectura desde la narrativa visual”. *Revista Dialógica Intercultural*, 36-108. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10535057>

Recibido: 1 de octubre de 2023 • Aprobado: 4 de diciembre de 2023

RESUMEN | El artículo delinea ámbitos de lo inefable en la relación secreta entre política y religión en los Andes bolivianos a través del arte plástico “popular”, principalmente en temáticas asociadas al culto mariano. Se propone, por un lado, que la imaginería hispana, criolla, cholo-mestiza e indígena, centrada en la producción, circulación y consumo del arte cultico mariano —y asociados—, expresado en pinturas en tela, madera, plancha de metal y en “cajones” portátiles con esculturas en bulto —considerados patrimonios—, fueron/son dispositivos instituidos e instituyentes de un complejo sistema de domesticación de las deidades andinas potencialmente fecundantes y fecundadoras. Por otro lado, que toda esta iconografía fue/es parte de dispositivos narrativos emitidos en cada momento social histórico desde lo cívico estatal y lo litúrgico religioso, y que ambas se prefiguran, se preceden y se materializan continuamente a través de una serie de operadores, entre quienes se encuentran artesanos y artistas.

Palabras clave | Bolivia, Marianismo, Narrativas, Liturgias cívico-estatales, Antropología política.

ABSTRACT | The article outlines areas of the ineffable in the secret relationship between politics and religion in the Bolivian Andes through “popular” plastic art, mainly in themes associated with the Marian cult. It is proposed, on the one hand, that Hispanic, Creole, Cholo-mestizo and indigenous imagery, focused on the production, circulation and consumption of Marian cult art - and associated -, expressed in paintings on fabric, wood, metal sheet and in Portable “boxes” with sculptures in bulk—considered heritage—were/are instituted devices and instituting a complex system of domestication of potentially fertilizing and fertilizing Andean deities. On the other hand, that all this iconography was/is part of narrative devices emitted in each historical social period from the civic state and the liturgical-religious, and that both are prefigured, preceded and continually materialized through a series of operators, among whom are artisans and artists.

Keywords | Bolivia, Marianism, Narratives, Civic-state liturgies, Political anthropology.

Introducción

Durante todo el siglo XIX se despliega en Bolivia un tipo de arte religioso popular¹ votivo, en soporte bidimensional (pintura) y tridimensional (escultura y cajones²), en el que aparece la virgen María en distintas advocaciones y asociada a símbolos patrios como pabellones, escudos, escarapelas y banderas. En la pintura —hecha sobre madera, plancha de metal (“latas”) y piedra—, este arte votivo se populariza, según Gisbert, “en los azarosos días de la Guerra de la Independencia cuando la convivencia con la muerte, la pérdida de seres queridos y de la propia hacienda era inminente” (1990, p. 7). Impulsado por artistas indígenas y cholo-mestizos³, su consumo se difunde rápidamente dentro de todos los estratos sociales que lo adquieren buscando protección: “Es entonces que se ponen de moda pinturas donde el donante de hinojos pide por su vida y la de los suyos a la Virgen y a los santos de su devoción. Se hacen populares las vírgenes guerreras como nuestra Señora del Carmen y la virgen de la Merced” (Ibid.). Es especialmente relevante, para los soldados de los ejércitos independentistas, la virgen de la Merced⁴. Esta virgen adquiere distintas advocaciones en Cochabamba que se van sucediendo de manera progresiva. Concebida durante el siglo XVIII como “madre protectora” y “guardiana” de la pequeña Villa por su presencia durante las sublevaciones indígenas de 1781-82, asiste a la batalla de Hamiraya (1811) llevada en andas por los soldados independentistas, de donde regresa “herida” de bala por disparos de soldados realistas, hecho que la hace merecedora de dos nuevas titularidades: patriota y anti española. Con estos títulos “acompaña” a las mujeres cochabambinas en su enfrentamiento contra el ejército realista de Goyeneche —en la batalla librada en la coronilla de la colina de San Sebastián—, en mayo de 1812. A pesar de la derrota de este batallón femenino, su presencia guerrera le otorga una nueva titularidad: la de soldado (Sánchez C., 2012). El general Belgrano, jefe de los ejércitos argentinos y conocedor de la presencia mariana al lado de las mujeres de Cochabamba por boca del soldado Turpín⁵, se coloca bajo su manto en signo de sumisión y le obsequia su bastón de mando. Más aún, le otorga un nuevo grado: el de “Generala” de los ejércitos anti realistas. Para conmemorar su presencia y su mando, ordena a las monjas Dominicas de

¹ Lo popular apunta a que se trata de un tipo de arte masivo en su producción (“en serie”) y hecho para su circulación y consumo externo. Lo religioso se refiere a que entre sus “temas” se hallan imágenes y objetos de índole devoto.

² El cajón es un retablo portátil rústico, con puertas o sin ellas, pintado externa o internamente. En su interior, los artistas indígenas y/o cholo-mestizos ponen pequeñas figuras en bulto de santos, vírgenes, “cristos”, animalitos (ovejas, llamas, bueyes, burros, etc.) o pinturas sobre piedra o madera (Sánchez C., 2012a, Sánchez R. y Gracia, 2013).

³ En la colonia y la república temprana, voces como indio, mestizo, español, mulato, etc., son categorías tributarias más que étnicas o “raciales”.

⁴ En Cochabamba se rinde culto a la virgen “morena” de la Merced en el templo de la Merced. A fines del siglo XVIII, tenía misas en quechua (Sánchez C., 2012, p. 108).

⁵ Soldado argentino que está en la batalla de San Sebastián. Su relato muestra la presencia de mujeres guerreras cochabambinas en esta batalla (Sánchez C. 2012; De Maman 2010). También, que no fue un mito inventado por unas “élites masculinas”, patriarcales y nacionalistas, tal como se ha sostenido (Gotkowitz, 1997).

Córdoba a confeccionar 4.000 escapularios con su imagen (Pichel, 1999), promoviéndola a un nuevo rango: guía y protectora de los soldados patriotas durante las batallas.

Toda esta observancia y articulación entre guerra y religión diseñan un campo de relaciones devocionarios en momentos de incertidumbre y perfilan vínculos de lo inefable de la política con el ámbito de lo sagrado. Esta articulación es tan real, que todos los sectores de la sociedad viven la guerra como un asunto que va más allá de las armas. Tal realidad es parte del accionar de los jefes militares y de las autoridades civiles y eclesiásticas realistas que desacreditan las movilizaciones anti-hispanas como promovida por grupos de “herejes” que pretenden destruir los poderes instituidos por derecho divino. También de los caudillos patriotas y de la gente del común, que asumen derrotas y victorias como producto de intervenciones celestiales; más aún, marianas. No es casual, por tanto, la presencia de la virgen de la Merced como aliada de la soldadera anti realista y anti española⁶. Tampoco hay razones terrenales que justifiquen porque Belgrano instruye que la “bandera de reclutas” o “bandera patriota” lleve rotulado: “A las armas por la Independencia de la América del Sud en el Ejército de las Provincias Unidas del Río de la Plata, bajo de la protección de su Generala Ntra. Señora de Mercedes” (Servetto 2010, p. 87). Protegidos por el manto de la virgen “morena”, de la cual los “americanos” se sienten sus “hijos”, la guerra armada no es sino la prolongación de los designios celestiales materializados en apoyos militares y políticos.

Tales mecanismos narrativos no son novedosos. Durante todo el periodo colonial, el poder hispano ancla sus relatos de dominación a través de todo un complejo entramado visual, religioso y civil/monárquico, donde paisajes, arquitectura, escultura, pintura, entramados urbanos, son dispositivos de tramas ensambladas sobre urdimbres narrativas desde donde, política/políticos y religión/religiosos, se pre diseñan. Tal entramado no deviene sólo de sectores de la élite civil y eclesiástica hispana, sino de toda la sociedad; es decir, se configura también desde lo criollo, lo indígena, lo cholo-mestizo e incluso desde lo esclavo “negro”.

El mundo colonial como creación societal es lo real; en él, todos los individuos sociales y las instituciones de esa sociedad *la* y *se* constituyen. Es contenido y continente. Su institucionalidad atraviesa todos los ámbitos de la sociedad. Y no puede ser de otra manera porque ése es el ámbito de su irreductibilidad; sin embargo, tampoco es reductible a una lógica única ya que en ella intervienen una multiplicidad de dimensiones de sociedades diversas, que se entrecruzan y se preceden para crear algo nuevo: ese mundo colonial. Un ejemplo de esta complejidad no reductible a una sumatoria (mezcla) o hibridación, puede anotarse desde la narrativa de un cajón indígena (retablo portátil, de tradición europea)

⁶ La Villa de Oropeza (actual ciudad de Cochabamba), es fundada en la década de 1570, bajo la “abogacía” de la virgen de la Asunción (“María Santísima, en el Misterio de su Gloriosa Asunción a los cielos”) por lo cual su imagen es puesta en un lugar destacado de la iglesia matriz. Durante las guerras independentistas es considerada “virgen de los realistas” por lo que su imagen, sacada de esta iglesia, es llevada al monasterio de claustro de las monjas de Santa Clara. Su lugar en la iglesia matriz es ocupado por la virgen “patriota” de la Merced (Cf. Manzanera, 2012).

cuya datación relativa es posible situarla a fines del siglo XVIII. En su interior se halla la imagen en bulto de la virgen María-reina con trenzas (sin el niño)⁷ y de rasgos faciales y corporales americanos. En el frontis superior del cajón-retablo, lleva una estampa de papel grueso, en forma de óvalo, impresa en alto relieve, siendo posible que haya sido puesta por su(s) propietario(a). En el interior impreso del óvalo se aprecian insignias cuyos glifos es importante detallar. Una de esas insignias, ubicada en la parte central del sello, es la imagen de un blasón con forma de coraza hispana. Dentro del mismo, se halla estampado el glifo del escudo de la corona española con el águila bicéfala. Este blasón se halla enmarcado, por ambos lados, con banderas y artefactos bélicos hispanos (espadas) e incas (mazo de piedra, hacha, flechas). En la parte superior, emerge la figura de la borla (*puyllu*) y el *llautu* real inca con plumas del ave sagrada *coriquenque* (ambos, símbolos del poder inca). A los costados de la borla y apenas visibles, salen dos flechas en forma de rayo (¿la representación de Chuquilla, poderosa deidad asociada al trueno, al relámpago y al rayo?).

La presencia de todo este conjunto de elementos del óvalo, permite arriesgar la hipótesis sobre la narrativa de este cajón: su pertenencia a la familia de algún cacique indígena, quién habría puesto en este cajón mariano, la estampa impresa de su escudo civil nobiliario con bendición de la Corona. O también, que pudiera pertenecer a alguna “casa” indígena importante con una línea de linaje femenino. En ambos casos, la heráldica del blasón impreso remite a: 1. linajes de ascendencia real inca y 2. un vínculo de fidelidad a la corona española; todo ello, bajo la sumisión voluntaria a la virgen-reina morena. Narrativas que articulan los poderes celestiales y terrenales, sustentos del poder colonial⁸.

⁷ Para un acercamiento sobre María-reina, véase Gisbert (1980, p. 9).

⁸ Muchos caciques o *mallku* pedían un escudo de armas al rey como reconocimiento a su fidelidad. Emblemático es el caso de los *mallku* Ayaviri de Charcas, cuyo escudo posee una heráldica hispana e indígena (Arce y Medinacelli, 1991).

Figura 1



Nota. Arriba: Cajón virgen-reina, con estampa-escudo de papel. Debajo: Estampa-Escudo. Detalle en alto-relieve de águila bicéfala dentro de blasón del escudo. Alto-relieve de símbolos incaicos. Fines s. XVIII. Fotos: Walter Sánchez C.

Toda esta pequeña y escueta introducción, apunta a generar una pregunta simple que es la que guía este trabajo: ¿Cuáles son los mecanismos narrativos lingüísticos y no lingüísticos que operan para poner en funcionamiento lo inefable de la relación secreta entre política y religión? Ordenado desde un aparente orden cronológico, el trabajo apunta a generar diversas entradas narrativas⁹, sin un orden de linealidad conclusiva.

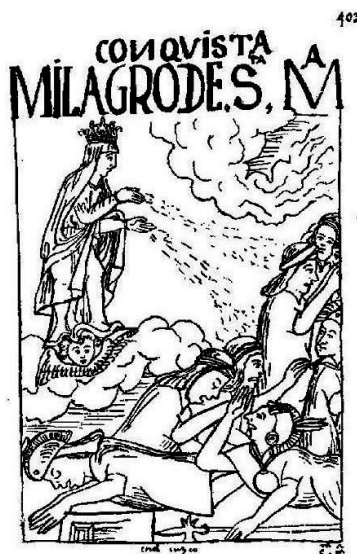
⁹ Se usa el concepto de narrativa asociado a la capacidad de los individuos sociales de generar sentido de sí-mismos y de otros, a partir de textos-relatos. Estos textos-relatos narrativos pueden ser lingüísticos (a través del habla o de la escritura) o no lingüísticos (vestimenta, corte de pelo, tatuajes, música, danzas, colores, etc.). Ricoeur plantea que el relato-texto es el que construye la “identidad” del personaje y no al

Culto mariano y devociones estatales

La inculcación del culto mariano se inicia con la llegada de los conquistadores hispanos (1529) a los Andes. Guamán Poma de Ayala muestra cómo la virgen María interviene de manera directa en la caída de la capital inca: Cuzco ([1613] 1980, p. 293, I). Acosta, describiendo este evento milagroso escribe:

En la ciudad del Cuzco, quando estuvieron los Españoles cercados, y en tanto aprieto que sin ayuda del Cielo fuera imposible escapar, cuentan personas fidedignas, y yo se lo oí, que echando los Indios fuego arrojadizo sobre el techo de la morada de los Españoles, que era donde es ahora la Iglesia mayor, siendo el techo de cierta paja, que allá llaman chicho, y siendo los hachos de tea muy grandes, jamás prendió, ni quemó cosa, porque una Señora que estaba en lo alto, apagaba el fuego luego, y esto visiblemente lo vieron los Indios, y lo dixerón muy admirados ([1590] 2002 Libro séptimo, tomo II, 223).

Figuras 2 y 3



Nota. CONQUISTA. MILAGRO DE S[AN]TA M[ARÍA] en el Cuzco. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1613] 1980, p. 293, Lámina 402. I).



Nota. CORONICA. INRI. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1613] 1980, p. 5, Lámina 2. I).

En el Virreinato del Perú y en el espacio de Charcas, la virgen María es mostrada como un poder vital clave, capaz de justificar la “conquista milagrosa” sobre las sociedades locales y sobre sus “indios”. Ubicada en la zona “donde se hacen los nublados”, su presencia es reforzada a través de diversas advocaciones implantadas en reducciones de indios y en comunidades. Mesa y Gisbert destacan p. ej. que los dominicos introducen la devoción a la virgen del Rosario, los agustinos a la virgen de Altigracia; la virgen de la Merced llega

revés (1996, p. 147). En este trabajo se privilegian las narrativas visuales, aunque se hace uso de fuentes documentales lingüísticas.

con los mercedarios. Otras órdenes traen devociones marianas españolas como la de la virgen de la Soterrada, Nuestra Señora la Bella de Huelva, la Victoria de Málaga o la Virgen de Guadalupe. Todas estas inculcaciones devocionales son complementadas con nuevas ritualidades y titularidades de la virgen asociadas al calendario eclesiástico —siguiendo diferentes pasajes de su vida, como el de la Inmaculada Concepción o de la Asunción (1993, p.21)— y también propios calendarios y narrativas dentro del mundo indígena.

Este recreado complejo imaginal se despliega en la colonia temprana, en momentos de una fuerte crisis societal y ritual-política-religiosa indígena, asociada a la percepción generalizada sobre el sometimiento de las deidades estatales Inca (el Sol y la Luna) al poder vital cristiano, y a un vaciamiento de significación del poder de las deidades/*wak'a* locales (entre ellas Illapa, homologado con Santiago). Desde los poderes hispanos, la imagen mariana es promovida como protectora tanto de los conquistadores como de los “indios” que pasan a ser “sus hijos”. Sin embargo, hay que destacar que la idea de virgen-madre, en el sentido hispano/europeo, no existe dentro del pensamiento religioso indígena; las deidades incas —como la luna (*quilla*) que no tiene ninguna referencia maternal— y las locales, con potencial germinativo, poseen otra forma de concepción centrada en la idea de esferas de mantenimiento, almacenaje, “primicia” y crianza.

Figuras 4 y 5



Nota. Templo de Aramasi-Cochabamba. Óculo del frontis tapado. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Interior de la capilla dedicada a Santo Wila Cruz. Huayculi. Década de 1970. Foto: Fernando Terrazas (gentileza agradecida).

Figuras 6 y 7



Figura 6. Cajón San Marcos. Foto: Walter Sánchez C. Fig. 7. Cajón Santa Wila Cruz. Pintura sobre piedra. Foto: Walter Sánchez C.

El texto de Santa Cruz Pachacuti Yamqui ([1613] 1950) es importante para entender el orden cosmológico estatal inca. La representación que habría estado inscrita en una plancha de oro ubicada dentro de un templo en el Cuzco (Cf. *infra*), grafica este orden que, arquitectónicamente tiene el perfil de un templo o capilla cristiana de una nave y sin torre¹⁰ o también, de los pequeños retablos portátiles.

¹⁰ Los templos coloniales poseen un óculo o perforación circular en la parte superior de la pared frontal o también en la pared posterior del altar, que permite el ingreso de los rayos del sol. Metaforiza la idea de cómo el sol ilumina el templo tal como Dios ilumina a los hombres, el mundo y la naturaleza. Según Gisbert, la iglesia siguiendo los cánones de la época, buscó homologar en los Andes, el Dios creador cristiano con una deidad indígena asociada a la “criación”, llamados Viracocha, Pachayachachic o Illa Ticsi. La finalidad fue colocar al sol, la luna, las estrellas, los astros y los eventos de la naturaleza —como el arco iris, el agua, los truenos, los animales y los hombres— como creaciones de su Dios verdadero (Gisbert [1980] 2018, pp. 69-76).

Figura 8

	Mitad derecha (“masculino”)	Mitad izquierda (“femenina”)
Lo religioso estatal/colonial hispano (la cruz)		
Lo cosmológico estatal Inca (el Sol, la luna, chuquilla (venus))		
Lo cosmológico aymara (Illapa, rayo, estrellas, la “región de los nublados”, neblina).		
Los ancestros (mallqui, mamapacha, mamacocha, hombre/mujer,)		
Lo genésico (naira: los “ojos” de donde salen las primeras humanidades, qollqan pata (madre de todas las cosas).		

Nota. Plancha dibujada por Santacruz Pachacuti Yamqui ([1613] 1950, p. 226). Dos modelos de interpretación: dualidad y “estratigráfica”.

Muchos investigadores señalan que sus glifos están ordenados según una estructura dual complementaria “andina” (Zuidema, 2016). Una interpretación “arqueológica”, sugiere la existencia de diversas capas estratigráficas “religiosas” que parecen delimitar distintos “momentos” mitológicos. Una capa hispana-cristiana en el estrato superior, destaca por el símbolo de la cruz sobre un óculo en forma de gran óvalo que ocupa la parte central y que es acompañada del texto *incipit* “Viracocha ticcipacpa”¹¹. El cronista Valera es aclarativo sobre esta deidad: “Illa Tecce, que quiere decir Luz Eterna. Los modernos añadieron otro nombre, que es Viracocha, que significa Dios inmenso de Pírua” ([1553-1574] 1945, p. 3). El estrato inmediatamente inferior agrupa a las tres principales deidades estatales del Tawantinsuyu: Inti¹², Quilla y Chuquilla y sus glifos: sol, luna y dos estrellas Venus

¹¹ Valera puntualiza: “Creyeron y dijeron que el mundo, cielo y tierra, y sol y luna, fueron criados por otra mayor que ellos: a éste llamaron Illa Tecce” ([1553-1574] 1945, p. 3). Esta idea de Viracocha Illa Tecce es la consecuencia “natural”, por parte de la élite eclesiástica, de mostrar que en los Andes habría existido la idea de un único Ser supremo semejante al europeo.

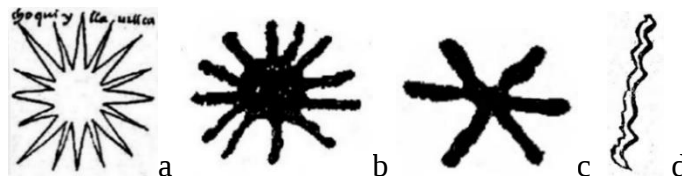
¹² A partir de este orden imaginal cristiano, Valera señala:

“El sol [Inti] dijeron que era hijo del gran **Illa Tecce**, y que la luz corporal que tenía, era parte de la divinidad de **Illa Tecce**... La luna [Quilla], que era hermana y mujer del sol, y que le había dado **Illa Tecce** parte de su divinidad, y héchola señora de la mar y de los vientos, de las reinas y

(vespertina y matutina). Debajo de este estrato, aparecen los glifos de deidades aymarófonas pre-incas, destacando asociaciones de estrellas, así como elementos que hacen a la “región de los nublados”, las lluvias y nieve. El sedimento inferior se halla ocupado por glifos del mundo mítico humano: árbol/*mallqui*, hombre/mujer, la tierra (*mama pacha*), río, laguna y vertiente (*mamaqocha*). En la base, lo natural/cultural, *qollca/pirhua* (depósito para conservar productos).

Este orden estratigráfico es sin duda europeo. Su lógica se halla descrita de manera casi literal por Polo de Ondegardo en su texto *Errores y supersticiones de los Indios* —en su parte “*los ritos de los indios*”. Escrito precedente al manuscrito de Santa Cruz Pachacuti —quién sin duda lo conoce. Polo señala la existencia de un “feñor fupremo de todo y adorauan con fumma hōnra”: Ticci Viracocha, a quién “le atribuyan principalmente el poder y mando de todo: y a las otras guacas, como a feñores, o Diofes particulares cada vno en fu cofa: y que eran interceffores para con el Ticci Viracocha” ([1583] 1585, p.7 anverso). Luego ubica las deidades importantes incas: el sol (Inti), la luna (Quilla) y una “tercera guaca, y de más veneración [que] era el trueno: al que llaman por tres nombres Chuquiilla¹³, Catuilla, Intiillapa”. Guaman Poma de Ayala representa a esta tercera *wak’a* con la figura de una “estrella” (Venus), y la dibuja dentro del escudo inca. Santa Cruz Pachacuti, hace una representación dual de esta estrella a partir de su diferenciación: “lucero chaska coyllur¹⁴, achachi¹⁵ ucuri, este es el lucero de la mañana” (venus matutina) y “choquechinchay, apachi¹⁶ ururi, este de la tarde” (venus vespertina), sin explicitar la relación con Chuquilla aunque el orden de la narrativa de los glifos la relaciona con las dos anteriores. La equiparación de Illapa y Chuquilla sí es evidente cuando dibuja el glifo del rayo.

Figura 9



Nota. Representaciones de Choquiyllo/Illapa: a. Guaman Poma de Ayala ([1613] 1980, p.56. Lámina 79, I). b, c, d. Santacruz Pachacuti Yamqui ([1613] 1950), p.226).

princesas, y del parte de las mujeres y reina del cielo. A la luna llamaban **Coya**, que es reina” ([1553-1574] 1945, p. 4. Negrillas en el original).

¹³ “Choque illa, alibi yllapa. Rayo. 34”. (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p. 76 reverso).

¹⁴ “Chafca coyllur, luzero. i. pacari coyllur. Coyllur es eftrella y chafca como Aurora. 14”. (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p.76 reverso). Valera redondea esta idea: “A la aurora, que era diosa de las doncella y de las princesas y autora de las flores del campo, y señora de la madrugada y de los crepúsculos y celajes; y que ella echaba el rocío a la tierra cuando sacudía sus cabellos y así la llamaban **Chasca**” ([1553-1574] 1945, p. 4. Negrilla en el original).

¹⁵ “Achachi viejo”(Autoridad del Concilio [1583] 1584, p. 79 reverso).

¹⁶ “Apachi, vieja, abuela”. (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p. 79 reverso).

Polo señala que la tercera “guaca” Chuquilla es

general a todos los Indios [en los Andes] y offrésele diuerfos facrificios y en el Cuzco fe le facrificauan también niños como al Sol. Quando alguna muger pare en el campo en dia que truena, dicen que la criatura que nace es hijo del Trueno; y que fe ha de dedicar para fu feruicio. Y afsí ay mucho número de hechizeros de eftos que llaman hijos del Trueno (Polo [1583] 1585, p. 7 reverso)¹⁷.

Este autor destaca que antes de la gran expansión del Estado inca, fuera de esta deidad “general” (Illapa), cada “nación” tenía sus *wak’a* y “dioses penates” propios. De larga data, este orden autónomo del mundo pre inca es interpretado de la siguiente manera: “todos los animales y aues que ay en la tierra, creyeron que touvieffen vn fu femejante en el cielo, a cuyo cargo ehta fu procreación y augmento”. Dentro de este orden imaginario, “atribuyan a diuerfas eftrellas diuerfos officios”:

Afsi los Ouejeros hazian veneración, y facrifico a vna eftrella que ellos llaman Vrcychillay, que dicen es vn carnero de muchos colores, el qual entiende en la conferuacion del ganado, y fe entiende fer la q los Aftrologos llaman Lyra. Y los mifmos adoran a otras dos que andan cerca della que llaman Catuchillay, Vrcuchillay. Que finge fer vna oueja cōn un cordero. Otros que biuēn en las montañas adoran otra eftrella que fe llama Chuqui chinchay, que dicen que es vn Tigre...También adoran otra eftrella que llaman Anco Chinchay, que conferua otros animales. Afsi mifmo adoran otra que llaman Machacuay [serpiente]...Y afsi tenían cuenta con diuerfas eftrellas como la que llamauan, Chacana, y Topatorca, y Mamana, y Mirco, y Miquiquiray, y otras afsi (Polo [1583] 1585 p. 7a)¹⁸.

Esta interpretación puede ser complementada con la descripción que ofrece la *Instrvcción contra las cerimonias y Ritos que vfan los Indios conforme al tiempo de fu infidelidad*:

Comvn es cafi a todos los Indios adorar Guacas, Idolos, Quebradas, Peñas, o Piedras grandes, Cerros, Cumbres de montes, Manantiales, Fuentes, y finalmente qualquier cofa de naturaleza que parezca notable y diferenciada de las demás.

2. Item es comun adorar el Sol, la Luna, Eftrellas, el Luzero de la mañana, y el de la tarde, las Cabrillas, y otras eftrellas.

Los serranos particularmente adoran el relámpago, el Trueno, el Rayo llamándolo Sanctiago. Item el arco del Cielo...Item las tempeftades, los toruellinos, o remolinos de

¹⁷ La *Instrvcción contra las cerimonias, y ritos que vfan los Indios conforme al tiempo de fu infidelidad*, señala: “Los Serranos particularmente adoran el relámpago, el Trueno, el Rayo llamándolo Sanctiago” ([1583] 1584, p. 1 anverso).

¹⁸ El jesuita Valera, que conoce el texto de Polo de Ondegardo, realiza una interpretación similar: para todas las cosas presentes y venideras, y que, para el buen gobierno del mundo, repartió a cada uno de estos dioses o estrellas...las ideas y modelos de aquellas cosas que tenían por cuidado y oficio; y así decían que tal estrella tenía figura de cordero, porque era su oficio guardar y conservar las ovejas; tal estrella figura de león; tal estrella figura de serpiente” (Valera ([1553-1574] 1945, p.5).

viento, las lluvias, el granizo... También los Serranos al modo que reuerencian las lagunas, reuerencian la mar auqueu no la ayan vifto y llamanla Mama cocha, y los Aymaraes Mama Cota... Y la cordillera neuada es también reuerenciada y adorada de todos los indios, o qualquiera otra fierra alta que tenga nieue... 12. Tambien vsan los que van a minas de Plata o de Azogue, o de otro metal adorar los cerros y minas pidiendo les de su metal y para efto velan de noche bebiendo y byalando... Lo mefmo hazen en las Minas que llaman Coya... Es cofa comun entre Indios adorar a la fierra fértil, q es la tierra q llaman Pachamama¹⁹, o Camac Pacha, derramando chicha en ella, o coca o otras cofas, para que les haga bien (Instrvcción [1583] 1585, p. 1 anverso).

Una lectura más “andina” de la plancha, sigue un orden en *boustrophedon* desde la parte inferior, que continua de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda nuevamente, con dirección hacia la parte superior. En la base, Santa Cruz Pachacuti dibuja una malla cuadriculada acompañada de un texto en el que destaca la voz “collcanpata”. *Qollca* es voz quechua que indica almacenamiento —con un significado similar a “pirhua”²⁰. Cobo, por su parte, llama *Qollca* a Las Cabrillas europeas: “Y asi, de aquella junta que se hace de estrellas pequeñas llamadas vulgarmente Las Cabrillas, y destos indios Collca, afirmaban que salieron todos los símiles, y que della manaba la virtud en que se conservaban; por lo cual la llamaban madre y tenían universalmente todos los ayllus y familias por guaca muy principal, conocianla todos” (1892: Cap. VI)²¹. Una comparación similar es la que hace Polo de Ondegardo cuando describe que la *qollca* terrestre tiene su “simil” en la bóveda celeste: “Entre las eftrellas comúnmente todos (los pueblos) adorauan a la que ellos llamān Collca, que llamamos nosotros las cabrillas” ([1583] 1585, p. 7a).

Encima de este glifo “qollqanpata”, se hallan siete glifos circulares: tres en la parte inferior y cuatro en la superior, acompañados del texto: “los ojos ymaymana, ñaurajcunap ñauin”²². Ojo en quechua es *ñawi* y en aymara *naira*. Según el texto de la *Autoridad del Concilio*, “Nayra, [es] olim, primus, antiguamēte, primero, oculus, ojo, alibi nayra” ([1583] 1584,

¹⁹ Por su parte, el *Vocabulario Breve*, puntualiza: “Pachamama, la tierra fértil, fecūda” (1612, p.82r).

²⁰ Para Valera, se trata de la “estrella” Júpiter, “guardador” de “todas las primicias”:

A Júpiter llamaron **Pirua**, diciendo, lo primero que a este planeta había mandado el gran **Illa Tecce** fuese guardador y señor del imperio y provincias del Perú y de su república todas las primicias de sus cosechas y todo aquello que parecía más notable y más señalado por naturaleza, como en la mazorca o grano de maíz, o en otra mieses y frutos de árboles. A este dios encomendaban sus trojes, sus tesoros, sus almacenes, y por eso las mazorcas más señaladas o que eran primicias, u los almacenes que tenían dentro de sus casas para guardar sus tesoros y ropa sus vajillas y armas, llamaban **Pirua**” ([1553-1574] 1945, p.4. Negrillas en el original).

²¹ El concepto de *qollqa* aparece equiparado al concepto hispano de “madre” debido a que de ella salen “todos los símiles” y también de ella “mana la virtud”. Esta idea “de donde salen”, remite a la idea de la presencia de un “por donde salen” (cavidad, “ojo”, “ventana”, *paqarina*) y, de un precedente espacial subterráneo (“donde se ubican antes que salgan”) que puede ser un homólogo de “pirhua”, almacén, depósito, conservatorio, de todas las “primicias”/“principios” o “criadores” —lugar donde se “crian”/crean— situados al parecer en un “mar de abajo”.

²² “Ymaymana, hacaymana tucuy yma hayca cac, todas las cosas. 18...Efta particula mana antepuefta al nombre o otra parte es aduerbiu negantis, pofpuefta al nombre adiectiuo haze aduerbio qualiti, como cuffimana a cōn cōntento”. (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p.77 reverso).

p. 82 anverso). Dentro de la mitología andina, los “ojos”/ñawi/naira son la misma idea de “primero y primigenio” y se equipara a las cavidades genésicas (*paqarina*)²³ por donde emergen los principios de todas las cosas y también las primeras humanidades; dicho de otra manera, son “agujeros”-t’oqo/conectores entre el mundo subterráneo y la interface terrestre —por tanto, todos los “principios” de lo que existe en la interface terrestre han emergido *de y por* estos “ojos”/paqarina/naira. Estos, además, tienen sus “símbolos” en la esfera “donde se hacen los nublados” y en la estelar.

El más importante naira/“ojo” para el Estado inca es *pacarinatambo*²⁴, donde se ubican tres t’oqo (agujeros), por cuyas cavidades emergen cuatro hermanos Ayar y sus esposas; todos ellos *primu*/principios (*nayra*) de los incas²⁵. El principal de estos cuatro hermanos (Ayar) es descrito por Polo de Ondegardo de la siguiente manera: “El principio que eftos Indios [Incas] feñalan dicen, auer fido Manco Capac, que defpues del Diluuio dicen auer fido Progenitor y Padre de las gentes, y que efte falió por vna ventana en el pueblo de Tambo” (Polo [1583] 1585, p. 8a). Por su parte, *ymaymana* significa “todas las cosas”, lo que implica que esos “ojos” son cavidades/*paqarina* por donde emergen los “principios de todas las cosas”. Continuando el *boustrophedon*, aparecen los glifos de “hombre y mujer” / linajes genealógicos y luego los ancestros representados por el glifo “árbol, mallqui”. El *boustrophedon* continúa luego de izquierda a derecha hacia arriba, con elementos de la interface terrestre: *mamapacha*, *mamaqocha* —todos ellos con líneas conectoras con el mundo subterráneo: vertiente, río, lagunas, lagos, mar, volcanes. Coloca luego los glifos del mundo estelar: “símbolos” de todas las “primicias” y los elementos de la interface terrestre en forma de “estrellas” —incluidos los de los animales, de plantas importantes como el maíz y la coca. En la cúspide de este complejo narrativo en *zig zag*, se halla la estrella orcorara, que, según Santa Cruz Pachacuti, “quiere decir tres estrellas todos iguales”. Con respecto a esta voz, Bertonio traduce esta voz del aymara Lupaqa como: “Vrcurara. Manada grande, tracalada de hombres, o animales machos. Huara huara vrcorara, junta de muchas estrellas” ([1612] 1984, p. 372 II). Se trata, por lo tanto, de una “tracalada” de estrellas sin ningún vínculo femenino²⁶.

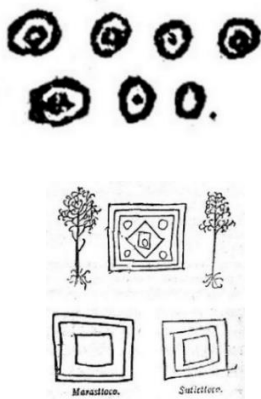
²³ Los *paqarina*, articulan a través de canales subterráneos, el mundo o “mar de abajo” —donde se hallan las “primicias” de “todas las cosas” (*ymaymana*)— con la interfase terrestre.

²⁴ Alborno es explícito al señalar que las *pacariscas* (*paqarinas*) “son las que he dicho llaman criadores de donde descienden” los ancestros humanos (en: Duviols 1967, p. 37). Ampliando esta idea, este cronista escribe: “el principal genero de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman pacariscas, que quieren dezir creadoras de sus naturalezas...[incluso] los ingas dezia[n] ser salidos de Pararitambo, ques de una cueva que se dize Tambo Toco” (en: Duviols 1976, p. 20).

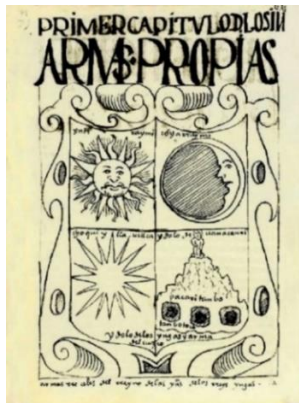
²⁵ Cada una de estos tres t’oqo (cuevas, cavidades, “ojos”) tiene nombre específico y está asociado a un grupo particular. De Maras Tocco salen los indios maras, de Sutic Tocco los tambos y, de Capac Tocco, emergen los incas: cuatro hombres (Mango Capac, Ayar Auca, Ayar Cache y Ayar Uchu) y cuatro mujeres (Mama Ocllo, Mama Guaco, Mama Ipacura o Mama Cura y Mama Raua). Los ancestros/“primicia” del Estado inca son Mango Capac y Mama Ocllo, cuyo origen mítico se halla en el lago Titicaca.

²⁶ El texto “tres estrellas, todos iguales” hace que Aveni interprete *Orcorara* como representación de las tres estrellas del cinturón de Orión que corresponden a las “Tres Marías” de la astronomía europea (1991, p. 333). Es posible que la curia letrada hispana haya intentado marianizar las estrellas *Orcorara*, despejándole de su característica de “macho” fecundante y fecundizador.

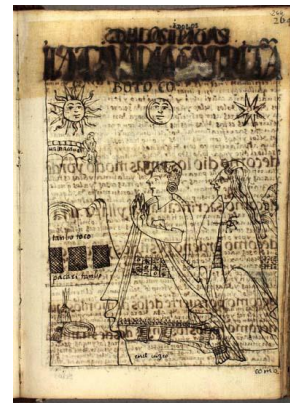
Figuras 10a, 10b y 10c



Nota. Arriba: “los ojos, ymaymana ñauraycunap ñauin”. Debajo: Los tres “tocos”²⁷. Fuente: Santacruz Pachacuti Yamqui ([1613] 1950, pp. 217, 218 y 226).



Nota. PRIMER CAPÍTULO DE LOS INCAS / ARMAS PROPIAS/ Inti Raymi / Coya Raymi/Chouiylla uillca/ ídolo de Uanacauri/ Pacaritambo/ Tambotoco/ ídolo de los Ingas y armas del Cuzco/ armas reales del reino de las Indias de los reyes Ingas. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1613] 1980, Lámina 79: 56, I).



Nota. ÍDOLOS DE LOS INGAS. INTI, VANA CAVRI, TANBO TOCO. / Uana Cauri / Tanbo Toco [agujeros del tampu] / Pacari Tanbo / en el Cuzco. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1613] 1980, p. 184. Lámina 264, I).

Este complejo de múltiples entradas narrativas en un mismo texto, es parte de lo instituido del mundo colonial temprano. Muestra la existencia de un pensamiento múltiple y autónomo en el que, desde la narrativa indígena, la idea de “madre” en los términos del pensamiento europeo, no existe. Las deidades y los *wak'a*, son principios/primicias que emergen por *paqarinas* y “circulan” a través de órbitas concebidas como rodeando en forma de envoltorio la interfase terrestre y que es graficado por los cronistas como “mar de arriba” —la esfera “donde se hacen los nublados” y se ubican las estrellas/deidades, el sol y la luna— y “mar de abajo” —esfera de las “primicias”. Se trata entonces, de un mundo en constante movimiento circular con, además, conectores verticales hacia la interface terrestre y de esta con el “mar de arriba”. Todo este conjunto es, de esta manera, una completitud repleta de “símbolos”.

²⁷ Santa Cruz Pachacuti realiza el siguiente relato: “al fin labro los indios por horden de *Mancocapac*, deshaziendo la casa y deficando canterías, á manera de ventana, que eran tres ventanas que significauan la casa de sus padres, de donde descendieron, los quales se llamaron, el primer Tampottoco; el segundo Marastoco; el tercero Sutiectoco, que fueron de sus tios, aguelos maternos y paternos, que son como este [ver Fig.]. *Yncaptampotocon*, ó *Pacarinancapavnanchan*. En lengua india se llaman Paccaritamptoco. Estos dos arboles significauan a sus padre y madre *Apotampo* y á *Pachamamaachi*” ([1613] 1950, p. 218).

Figura 11



Nota. "MAPA MUNDI DEL REINO DE LAS INDIAS: VN REINO LLAMADO ANTI SVIO HACIA EL DERECHO DE LA MARR DEL NORTE - OTRO REINO LLAMADO COLLA SVIO, SALE SO[L] - OTRO REINO LLAMADO CONDE SVIO HACIA LA MAR DEL SVR, LLANOS - OTRO REINO LLAMADO CHINCHAI SVIO, PVNI[EN]TE SOL". Fuente: Guamán Poma [1613] 1980, p. 354. Lámina 983, II).

A partir del descubrimiento de la persistencia creativa de este mundo cosmológico indígena por Ávila (1608), se inicia una agresiva persecución civil y religiosa de lo “primigenio”/*wak’a* locales y “particulares” de la interface terrestre —que comienzan a ser destruidos y desacreditados— paralelo a un furibundo proceso de “extirpación” de “idolatrías” locales. Sus “adoradores”, indios e indias, considerado/as brujo/as y agorero/as son encarcelados. Los *wak’a*, cerros, ríos, manantiales y lagos, imposibles de ser destruidos, son objetivo de la política de modificación de sus anteriores sentidos. Dos estrategias principales son usadas con los “dioses de los cerros” (Martínez 1983 para su abordaje): 1. el cambio del nombre original por otro cristiano (cerro San Miguel, San Pedro, San Sebastián, etc.) y 2. El desplazamiento de antiguos cultos fertilizadores, por nuevos, dedicados a la imagen de la virgen María. Es el caso de la virgen de Copacabana en el pueblo homónimo (La Paz). Si bien su presencia ritual está asociada a suplantarse a una antigua deidad prehispánica (cuyo ídolo tenía cuerpo de pez/“sirena”) vinculada al lago/*paqarina* Titicaca, al agua y a las “sensualidades” (Gisbert 1980, p. 23), otra documentación señala que fue entronizada para sustituir a la poderosa *wak’a*/cerro Cacaaca (actual Huayna Potosí) y a su ídolo (Ob. cit., p.21). El cerro rico de Potosí, poderosa *wak’a* inca, es también emblemático por las políticas desplegadas para cubrirlo bajo el manto mariano. Con una sonoridad asociada al felino (Bouysse-Cassagne 2017) y vinculado a la poderosa y temida figura de Illapa/Pachacamac y a los depósitos (*qollqa*) de mineral en las cavidades/*toqos* que van hacia el interior de la tierra (Gisbert 1980, pp.18-21), pronto es feminizado en su asociación con mina-*qoya* (en aymara: “*qoya* = reina inca” y también “*qoya mina*”/socavón/depósito de minerales) y, para el siglo XVII, ser equiparado con la figura de la virgen-reina María.

La presencia mariana, como narrativa domesticadora de la potencia fecundante, es un poderoso dispositivo religioso y político usado de manera temprana desde la institucionalidad civil y eclesiástica en todos lados. No es casual que el día de la fundación de la Villa de Oropeza (Cochabamba: 15.VIII.1571) realizada por civiles conquistadores, sea el mismo dedicado a la virgen de la Asunción y que luego pase a ser su “patrona” y “abogada” (Sánchez C. 2012, p. 80). Tampoco es casual que la presencia mariana sea constante en el calendario de vida de la villa. Así, en 1617, los festejos solemnes decretados por las autoridades del Cabildo con “repique de campanas...toros y juegos de cañas” en la iglesia de San Francisco, son dedicados a la Virgen Limpia de la Concepción (Ob. cit., pp. 17-18); este mismo año la virgen sale con otras titularidades: Nuestra Señora de la Soledad, de las Mercedes, de la “Serenísima Reyna de los Cielos madre de Dios, del Rosario” (Ob. cit., p. 84). Tal fenómeno de marianización religiosa es importante en todo el espacio colonial. Una pequeña e inicial clasificación hecha por Meza y Gisbert, delinea de cómo se articulan, además, en este proyecto, lo político civil y lo religioso, lo global y lo local.

Tabla 1

Virgen	Advocación
A. Vírgenes relacionadas con un antiguo culto idólatrico	1. Copacabana. Deriva de ella la Virgen de Cocharcas 2. La Virgen de La Paz 3. Ntra. Sra. de Sabaya 4. Virgen de Pucarani 5. La Virgen-Cerro (en Potosí) 6. Ntra. Sra. del Patrocinio de Tarata 7. Ntra. Sra. de Peñas 8. Virgen de Urcupiña (relacionada con la Virgen-cerro). 9. Ntra. Sra. del Socavón
B. Vírgenes españolas (y/o europeas) transferidas con poca alteración	1. Ntra. Sra. la Bella (Arani) 2. Ntra. Sra. de los Remedios
C. Vírgenes españolas (y/o europeas) transferidas sin alteración	1. Ntra. Sra. de Guadalupe 2. Ntra. Sra. del Carmen 3. Ntra. Sra. de La Merced
D. Virgen de iconografía múltiple	

Fuente: Elaboración propia en base a Gisbert y Mesa 2011, pp. 22-23.

Esta incorporación mariana en la vida ritual indígena debe ser vista no solo como imposición externa. Para la segunda mitad del siglo XVII, el culto mariano está integrado a los rituales, las narrativas sonoras y visuales y a las liturgias de “sacerdotes”/wak’acamayoc indígenas. Algunos ejemplos son ilustrativos. Según Sánchez C. (2012b), en la década de 1680, Juan Baptista, “indio natural” de la provincia de Sica Sica, durante un juicio por idolatría, informa que un “indio” aymara, “limosnero” y

“agorero”, llamado Diego Layme²⁸, oriundo de Copacabana, camina por el Asiento de Chirusi, situado en el “Valle de Clipsa”,

cargado de un cajon en que se halla una ymagen de nuestra señora de Copacavana... ensima del dicho cajon de nuestra señora un santo christo que tenia este confesante que hoy esta depositado por orden de su señoria Illustrisim^a en la iglesia de Arani.

Otro enjuiciado, Pedr^o Antonio, “indio”, señala que “el qual (Diego Layme) abra más...por de un año; que llegó a la casa deste confesante donde se alojó por una noche y trayendo consigo una ymajen de nuestra señora de la candelaria en un cajon disiendo era limosnero de la provincia de Copacabana”.

María Esperanza, “india”,

Dixo...que por el mes pasado de septiembre deste presente año (1682) le dijo (Diego Laime) a esta confesante que nuestro señor se le aparecia y le hablaba haciendo este milagro con el que a instancias repetidas pueble hisso fue a la casa del suso dicho que...llaman la Liquinas...y le mostro un altar donde estaba un cajon y en el nuestr^a sseñor^a de copacabana muy hermosa y en otro cajon Santiago.

La enjuiciada Mariana señala: “fue esta confesante y hallo en ella a los dichos. Diego Laime y Ju^o Baptista con su mujer= Y empesaron los suso dichos a cantar delante de un altar y una ymagen de nuestra señora de Guadalupe que estaba en su cajón”.

Estos relatos sacados de las testificaciones de los enjuiciados en una causa de “idolatrías de los indios” (Sánchez C., 2012b), pone sobre la mesa los vínculos secretos entre las políticas del Estado colonial y el de la iglesia; pero también de qué manera las sociedades indígenas, al formar parte de ese mundo colonial, usan todos estos dispositivos en su relación litúrgica, devocional y política con lo estatal colonial.

²⁸ Santiago, nombre cristiano de Illapa, fue prohibido para ser llevado por los indígenas. Los indios bautizados con este nombre debían ser llamados Diego.

Figuras 12 y 13



Nota. Cajón Copacabana. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Roca pintada con la virgen y Tata Santiago. Foto: Walter Sánchez C.

De esta manera, con estos pequeños ejemplos se muestra de qué manera durante los siglos XVI-XVII y XVIII se va modelando el pensamiento creativo ritual-religioso de las élites locales, de los cholo-mestizos y de los indígenas, en cuyo centro se ubica la imagen mariana, tanto para una inculcación de fe y por ser usado como dispositivo en la domesticación de los “dioses de los cerros” y de los poderes del paisaje; también dentro de los procesos civilizatorios que conlleva su implicancia con la vida civil, donde la nueva significación imaginaria de “madre” es central.

Narrativas visuales estatales, ritos marianos e identificaciones político-religiosas populares en la colonia

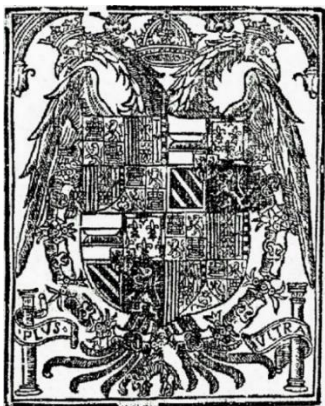
Todo este complejo no puede ser reductible a una lógica impuesta desde arriba ya que proviene de una diversidad de fuentes entre los que puede perfilarse las creaciones activas y autónomas desde los cultos locales indígenas asociados a sus diversos dioses entre ellos de los cerros y/o a poderosas deidades locales (*quya/socavón/mina*²⁹, lagos, *juturi*/vertientes, etc.) presentes en el paisaje, a las *paqarina* o a deidades estelares incas; también aquella que, aunque proveniente de la mitología cristiana, principalmente aquella asociada al culto mariano, es vinculada con los poderes del paisaje.

²⁹ “Çapay Coya,...singular Reyna...çapa antepuesto al nombre fignifica lo q cada, como çapa runa, cada hombre, y pofpuefto, abundancia, como huchaçapa, lleno de pecado” (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p. 76 reverso).

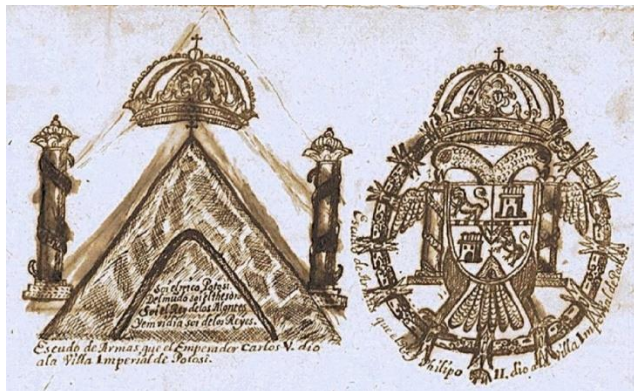
“Coya Reyna, Coya mina y otros significados, q aquí no firuen” (Autoridad del Concilio [1583] 1584, p. 80 reverso). *Qoya* es también el nombre dado a la luna (cf. *supra*).

La pictografía, en sus distintos soportes (tela, plancha de metal, piedra o madera) y las obras tridimensionales como los cajones/retablos portátiles con sus pequeñas esculturas en bulto, hechas por pintores y artesanos-maestros indígenas y cholo-mestizos, son dispositivos destacados usados por la sociedad colonial y republicana para vehicular sus múltiples narrativas políticas, religiosas, étnicas, sociales y de identificación (individuales y sociales)³⁰. Concebidos como creaciones autónomas, estos dispositivos son instituyentes de órdenes cosmológicos, creados *por* y *en* la sociedad colonial. Por tal motivo, su uso es extendido en las élites hispanas de poder —aún y a pesar de que el peso colonial, civil y religioso, se asienta en la escritura alfabética—, en los indígenas y en los cholo-mestizos. Para el estamento civil monárquico y administrativo, la heráldica es un dispositivo central para desplegar su narrativa estatal de poder. El principal símbolo de la Corona es el águila bicéfala, la corona real y dos pilares hercúleos con las palabras *Plus* y *Ultra*. Por lo mismo, este emblema es desplegado en todos los espacios públicos en toda América y su uso como emblema privado debía ser autorizado por la corona. Ejemplar es, p. ej. el primer escudo de armas de Potosí, otorgado como presente por el emperador Carlos V a esta Villa (Arzáns de Orsúa y Vela 1965). En este aparece el cerro de Potosí representado en una figura triangular, sobre cuya cúspide se halla la cruz —simbolizando el poder de la iglesia—; por encima, se halla la corona real, signo del poder del rey sobre la institucionalidad eclesiástica colonial y sobre el cerro. En la parte superior de la corona, se ubica la cruz que designa al Rey por obra de Dios. En ambos laterales, los pilares (*Plus* y *Ultra*).

Figuras 14 y 15



Nota. Escudo de Carlos I. Lema Plus Ultra. Posee corona imperial, columnas de Hércules, cruz de Borgoña, águila bicéfala del sacro imperio.



Nota. Los dos escudos de armas que la corona dio a la Villa Imperial de Potosí. Fuente: Arzáns de Orsúa y Vela (1965).

³⁰ Se usa el concepto identificación y no el de identidad debido a que éste último tiene una orientación —por decirlo de manera amable—, sospechosa. En clave política actual, el concepto identidad posee sesgos orientados a la fragmentación, la exclusión y la confrontación en todos los ámbitos societales (étnico, sexual, generacional, territorial, cultural, musical, color de la piel, etc.) (Sánchez C., et. al 2008, para una discusión sobre el concepto de identidad). El concepto identificación, en este artículo, enfatiza en los relacionamientos creativos y positivos, realizados de manera contextual y procesual.

Desde la élite eclesiástica, la narrativa plástica del orden del mundo es distinta. La Santísima Trinidad es el núcleo dominante del “mundo gloria”, habidad de Dios en uno: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La virgen María, madre de Dios y “reina celestial”, aparece siempre siendo coronada por la Santísima Trinidad. Esta imagen de Madre-reina coronada es la que la habilita para mediar entre su hijo celestial y sus “hijos” adoptivos terrenales.

Figura 16



Nota. Estampa colonial: La Santísima Trinidad y coronación de la virgen María.

Es este carácter mediador y jerárquico, regido por el dogma divino, el que vehicula los cánones temáticos proveídos por ilustraciones impresas en los textos de la Doctrina y del Catecismo y, luego, a través de la pintura. En este último caso, es representativa el lienzo —fechado en 1722— expuesto en el Museo Nacional de Arte (La Paz-Bolivia), en la que aparece la imagen de la virgen-reina en el momento de ser coronada. Siguiendo un molde plástico medieval, la estética del cuadro destaca por el uso de planos superpuestos. El primer plano contiene las imágenes de los poderes civiles estatales y de la iglesia, separados por una esfera azul que parece representar el mundo. El segundo está dominado por la figura de la virgen-cerro de Potosí, en cuyo manto se despliega el mundo de vida indígena asociado al trabajo en la mina. El tercer plano es ocupado por las imágenes de las deidades del Estado Inca: el sol y la luna. En el plano superior, se halla la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), rodeados de ángeles, coronando a la virgen María-cerro. En conjunto, se trata de una puesta en escena en la que la imagen mariana es el punto gravitacional narrativo. En clave político religiosa, delimita los órdenes de los diversos poderes desde la visión de la iglesia y sobre su percepción del mundo indígena, el cual discurre sobre el manto-cerro de la virgen-*qoya*. Las diversas narrativas quedan claras, así como los ritos político-religiosos implícitos.

Figura 17



Nota. La virgen-reina-qoya-cerro-mina. Lienzo. 1722. Museo Nacional de Arte. La Paz.

Los jesuitas Blas Valera —autor de la *Nueva Cronica de Buen Gobierno* (Guamán Poma de Ayala [1613] 1980)— y Murua (2008), narran visualmente el orden de lo inca en el Estado colonial a través de la villa de Potosí. La representación en la *Nueva Cronica* de la ciudad —del cerro/*wak'a* de plata y sus habitantes—, la muestra bajo el poder civil de la corona. Sus edificios administrativos y templos, están embanderados con pendones reales junto a cruces. Por encima del cerro, existen cinco personajes de los que, cuatro, por la vestimenta y los adornos en la cabeza, representan a los cuatro *suyu* del Tawantinsuyu y cargan los dos pilares emblemáticos (*Plus* y *Ultra*). Al centro se halla el Inca. Cargado por estos personajes se halla el escudo pequeño del rey de España con las columnas de Hércules.

La concepción del orden del mundo colonial potosino expresada por Murua, muestra la imagen del cerro de forma homóloga al del manto de la virgen: como espacio de trabajo de los indígenas. El inca sostiene los pilares reales (*Plus* y *Ultra*), coronados.

Figuras 18 y 19



Nota. CIUDAD/ LA VILLA RICA ENPERIAL de Potocchi [Potosí], por la dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el Papa es Papa, y el rey es monarca del mundo; y l Santa Madre Iglesia es defendida, y nuestra fe guardada por los cuatro reyes de la Indias, y por el emperador Inga, agora lo apodera el Papa de Roma y Nuestro Señor Rey don Phelipe el tercero / Puls Ultra/ F.go Fucio Columnas Eius / Chinchaysuyu / Collasuyu / minas de Potosí de Plata/ ciudad imperial Castilla. Fuente: Guamán Poma Ayala ([1613] 1980, p. 403. Lámina 1057, II).



Nota. El Inca, el cerro de Potosí y el “cerro menor”. Murúa (2008).

Puestas en clave político-religiosa, ambas láminas narran la subordinación de la sociedad indígena y del propio inca a los poderes coloniales más importantes: la corona y la iglesia. No hay que olvidar que, para la sociedad hispana, la escritura alfabética es un poderoso hándicap que le permite transmitir y conservar información de forma más precisa y también para sub valorizar pictografías e ideografías, conceptualizadas como de “gente estúpida”, “de niños” (Acosta [1590] 2002) o, con solo valor artístico. Pero también, que instituciones como la iglesia, tiene conciencia del poder de lo visual en la producción de sentidos y en la creación de identificaciones religiosas y políticas en las sociedades no cristianas.

Las formulaciones narrativas visuales son también normales en las sociedades locales. En las sociedades andinas, la imagen es, desde siempre, un dispositivo comunicativo central para vehicular mensajes densos y complejos. Es conocido que sus sistemas narrativos son desplegados a través de *quipu* y de otros soportes como tablas, textiles, vasos rituales o el mismo paisaje.

Si bien en las primeras décadas coloniales, la escasa presencia demográfica, militar y administrativa hispana da márgenes a las sociedades locales para gestionar de manera autónoma sus cultos locales, la creciente consolidación institucional, dinamizada por las reformas civiles toledanas (1569-1575), la implantación *De las Leyes de Indias* (cf. Sarmiento Donate, 1988) , así como los lineamientos del Concilio religioso de Lima de 1583, dan cuenta de la compacta línea de acción entre iglesia y Estado para generar nuevos órdenes de la realidad y dinamizar la creación de una nueva realidad (Cf. Sarmiento Donate, 1988)³¹. En términos religiosos, la institucionalidad no se impone por la sola acción de curas y prelados sobre una feligresía pasiva, sino a través de una serie de interacciones sobre las cuales las sociedades indígenas están interesadas en recrearlas a través de eventos como fiestas y festividades e instituciones nuevas. Es toda esta nueva y autónoma institucionalidad la que impacta; no el mensaje de la palabra.

En este entorno nuevo, maestros doctrineros indios e imagineros juegan un rol central en el despliegue de un nuevo orden ritual-religioso. Por un lado, a través de un poderoso movimiento político-religioso contestatario que aparece a fines del siglo XVI, salido desde la base (que visualiza claramente el poder del dios estatal hispano y siembran sospechas sobre las deidades astrales del Estado Inca) y que es diagnosticada por la iglesia como “enfermedad” (*onqoy*) de posesión de los *wak’a* no estatales sobre los cuerpos de hombres y mujeres, y cuyos síntomas son el baile frenético y el canto/*taqui*/mensaje escatológico: el *taqui onqoy*. La detección de esta enfermedad da lugar al aislamiento de los líderes infecciosos religioso/as: *yatiri* y chamanes, la destrucción de cualquier vestigio que se vincule con antiguos cultos a los *wak’a* y la extirpación y persecución de todo síntoma narrativo. En esta línea, son ejemplificadoras las resoluciones/recetas del virrey Toledo:

Item, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonio y animales a quienes solían mochar en sus duhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y todas cuantas cosas le son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante, labre ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales ejecutaréis en sus personas y bienes lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que

³¹ La incorporación de iconografía religiosa católica en la Villa de Oropeza (actual ciudad de Cochabamba) es temprana. En 1573, Diego Ortiz de Guzmán, es poseedor de un contrato con Andrés de Estrada para “hazer...un Crucifijo en bulto de estatura de un hombre poco menos de tamaño” (Urquidí 2011, pp. 162). Migrado a Potosí, Diego Ortiz tiene como discípulo a Francisco Tito Yupanqui, autor de la escultura de la Virgen de Copacabana.

buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalaréis que pongan cruces y otras insignias de cristianos en sus casas y edificios ([1569-1574] 1986, p. 39).

El texto del dominico Meléndez es más explícito:

y así se tiene mandado, que no solo en las Iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos de Indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos delirios y disparates (Meléndez [1681-1682], p. 62).

Tal prohibición de uso de figuras estelares no es común a todas las órdenes tal como lo señala Gisbert, agustinos y jesuitas incorporan los astros dentro su iconografía como cosas hechas por el Dios creador cristiano (1980, p. 30).

Todo este complejo narrativo devocional estatal, se asienta en el siglo XVII con la consolidación de la institución colonial. Dentro de los órdenes del mundo indígena, se reforma el mundo cosmológico a partir de un “modo de pensamiento tripartito”. Es evidente la acción de la élite eclesiástica letrada en este nuevo orden imaginario con la incorporación de la idea de “cielo” “tierra” e “infierno” y la inclusión de voces/conceptos/Ser que dan cuenta de estas ideas: *alax pacha/hanan pacha* (cielo, el mundo de arriba, en aymara y en quechua), *manqha pacha/uqhu pacha* (infierno, el mundo de abajo) y *kay pacha* (“nuestro mundo”, la interface terrestre, la esfera humana, de los animales y de las plantas). También las sociedades indígenas y cholo-mestizas, incorporan de manera autónoma elementos creativos a su orden imaginario y, dentro del mismo, la imaginería del santoral cristiano, su iconografía y sus rituales; institucionalizan cofradías y “hermandades”³² y se incorporan de manera consciente y activa a las celebraciones religiosas y civiles.

Los doctrineros de indios (hombres y mujeres), muchos de ellos *wak’a camayoc*, son los principales agentes activos en el proceso de recreación del mundo ritual-religioso e institucional colonial indígena. En Cochabamba, hacia 1680, Diego Layme organiza cofradías y hermandades alrededor de la imagen de la virgen de Copacabana y de Santiago en casas de indígenas tanto en Chirusi como en otras poblaciones del “valle de Clisa” (Sánchez C., 2012b). Santos Escobar describe que, en 1702, Josepha Apasa, “india...bruja y hechicera” de la parroquia de San Sebastián (La Paz), realiza en su casa “superticiones”, usando cráneos humanos e imágenes religiosas católicas (en bulto, santos y crucifijo). Según un testigo, “solo días viernes vio este testigo que la dicha...tenía encendida una bela en dicha despensa y como tiene en ella algunos lienzos de pinturas y bultos de santos

³² Las hermandades son organizaciones de gente hispana que deben tener aprobación oficial de la instancia superior de la iglesia para su constitución y funcionamiento. Congregan a grupos de “hermanos” con alguna similitud, entre ella las “nacionales” (podían ser de sólo vascos, etc.) que se hermanan con fines religiosos y/o altruistas. Son círculos cerrados que tienen constituciones y ordenanzas que norman las formas de ingresar, funcionar y desarrollar sus actividades [Para una relación de una hermandad de la “nación” vasca en Potosí, 1601 (Cf. Sánchez Pérez, 2012).

entendía este testigo que por devoción la tendría encendida sin presumir lo contrario” (1987, p. 367). Un similar uso de objetos católicos (“señor crucifijo”) en rituales de “brujería”, se halla en el pueblo de Ancoraimes, hacia 1789, realizada por la “bruja Lucía Aparicio”, “mestiza” de 70 años. Tiene en su casa, una “capilla” que es llamada “sinagoga” y “oráculo del demonio” por el cura de Viacha. Según el informe del juicio:

pues todos los que iban a consultarla los llevaba a dicha capilla y encendiendo unas mechas, las ponía delante de si no delante del señor y resando el principio del alabado los despacha diciéndoles que se fuesen porque tenía toda la noche que trabajar hasiendoles creer que el señor le respondía a todo lo que le consultaba (Ob. cit.: 1987, p.371).

Entre los “ynstrumentos [andinos] sospechosos de melifisios” describe al “sebo” (grasa), coca, chuño, “hilos pasados” (*quipu*?), cabellos, “cayto hilado con lana negra y blanca” y conejos cuy (Ob.cit. pp. 368-372).

Estos pocos ejemplos muestran procesos creativos religiosos locales que van desarrollando los chamanes andinos de manera activa. Tales despliegues han sido abordados por los investigadores bajo dos grandes enfoques: 1. como parte de procesos de mestizaje (Gruzinski, 2000), de sincretismo (Cf. Santos Escobar 1987, p. 373) o de “combinación” (Hickman 1975, p. 84) y 2. como estrategia de “camuflaje” con ciertos “criterios de selección” por parte de la sociedad indígena, más que “una nueva identidad” religiosa (Van den Berg 1987, p. 175). La primera formulación enfatiza en la idea de mezcla entre diversos sistemas religiosos en los que puede reconocerse elementos de la composición; la segunda, señala una continuidad intocada a partir del supuesto ocultamiento indígena de antiguos sistemas ritual-religiosos como estrategia para mantener esencias pasadas; en palabras del agustino Van den Berg, los “determinantes de la identidad [religiosa prehispánica]...no sufre prácticamente nada cuando se integra el cristianismo como nuevo determinante de identidad” (Ob. cit., p. 181). Dicho de otra manera, la iglesia hispana no habría tenido ninguna acción destructora sobre el mundo ritual- religioso indígena.

Lo que la documentación civil y religiosa muestra es que la colonia, como institución y, más centralmente la institucionalidad de la iglesia a través de sus distintos órdenes, fueron muy claras en sus objetivos frente al mundo ritual-religioso indígena que, expresada en boca de sus funcionarios, se resumen en verbos precisos: extirpar, suprimir, prescindir, destruir, eliminar, anular, descartar, excluir. Su proceder también da forma a nuevas creaciones y resignificaciones en los sistemas de sentidos rituales y cosmológicos dentro de las sociedades indígenas y cholo-mestiza. Por tanto, en su mundo de lo real.

La mariología, central en el pensamiento religioso y cultural hispano, transforma también la concepción de lo “femenino” e impacta, por lo mismo, en la institución familiar de las sociedades locales. Desde lo real civil, la institución familiar es la base de la relación con el Estado, donde la mujer es también responsable en ausencia del hombre. La tasa y la *mit’a* son dos instituciones que se asientan en los roles asignados a los miembros familiares. Por lo mismo, su implantación colonial impacta sobre los lazos familiares, siendo una de sus

consecuencias, la huida de los hombres de sus comunidades para aparecer en otros lugares y, la imposición de las cargas comunales dejadas a las mujeres quienes deben hacerse cargo, además, de los deberes de cuidado. Más allá de este brutal gravamen sobre las mujeres en los procesos de reproducción comunal, asumen liderazgos religiosos. Es el caso de Lucía Aparicio, considerada “bruja” por el poder hispano, y quién adopta el rol de líder religiosa —una suerte de *wak’a camayoc*. Percibida por la gente local, como “santa” o “virgen de Pararani” (Santos Escobar 1987, p. 371), su “casa” o “capilla” —que asemeja una suerte de “despensa” cosmológica— es el escenario en el que reorganiza los sentidos del mundo religioso de su comunidad a partir de pinturas, imágenes y posiblemente retablos portátiles, generando una narrativa autónoma. Este liderazgo femenino tiene su correspondencia en la potente presencia mariana dentro de la parafernalia religiosa. Tal hecho es evidente en los retablos portátiles, en los que la virgen María, en sus diversas advocaciones, es destacada.

En los cajones llamados *sanmarcos* usados por los indígenas y mestizos en el Bajo Perú, las vírgenes son puestas en una organización espacial del mundo cosmológico separada de manera dual en dos niveles: el nivel de arriba (*hanan pacha*) y el nivel de abajo o *kay pacha* —el “mundo de los humanos” o “nuestro mundo”. En los cajones que circulan dentro del espacio de la Audiencia de Charcas, esta división no es explícita ya que no poseen ningún tipo de división física. Sin embargo, los seres de *hanan pacha*, como la virgen, son puestos encima de pequeños pedestales, mientras que animales y personas se posan sobre el piso. *Manqha pacha*, la esfera de las fuerzas vitales de los cerros, los *apu* y los *achachila*, se presentan por “ausencia”, solo perceptible en las piedras o rocas pintadas y/o a través de ciertos animales y de aves mediadoras dentro del cajón. Toda esta estructuración plástica dual, es complementada por otro elemento a las obras bidimensionales como tridimensionales: su concepción teatral —dispositivo importante dentro de la estética europea medieval—, tanto como marco espacial delimitado, como en la escenografía de “temas” que son presentados, así como en los accesorios usados o pintados (telones, puertas, decorados, etc.).

Figura 20



Nota. Cajón virgen María, con puertas laterales pintadas. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.

Figura 21



Nota. Cajón san Juan Bautista con puertas exterior pintada a modo de teatro. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.

Todo este *corpus* narrativo visual tiene modificaciones con las reformas borbónicas que impactan sobre la sociedad colonial, con consecuencias políticas, sociales y religiosas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Uno de sus mayores efectos son las grandes revueltas indígenas de 1780-1783 producto nuevamente de una profunda crisis societal que

promueve que, nuevamente, las poderosas deidades *ctónicas* (las serpientes: *katari* en aymara y *amaru* en quechua) y los *wak'a* locales reemerjan desde la esfera de la oscuridad —la *manqha pacha*— incentivando revueltas cosmológicas y llamando al cambio. Vista en clave política, las deidades subterráneas locales, principalmente aymaras, vuelven a alejarse del dios estatal solar Inca —que lidera las revueltas de Tupac Amaru II en el Bajo Perú— y buscan una ruptura con las deidades y con el poder estatal hispano. La derrota de todas las revueltas y, la posterior persecución a sus líderes políticos y religiosos, marca nuevamente el afianzamiento de los cultos a deidades cristianas y, de manera relevante, la consolidación amplia de un marianismo y de un mariagrafismo. En tal línea, no es casual que, de ahí en adelante, las poblaciones cholo-mestizas, criollas e indígenas se cobijen, buscando protección, bajo el manto de “vírgenes” morenas (en la Villa de Oropeza-Cochabamba la Virgen de la Merced, en la Villa de Pagador-Oruro la virgen del Socavón, en La Paz, la virgen de Copacabana) y, poniendo nuevamente en el ámbito de lo indecible a las poderosas fuerzas asociadas al paisaje y a los cerros. La respuesta política del Estado colonial, será la supresión física de los líderes.

Espacios y soporte de creación (tela, plancha de metal, piedra y madera)

La pintura popular sobre madera, plancha de metal, piedra y en cajones, alcanza su apogeo durante la república, aunque está plenamente desarrollada en el siglo XVIII. Durante todo el periodo colonial, Potosí es un destacado centro de producción pictórica y escultórica. Con una gran cantidad de iglesias y con una vida religiosa y ritual intensa de su población, la pintura popular indígena y mestiza-chola de pequeño formato sobre plancha de cobre —y en retablos— tiene un desarrollo paralelo a la pintura oficial asociada a la iglesia. Las primeras son adquiridos por *mitayoc* que llegan cada año a las labores mineras (*mit'a*), por la población local, por trajinantes muleros y llameros —quienes los llevan hacia otras zonas— e incluso por la misma iglesia. En los hechos, muchos de estos artesanos/artistas indígenas son los mismos que trabajan bajo la tutela y el control de la iglesia —realizando pinturas y esculturas de lo que se ha denominado el arte barroco mestizo, tal como el retablo que se conserva en el Museo de Santa Teresa o el tríptico dedicado a la virgen hecho en plata repujada la Casa de la Moneda³³.

³³ Los pequeños retablos portátiles que se exponen en este Museo son de plata.

Figuras 22 y 23



Nota. Cajón-retablo Justo Juez, en formato grande. Museo Santa Teresa, Potosí. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Tríptico en plancha de plata. Virgen con el niño; laterales con ángeles. Casa de la Moneda, Potosí. Foto: Walter Sánchez C.

Para el siglo XIX, esta tradición pictórica y escultórica se mantiene de manera pujante. Meza y Gisbert dan cuenta de la presencia de obras plásticas hechas sobre láminas de cobre existentes en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de la Villa de Potosí que son vendidas por un cura en 1828-1829, junto a una gran cantidad de cuadros y pinturas —aprovechando la clausura de los templos decretada en los primeros años de la república (1993, p. 144).

Fenómeno similar ocurre en otras villas urbanas como Cochabamba donde, como vimos, hacia el siglo XVII ya existe presencia popular pictórica y de retablos/cajones indígenas como los que carga Diego Layme (virgen de Copacabana y Santiago) (Sánchez C., 2012b). Otro ejemplo de tradición pictórica popular en el siglo XVIII es la plancha firmada por Pedro Azurdui, en Punata (Cochabamba), 2 de abril de 1734 (Gisbert 1980, p. 85).

Para el siglo XIX destacan dos pueblos del valle Alto en el arte de la pintura y de los cajones³⁴: Arani y Tarata. Arani, a fines del siglo XVII es un centro religioso administrativo importante. En Collpa, situado a pocos kilómetros, los agustinos construyen en 1570 el convento dedicado a Santa Catalina —es posible que esta orden haya introducido el culto a la virgen de Copacabana en los valles. En el mismo pueblo de Arani, en el siglo XVIII, la fiesta dedicada a la virgen la Bella es de las más importantes. En efecto, para fines de este siglo, reúne a una gran cantidad de peregrinos que llegan de los valles y de las comunidades de altura como Vacas, TinTin y Toralapa. Sobre esta fiesta escribe Viedma lo siguiente:

³⁴ Hasta 1604 el “Valle de Clipsa” está bajo jurisdicción eclesiástica de la diócesis de La Plata (Charcas). Al crearse el obispado de Santa Cruz de la Sierra, en Julio de 1605, pasa pertenecer a esta jurisdicción.

[En el curato de Arani] se venera una imagen de María Santísima con título de Nuestra señora de la Bella, a quien toda la provincia, y sus inmediatas tienen particular devoción, y vienen muchas gentes en romería a cumplir sus promesas. El día 24 de agosto se celebra una fiesta solemne en culto de esta sagrada efigie, la que atrae innumerable concurso de gentes y con este motivo se hace feria de géneros de castilla y de la tierra (Viedma, [1788] 1969, p. 79).

A principios de siglo XX, Blanco (1901: 7), destaca este evento como un espacio de articulación económica, social y ritual regional:

Tienen allí (Arani) lugar de ferias muy concurridas, especialmente la del 24 de agosto, día en el que se celebra la fiesta de María Santísima, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Bella, á la que se tiene especial advocación (Blanco 1901, p. 7).

Durante los días festivos, los imagineros venden pinturas, cajones, escapularios, que son adquiridos por los devotos cholo-mestizos e indígenas. Gisbert, haciendo alusión a una pintura, señala:

Son muy interesantes las planchas provenientes de Cochabamba con la imagen de Nuestra Señora la Bella que se venera en el pueblo de Arani, fue la devoción más popular en el valle... Una de las composiciones fue pagada por Agapito Zambrana el año de 1869 y tiene la peculiaridad de mostrar el Santuario con un grupo de bailarines y otro de músicos (1999, p. 26).

Figura 24



Nota. “Maestro de Arani. Nuestra Señora La Bella (1869), al pie de la virgen está el santuario de Arani con un grupo de indígenas ejecutando la danza de los Chunchos. Colección particular La Paz”. Fuente: Meza y Gisbert 1993, p. 154. Fig. 4; Meza y Gisbert 2011, p. 31). Los músicos son ejecutantes de lichiwayu.

Tarata, es otra villa con destacada presencia de pintores y “santeros”. Territorio de indígenas Quta y Chui durante el incario, es ocupado por encomenderos hispanos a partir de la segunda mitad del siglo XVI y, para el siglo XVII, es un importante centro urbano de hacendados, con una fuerte presencia de comerciantes y artesanos. A fines del siglo XVIII, el *Informe...* del gobernador Francisco de Viedma, señala que las haciendas ubicadas en el Valle Alto “parecían pequeñas poblaciones” rurales ([1794] 1836), y Tarata, al ser una villa, tenía las siguientes características:

La plaza es cuadrada, sus calles están sin orden, y las casas son regulares; hay algunas de dos altos. La iglesia está en uno de los frentes de la plaza es de mucha capacidad, toda de piedra en forma de crucero; tiene su media naranja. Los altares no se hallan con los adornos correspondientes. La hizo de nuevo el Ilustrísimo señor Obispo de Tucumán, en tiempo que fue cura y vicario de esta doctrina...Tiene 3 anexos que son: Cliza, Toco y Arpita (1836).

El *Informe* no registra el Convento franciscano de Propaganda FIDE —importante en el culto mariano en los siguientes siglos— debido a que su construcción comienza recién el año 1796. Cuasi abandonada por las guerras independentistas que se inician en 1810, su presencia se incrementa desde la segunda mitad del siglo XIX cuando los franciscanos retornan tras su expulsión en 1826. En efecto, tras varios pedidos al poder civil, el Convento es reabierto en 1835 con el siguiente personal: 1 Guardián, 4 sacerdotes, 6 Novicios y 2 Legos (Calendario 1838, p. 180). Es esta renovada presencia la que acompaña y promueve la explosión religiosa campesina visible en el crecimiento de festividades vinculadas al calendario agrícola-ganadero y en la oferta y consumo de objetos de culto —pinturas religiosas en planchas de metal y “cajones” de santos patronos y vírgenes— hechos por artesanos ubicados en el barrio del Convento: Moqopata.

La bonanza económica que vive Tarata a fines del siglo XIX promueve las dádivas hacia el Curato y a los santos devocionarios, entre ellas la virgen de Melgarejo. Benjamín Rivero, subprefecto de la Provincia de Tarata, haciendo una semblanza del templo de la iglesia matriz de San Pedro, importante en la vida ritual-religiosa del pueblo, escribe en 1891:

El pueblo cuenta con un espacioso templo –actual San Pedro- adornado con un órgano monumental, superior según opinión de los artistas á cuantos hay en el Departamento, la hermosa y rica custodia está adornada de alhajas valiosas y el tabernáculo con adornos de plata, que si estimables por su antigüedad impiden hacer una reparación decente en esta parte. El pueblo mira con idolatría estas riquezas y no consiente tocarlas” (Informe, 1891)³⁵.

Entre las principales actividades económicas destaca: 1. la agrícola, “consistiendo sus productos en maíz, trigo, cebada y en pequeña escala de papas y forraje” 2. la fabril, orientada “a los tejidos de lana aplicables al vestuario de la plebe y entapizados, [que] se

³⁵ Este templo cuenta con un órgano colonial, uno de los pocos que se conservan en Cochabamba, traído de San Pedro de los Canichanas (Pinto y Lijerón Casanovas [1976] 2022). El Convento de Propaganda FIDE de Tarata posee también un órgano más pequeño, republicano.

extraían a los departamentos del Sud”, la fabricación de sombreros de lana de vicuña y la extracción del ácido sulfúrico aplicable a la tintorería 3. la artesanal, con la “alfarería y la fabricación de loza ordinaria, que ofrece escasa subsistencia a las familias...más pobre y miserable” y 4. “La comercial...consistente en la extracción de los productos de la agricultura como con harina de maíz y trigo, mucko”. El *Informe* realza la importancia de los vínculos de Tarata con las zonas de exportación, principalmente los departamentos de Oruro, Potosí y Arequipa (Perú); de este último lugar —señala— que los trajinantes traen “de retorno varios artefactos extranjeros cuales son lozas, cristales, muebles, conservas de todas especies y licores” (1891).

Esta vida productiva, artesanal y comercial va en correspondencia con la vida cultural y religiosa. Ambas están asociadas a un intenso calendario agrícola-pecuario festivo que genera una fuerte demanda de objetos de culto. Por lo mismo, no es casual que se constituya en un destacado centro artesanal, donde pintores y cajoneros populares mestizos-cholos ofrecen productos culticos para consumo local o para ser llevados a otras zonas. Desde la década de 1860, cuando “aparece” la virgen Nuestra Señora del Patrocinio, este calendario tendrá además una fuerte orientación mariana, expresada en la producción en serie de pinturas sobre soporte en lata y sobre piedra.

Otro pueblo importante dentro del arte popular plástico es Totorá. Un escueto escrito por Novillo Villarreal a principios del siglo XX, da cuenta de la proliferación, entre los campesinos, de objetos como los cajones: “Tratándose de la escultura, es casi ignorada, ni se puede tomar en cuenta a los que manejan entre los del bajo pueblo, es estuco embadurnado con pinturas que sirve para explotar la creencia religiosa y de médium a los que negociando con la ignorancia establecen un fin comercial con festividades que inventan” (1923, p.47). Son estos “estucos embadurnados” con pequeñas figuras escultóricas de vírgenes y santos, acompañados de animales y aves puestos en cajones, los que mediatizan los rituales del calendario agrícola, de fiestas y festividades.

En el departamento de La Paz, Copacabana es un pueblo con gran presencia de pintores y “santeros” dedicados a la imagen de la virgen “morena” de Copacabana. No tenemos datos sobre los inicios de esta industria artesanal. Es relevante la presencia de un “indio” aymara proveniente de Copacabana, Diego Layme, que recorre en la década de 1670-80 los valles de Cochabamba con dos cajones: el de la virgen de Copacabana y el de Santiago, lo que es una fuerte sugerencia de su producción en este pueblo. Esta hipótesis puede ser apoyada con un texto de Meza y Gisbert, donde señalan la existencia en Copacabana de

talleres artesanales donde se hacían miniaturas que reproducían la imagen de la Virgen, pintadas para los diversos relicarios, esta costumbre pervive todo el siglo XIX y parte del XX. Así mismo se hacían retablos de madera, a la manera de los ayacuchanos, arte que se inicia a principios del siglo XVII a juzgar por algunas muestras que aún se conservan. Ambas artesanías han desaparecido (1993, p. 24).

En un pequeño recuento sobre los objetos religiosos de este pueblo, Gisbert escribe: “las planchas en este caso se hacen de plata y son más pequeñas hasta convertirse en relicarios. Nace así un arte de miniatura. Cuanto peregrino va al Santuario (de Copacabana) compra uno de esos medallones, costumbre que lamentablemente desaparece” (1999, p. 26).

En Chuquisaca, es destacada la pintura votiva popular y en el arte de los cajones. Sucre (antigua ciudad de La Plata), con una gran cantidad de iglesias y donde el culto a la virgen de Guadalupe es importante, la pintura sobre plancha de metal adquiere gran relevancia. En la localidad campesina de Tarabuco, el arte de los cajones tiene preponderancia. Destacados son sus pequeños retablos con escenas pintadas sobre las puertas de madera con imágenes culticas campesinas³⁶ y símbolos patrios (bandera, plantas patrias — cantuta—, escarapelas, etc.).

Figura 25



Nota. Cajón Santiago con escenas de indígenas tarabuco. Museo Charcas, Sucre. Principios siglo XX. Foto: Walter Sánchez C.

Oruro es otro centro artesanal importante desde el siglo XVII. La virgen del Socavón es la imagen que los pintores indígenas plasman en escapularios en planchas de zinc y de estaño.

---...---

Este pequeño repaso muestra de manera clara la existencia de centros de producción y circuitos de circulación del arte popular plástico con temáticas religiosas articuladas a los procesos de reproducción social de las comunidades, cuyas narrativas evidencian los vínculos con los poderes de la sociedad mayor.

³⁶ Toda esta iconografía está vinculada a “rezos” ideográficos hechos en cuero, papel y en “tortas” de barro (Ibarra Grasso, 1953; Sánchez y Sanzetenea 2000; INIAM 2014).

Emblemas culticos republicanos y alegorías cívico-marianas

Con el nacimiento de Bolivia (1825) se inicia una nueva realidad societal asentada en la institucionalidad republicana. En clave económica, tanto el siglo XIX como la primera mitad del siglo XX está signada por dos modelos de Estado: el “tributario” (1825-1872) y el “minero” (1872-1952). El Estado tributario asienta sus finanzas en el tributo indígena que condiciona su orientación económica proteccionista (Platt 1982)³⁷. Aunque en sus dos años de gobierno (1825-26) Antonio José de Sucre intenta implementar un modelo económico liberal que incluye el desmantelamiento de la iglesia, la institución financiera más poderosas –quitándoles privilegios monetarios, suprimiendo el pago de diezmos y primicias y confiscando sus propiedades³⁸– y la implementación de un sistema de tributación directa y universal –que todos los ciudadanos paguen impuesto– (Quintero 2006: 70-77), este proyecto fracasa debido a la oposición de sectores hacendales criollos (Ob. cit., p.83), de artesanos cholo-mestizos y de los mismos indígenas que están más interesados en actualizar el “pacto colonial de reciprocidad” con el nuevo Estado republicano para, de esta manera, tener márgenes de relativa autonomía comunal y continuidad en sus tradicionales circuitos comerciales, aunque ahora dentro de un ámbito más restringido: el territorio boliviano. El Estado minero, de corte económico liberal, modifica el anterior sistema al sustentar las arcas del Estado en la exportación de plata (los “patriarcas de la plata”) y, luego de estaño (los “barones del estaño”), en alianza con capitales extranjeros (chilenos e ingleses). Con este cambio, se inicia un proceso de modernización a través de la construcción de ferrocarriles –cuyo fin es la exportación de grandes cantidades de minerales sin refinar– y la incorporación al mercado de las tierras indígenas y de la iglesia –que aún mantienen sus propiedades– consideradas de “manos muertas”³⁹. En este segundo momento, las élites civiles mineras –distintas a las élites militares independentistas–, profundizan la separación institucional entre la iglesia y el Estado. Modernistas, modernizadoras y laicas, dan inicio a la formación de un proletariado minero asalariado y, en las zonas altas altiplánicas, a un tipo de arrendero-colono antes vinculado a los ayllus y a las comunidades (Mitre 1981; Rivera Cusicanqui 1978).

³⁷ A fines de 1826, se consolida la tributación indígena que pasa a representar un promedio cercano al 31% de los ingresos totales del erario público (Quintero 2006, p. 83).

³⁸ El balance de esta reforma eclesiástica es importante: el número de monasterios existentes en Bolivia, sin incluir hospitales, se reduce de 33 a 7. Junto a las medidas relativas a los monasterios y al clero regular, se dictan otras medidas que afectan a las hermandades religiosas, cofradías y corporaciones semi eclesiásticas. Igualmente se toman acciones para eliminar las capellanías, sacristías y otras organizaciones que dependen del clero. A través de todo el proceso de secularización, el tamaño de la curia regular disminuye en un tercio (Quintero 2006, p. 72).

³⁹ Este nuevo modelo genera: 1. la ruptura de la economía en los seculares circuitos comerciales indígenas –cuyo “pacto” se desploma debido al ahora innecesario tributo o tasa– y cholo/mestizo, con una consecuente crisis económica en muchas zonas 2. cambios profundos en la estructura de la propiedad de la tierra que da lugar a dos procesos paralelos: la crisis y el fraccionamiento de la hacienda en zonas de valles y la expansión de la hacienda sobre las tierras de comunidad y de ayllus en el altiplano (Mitre, 1981; Rivera Cusicanqui, 1978; Larson, 1980).

Con la derrota del movimiento indígena comandado por el Zarate Willka en la Guerra Federal (1899), las élites modernistas consolidan su poder de manera paralela a la desacreditación de las poblaciones aymaras y quechuas que pasan a ser consideradas como humanidades “salvajes”, “borrachas” e “incivilizadas” (Démelas, 1981). Los cholo-mestizos también son estigmatizados como un estrato poco progresista y de naturaleza floja (Arguedas [1909] 1979). Las pocas propiedades de la iglesia son parceladas o arrendadas a los propios colono-arrenderos de las haciendas.

En clave imaginaria, el ideario político del siglo XIX está dominado por la idea de la patria, del patriota y del compatriota. La idea de la “patria particular” (la villa, la comunidad, la *sayaña*, la “tierra que a uno lo vio nacer”) es un tropo aglutinador más fuerte que el de “patria boliviana”, cuyo valor deviene de manera posterior a la pérdida de la salida del mar en la guerra con Chile en 1879. La idea de nación dentro de la primera Constitución, no es sino un dispositivo legal para que la élite letrada y “con hacienda” consolide su poder desde la administración de la *res-publica*. Cholo-mestizos, indios y mujeres, agrupados como una humanidad iletrada y “sin hacienda” y, por lo tanto, con un estatuto de “dependiente” o de minoridad de edad, son alejados de la administración institucional pública (legislativa, judicial y ejecutiva) (Sánchez C., 2014).

Esta élite administrativa, reacia al poder de la élite eclesiástica, crea paradójicamente escenarios religiosos nuevos dentro de su propio estamento y dentro del mundo indígena y “popular”. En palabras de Meza y Gisbert,

Al principio en forma paulatina y luego en proceso creciente, las altas clases sociales fueron abandonando la religiosidad, si bien no renunciaron definitivamente al catolicismo, este se convirtió en una creencia tibia mantenida en el seno del grupo femenino de la sociedad (Meza y Gisbert 1993, p. 144).

De esta manera, dentro de los estamentos altos, son las asociaciones femeninas quienes ocupan el espacio de organización de cofradías religiosas entre ellas las marianas regionales (Copacabana, Chuchulaya, Socavón, etc.) y las locales (Dolorosa, etc.). En poco tiempo, estas organizaciones tienen un fuerte impacto en el campo cultural y una poderosa influencia dentro de la vida cívica y religiosa de ciudades y villas; por ende, dentro de los sectores masculinos de la élite militar y política. No es casual, en este sentido, que militares y civiles pasen a convertirse en fervientes seguidores de la virgen María a quien le piden favores y le dedican sus victorias y sus glorias. Los sectores mestizos-cholos, reagrupados en asociaciones gremiales —donde las mujeres tienen una poderosa presencia—, reorientan también sus vínculos devocionales alrededor de deidades corporativas (San José de los carpinteros, San Nicolás de Tolentino patrono de los panaderos, etc.) y de advocaciones marianas, donde la danza femenina, el vestuario, la performance, el canto, alcanzan roles centrales.

Figura 26



Nota. Virgen del Carmen con traje militar y símbolos patrios. Iglesia de Totorá. Foto: Walter Sánchez C.

En el espacio rural andino, maestras y maestros doctrineros indígenas y cholo-mestizos son los que instituyen nuevas liturgias cívico-religiosas en sus comunidades, creando un nuevo mundo imaginal y cosmológico. La supresión del canon doctrinal, centrado en la separación entre el Estado y la iglesia, los favorece y se expresa en tres aspectos importantes. Primero:

paraliza la producción pictórica [religiosa] que estaba totalmente en manos de maestros indios. Estos se refugian en la pintura votiva que se desarrolla sobre pequeñas planchas de zinc. Se trata de un arte popular, casi folklórico, que recogiendo una estética macerada por siglos evidencia el gusto de las mayorías (Gisbert 1990, p. 26).

La pintura religiosa en lienzo decae y tiene muy baja consideración; incluso las iglesias comienzan a vender sus cuadros (Meza y Gisbert 1993, pp. 144-145).

Segundo, la clausura de templos, profundiza la domiciliarización indígena de sus cultos religiosos a santos y a devociones marianas. En relación a los vínculos con el Estado, se orientan hacia las liturgias cívicas dedicadas a exaltar fechas o días nacionales, regionales o locales. En términos de los procesos de reproducción social local, recrean todo el complejo calendárico ritual agrícola-pecuario, con santos y vírgenes asociados a la fertilidad y a la fecundación, y donde el papel de las mujeres es central.

Tercero: no exentos de los vaivenes de la vida política nacional, llena de conflictos armados externos y revoluciones internas, a los que debe añadirse las crisis climáticas y las enfermedades, la idea de buscar deidades “protectora/es”, “abogada/os” o “patrona/es” es esencial.

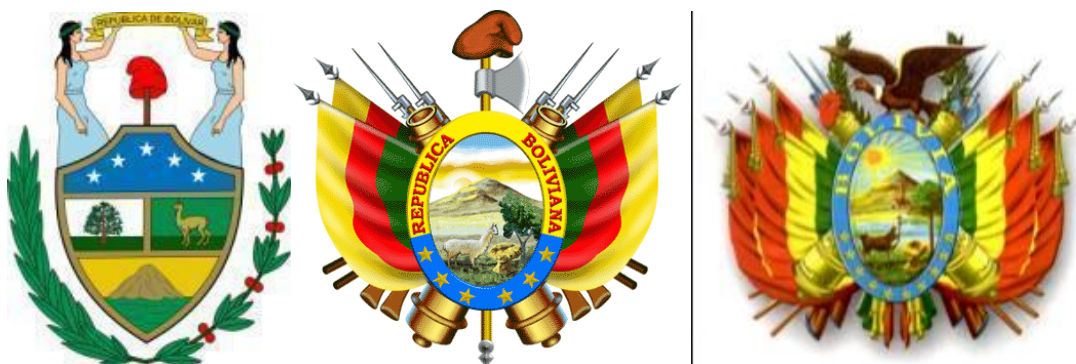
En todo este proceso creativo que articula distintos niveles de la realidad —incluida la política—, la presencia de la virgen María —en sus distintas advocaciones—, se asocia cada vez más a la tierra agrícola⁴⁰.

La narrativa ritual y alegórica de la patria y de la nación

La primera Constitución (1826), asume como forma de organización la república con “gobierno popular representativo”, en contraposición al régimen monárquico español colonial. La república de Bolivia se organiza territorialmente en departamentos, provincias y cantones⁴¹. Este nuevo modelo de organización administrativa, comienza a dar forma a renovadas identificaciones espaciales distintas a las generadas en la colonia. Desde las esferas del poder, se instituyen dispositivos narrativos y plásticos que dan cuenta de los nuevos imaginarios de esa “res pública”. A nivel estatal, se concibe una bandera con sus colores, escarapelas, escudos, héroes, y otros símbolos nacionales. En las siguientes décadas, toda esta simbología será parte de las liturgias políticas cívicas y religiosas asociadas a nuevas ideas de la patria y de la nación.

El escudo es un dispositivo simbólico importante para anclar una suerte de historicidad a la idea de patria boliviana, a su vez que es emblema que, por sus elementos/glifos, lo diferencia de las otras patrias vecinas. Tres son los escudos principales que se diseñan en el siglo XIX.

Figura 27



Nota. Izquierda: Primer escudo (1825). Centro: Segundo escudo (1826). Derecha: Tercer escudo.

El escudo de 1825, tiene el blasón dividido en tres hileras y posee cuatro cuadrantes. En el cuadrante de la hilera superior se ubican cinco estrellas blancas —representando a los

⁴⁰ Esta última asociación es importante en el mundo indígena y se vincula a los cantos agrícolas dedicados a las *wirginas* (vírgenes) / “señora”.

⁴¹ En 1826, Bolivia posee seis departamentos: Potosí, Chuquisaca, La Paz, Santa Cruz, Cochabamba y Oruro. La Constitución de 1831 incorpora las “provincias del Litoral y Tarija”.

departamentos— que sobresalen sobre el color de la “bandera de los patriotas”: celeste. La segunda hilera posee dos cuadrantes con dos glifos: árbol del pan y llama. En la hilera inferior, el cerro rico de Potosí. Encima del blasón, dos figuras femeninas (hadas) sostienen una cinta que lleva la inscripción: *República de Bolivia*. En su parte central, destaca el gorro frigio rojo. Enmarcan el blasón, ramas de laurel y de olivo. En el segundo escudo⁴², el blasón es un óvalo con un diseño paisajístico que contiene los glifos del cerro rico de Potosí, una palmera, la llama blanca y un haz de trigo. El óvalo se halla enmarcado con los colores amarillo y celeste, seis estrellas y la leyenda *República de Bolivia*. Cañones, fusiles y lanzas son los soportes de la primera bandera boliviana: amarillo, rojo y verde. Encima del óvalo se halla un hacha inca que sostiene el gorro frigio de la nación. El tercer escudo⁴³ mantiene el blasón como un óvalo con elementos similares al segundo escudo, con diez estrellas que simbolizan los 10 departamentos y, la leyenda se reduce a *Bolivia*. La figura del cóndor, rodeado con ramas de laurel y olivo, sustituye al gorro frigio. Fusiles, lanzas y cañones son el soporte de la nueva bandera boliviana: rojo, amarillo y verde.

La narrativa iconográfica de estos escudos condensa lo natural, lo social, lo geográfico, el pasado prehispánico, un presente victorioso (ramas de olivo y de laurel) y un futuro glorioso por sus diversas riquezas. Todo enmarcado con la presencia de armas, una institucionalidad territorial y el sino de la bandera. De esta manera, la idea de patria se concretiza en lo fáctico y material; en lo patrimonial.

Vista en clave política, no es casual que el escudo sea la imagen que aparezca en diversos soportes materiales como monedas, estampillas, papeles oficiales, papeles judiciales, etc.

Figura 28



Nota. Moneda boliviana de plata. 1864. Reverso y anverso.

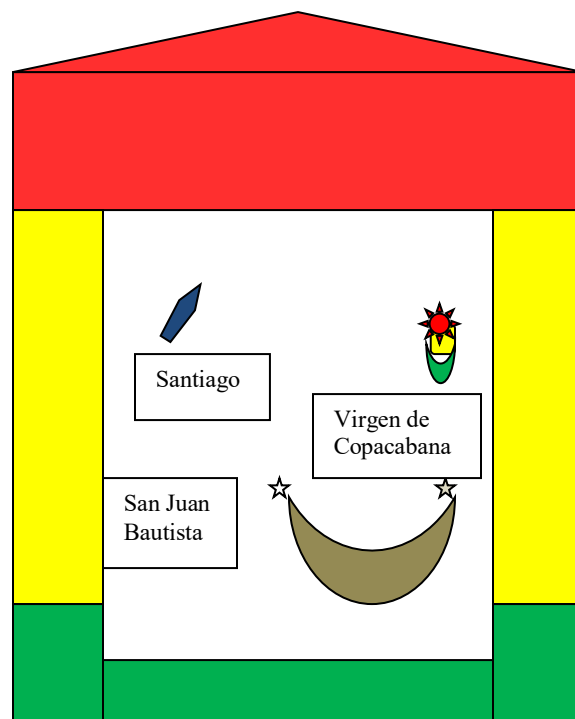
⁴² El segundo escudo es dispuesto durante la presidencia de [Antonio José de Sucre](#), mediante Ley del 25.VII.1826.

⁴³ El uso del tercer escudo es *reglamentado por D. S. de 14.VII.1888*, durante la presidencia de Gregorio Pacheco Leyes.

Este símbolo, dentro de los estandartes de colegios y escuelas, es desplegado en las liturgias educativas realizadas en “horas cívicas”, momento en el que se inculca a niños y jóvenes en las devociones patrias (Cf. Sánchez, 2014). También durante el servicio militar obligatorio.

Para los indígenas, la idea de patria está articulada a la *sayaña*, al lugar de origen –asociado a la tierra histórica en la cual comparten mitos, recuerdos, deidades y una cartografía sacral– y se expresa de manera lingüística (en sus tramas argumentales, leyendas, cantos, historias) y no lingüística (a través de sus rituales, colores, textiles, etc.)⁴⁴. La formulación patriótica es vehiculada también en la pintura mestiza y plasmada en la estética de los cajones. De manera importante, es en estos dispositivos populares donde se visualiza de mejor manera estos vínculos entre lo sagrado terrenal y lo sagrado celestial mariano. Ahí se populariza la flor de la cantuta asociada a la figura de la virgen María; también la bandera tricolor que cruza los cuerpos de santos y de vírgenes. Los mismos cajones son pintados con los colores de la bandera boliviana, generando una narrativa de envoltorio estatal (cajón) que cobija lo sagrado institucional, y donde se incluye, de manera preferencial, la imagen mariana en su titularidad de “nuestra señora”.

Figura 29



Nota. Izquierda: Cajón Santiago, con san Juan Bautista y virgen de Copacabana. Tiraque-Cochabamba. Principios siglo XX. Foto: Walter Sánchez. C. Derecha: Esquema de palimpsesto de glifos y colores.

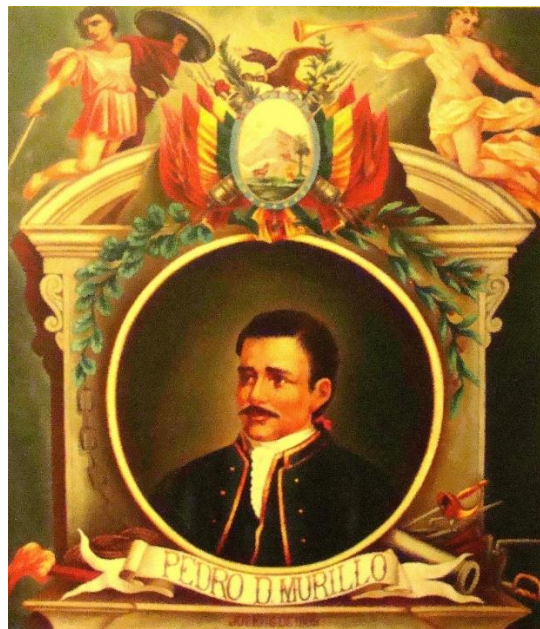
⁴⁴ No es casual que las monedas fueran incorporadas como parte de la ritualidad sagrada en las comunidades de los *ayllus* indígenas de Potosí (Platt, 1992).

Desde la pintura civil criolla, la imaginería patriota sustituye el antiguo retrato del rey por la de los “padres de la patria”, enmarcado en un entorno arquitectónico religioso. Tal cambio es notado por Gisbert y Meza:

El retrato oficial, en especial el de los libertadores y sus sucesores, los presidentes del siglo XIX, habían reemplazado en los nuevos templos (Palacio de gobierno, congreso, alcaldías, prefecturas, etc.) a la nueva pintura. Se habían entronizado la diosa Razón y a los héroes de la patria, a quienes se rindieron homenajes casi religiosos” (1993, p. 145)

El cuadro-retrato de Pedro Domingo Murillo, realizado por Elisa Rocha de Ballivián, muestra los componentes formales y de sentido que plasma la nueva pintura patriótica sagrada. Formalmente, el retrato es ubicado dentro de un espacio arquitectónico similar a los retablos de iglesia o al cajón indígena. Lleva en la parte superior, como estampa, el escudo boliviano protegido por una pareja de “ángeles” sin alas: el joven “ángel” porta un sable y escudo y la joven un clarín de guerra. Dentro del cajón-retablo se halla la imagen de Pedro Domingo Murillo; debajo, su nombre puesto en un pergamino horizontal, cubriendo sables, cañones y el gorro frigio de la nación. Del escudo y rodeando el óvalo del retrato, caen ramas de olivo y de laurel.

Figura 30



Nota. Elisa Rocha de Ballivián. Retablo alegórico con retrato de *Pedro Domingo Murillo*. La Paz, 1909. Óleo-lienzo. Fuente: Querejazu Leyton (2018: 52).

Esta narratividad visual homologa el carácter sagrado de estas imágenes de los “padres de la patria” —forjadores de la independencia de la nación boliviana—, a la de los santos y otras deidades del panteón sagrado católico

Si la patria es fáctica, la nación es una idea que hace a lo intangible. Se expresa en la primera Constitución como “la reunión de todos los bolivianos”. En la segunda Constitución (1831), esta idea agrupativa de “todos” se orienta hacia una concepción decisonal cuando, en su Art. 2, se señala que “La soberanía reside esencialmente en la Nación; y a ella sola le toca el derecho exclusivo de dictar, derogar e interpretar sus leyes, conforme a esta Constitución”, para delimitar en su Art. 8: “La Nación delega el ejercicio de su soberanía en los tres altos poderes: Legislativo, Ejecutivo y Judicial”; es decir, en términos operativos, define en esta idea de “delegación” de la “soberanía de la nación” a ciertos sectores que tienen la capacidad legislativa, ejecutiva y judicial. De esta manera, la soberanía es subsumida al ejercicio de la *res-publica* que queda reservada a hombres criollos y a unos pocos mestizos “letrados y con hacienda”⁴⁵. En esta idea de nación, no existe ninguna referencia a pasados milenarios y/o sagrados, a mitos compartidos, a la memoria, a los héroes fundadores; tampoco a una ciudadanía cívica centrada en el contrato social entre similares. La nación es ejercicio, administración de los “tres altos poderes”. Tampoco tiene una vinculación al territorio liberado (Bolivia) o las “patrias” particulares donde consolidan el poder soberano administrativo, judicial y legislativo local. La nación como idea, tampoco tiene género —excepto de manera simbólica en el primer escudo donde aparecen dos personajes femeninos que luego son retirados. Tal vez el caso de Cochabamba sea peculiar, donde la idea de la “patria” tiene una matriz femenina y que en el siglo XX interpelará la forma en la que se concebirá la idea de nación, a partir de la presencia de las mujeres en la batalla de la Coronilla junto a la virgen de la Merced (Sánchez C., 2012). De hecho, esta presencia mariana, se halla presente “por ausencia”, en el primer escudo, a través del color celeste —el de la “bandera de los patriotas” dedicada a la virgen de la Merced— del cuadrante de la hilera superior y en el traje de las figuras femeninas.

La narrativa alegórica y ritual de la iglesia

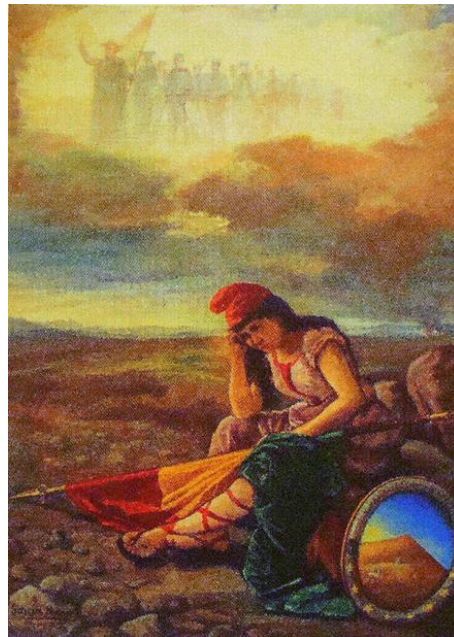
Durante los tres siglos de dominio colonial, la iglesia es el principal pilar sobre el que la Corona asienta su institucionalidad cultural, cosmológica, iconográfica e incluso estética entre los distintos estratos sociales. Religión y política, iglesia y Corona, sable y cruz, son unidades de un mismo proyecto, a pesar de los impases y pugnas internas que tienen. Con la creación de la república de Bolivia, en 1825, se modifican los vínculos entre Estado e iglesia. La rápida intervención estatal sobre esta institución en 1826, conduce a una política de laicización que se expresa en su expulsión, la confiscación de sus bienes y en su alejamiento del campo educativo y cultural. A pesar de tal ruptura, la primera Constitución determina, en su Art.6., que “La Religión Católica, Apostólica, Romana, es de la República, con exclusión de todo otro culto público. El Gobierno la protegerá y hará respetar, reconociendo el principio de que no hay poder humano sobre las conciencias” (Sánchez C., 2014). Puesto en clave política, la identificación religiosa no se modifica, aunque la institucionalidad se fractura. Este dato es el núcleo de los nuevos vínculos

⁴⁵ Delimita la exclusión de indígenas, cholo-mestizos y mujeres —incluso de clase alta—, del manejo de la *res-publica*.

secretos que se establecen entre religión y política, cuya ritualización litúrgica pública (*Te Deums*, festividades, etc.) pasa a ser mediada ahora por el gobierno civil, dejando a la institucionalidad religiosa (formal e informal), las labores individuales de enseñanza de la doctrina cristiana y la catequización de “fieles” y de “infieles”.

De hecho, la potente producción plástica religiosa oficial que había existido en la colonia decae y, en algunos lugares, desaparece. No obstante, ésta falta de producción es compensada con la llegada de cuadros y estatuas religiosas provenientes de Europa, que pasan a ocupar los retablos de los altares y las paredes de iglesias de las renovadas catedrales. Hecho importante dentro de la nueva imaginería oficial es la proliferación de una gran cantidad de folletería impresa, financiada por devotos de cofradías de santos y vírgenes, con rezos y cantos para la fiesta principal y sus días de anexo (novenarios, octavas, etc.), en el que aparecen estampas con la imagen de la Santísima Trinidad y de la virgen María.

Figura 31



Nota. José García Meza. *La patria dolorida*. Sucre. 1899. Óleo-lienzo. Fuente: Querejazu Leyton (2018, p. 46).

En términos de la producción pictórica, el vínculo entre política y religión es apenas visible y se da principalmente luego de la pérdida de la salida al mar (1879). Un cuadro emblemático de estos vínculos, es el del pintor García Meza, donde narra alegóricamente a la “patria dolorida”, agobiada por la derrota, sujetando la bandera envuelta y con el escudo nacional en el suelo. A la lejanía se aprecia humaredas y, por encima, nubarrones negros. Al interior de estos nubarrones, en un espacio abierto celestial iluminado, un cura porta la cruz guiando a un grupo de soldados que cargan una bandera desplegada. Por primera vez, la nación que lleva el gorro frigio, tiene género; es femenina. En su

completitud, los sentidos del cuadro remiten, por ausencia, a los representantes civiles y militares —a quienes la nación había delegado la soberanía— como causantes de la pérdida de la salida al Pacífico. En clave política, estos representantes aparecen como los portadores de los antivalores de la nación que son interpelados por los “altos” valores religiosos, capaces de guiar nuevamente los destinos de la patria boliviana.

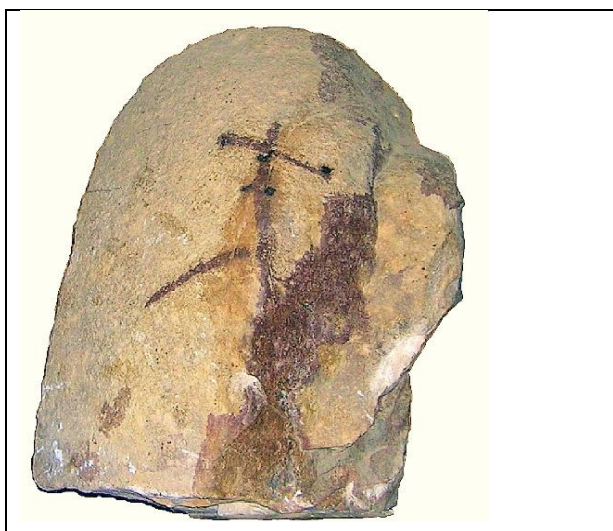
La narrativa alegórica y ritual de lo popular

El nuevo contexto republicano de debilitamiento del poder de la iglesia colonial, tiene impacto en las identificaciones político-religiosas de los sectores cholo-mestizos e indígenas. Si bien muchos autores sostienen que la república no es más que una prolongación colonial, es evidente que la consolidación del Estado republicano modifica las formas de relacionamiento y de sociabilidad en todos los campos del espectro societal. Dentro de la producción plástica popular, la pintura y la escultura votiva religiosa indígena y mestiza dejen el formato grande y las escenas vinculadas a recrear la vida de Cristo, para orientarse al pequeño formato adquirido por la gente “del común”, con temáticas religiosas de santos y vírgenes locales. Este crecimiento va en paralelo con la potenciación de las festividades regionales indígenas hacia las cuales se movilizan las comunidades, promoviendo propios circuitos de comercio y de intercambio.

La ausencia de curas en el área rural, promueve a que maestros y maestras doctrineras “de indios” pasen a ocupar este vacío, generando nuevas formas de enseñar la doctrina católica, creando renovadas ritualidades y ceremonias de acuerdo a las demandas rituales asociadas a las deidades tutelares locales e introduciendo cantos e instrumentos musicales indígenas a la ritualidad devocional religiosa y cívica. Los templos que permanecen cerrados en muchos lugares, dan lugar a la aparición de pequeñas capillas en la cima de los cerros, integrados al paisaje sagrado campesino. Estas capillas son el lugar donde se ubican los objetos y las marcas de la “aparición” de vírgenes y “santos cruces” por todo el espacio andino y que son adoptados como “señoras” y “señores” protectores de los campos agrícolas, de animales y, en las villas, de ocupaciones gremiales. Es posible que toda esta narrativa espacial religiosa sea la contraparte a la política patrimonialista de los “padres de la patria” criollos y mestizos, quienes acaparan el poder terrenal administrativo, judicial, político y económico⁴⁶ y se constituyen en “protectores” de sus propios intereses.

⁴⁶ Las “apariciones” de la virgen y de cruces en piedras, rocas o maderas, proliferan por todo el espacio durante el siglo XIX rural. Este fenómeno es particularmente importante en Cochabamba, donde *rumi-cruces* y *rumi-wirginis* propician la construcción formal de pequeñas capillas donde son veneradas. La presencia mariana en cajones, es también importante.

Figuras 32 y 33



Nota. Rumi-cruz. Piedra con figura natural. Tarata. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Rumi-cruz. Piedra con figura natural. Tarata. Foto: Walter Sánchez C.

Figuras 34, 35 y 36



Nota. Cajón. Piedra-wak'a con la imagen de la virgen María-roca-reina rodeada de estrellas y Santo Wila Cruz-piedra. Sobre el piso: imágenes en bulto de bueyes y ovejas. Fines del siglo XVIII. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Cajón Tata Wila cruz. Pintura sobre madera. Imágenes en bulto: san Juan Bautista y San Marcos. En el piso: buey, garzas (waqar en quechua)⁴⁷. Cochabamba. Siglo XIX. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Cajón rumi-santo: Cristo Juez y virgen María. Dibujo con tinta sobre piedra. Arani. Foto: Walter Sánchez C.

⁴⁷ Ave migratoria que gusta de charcos, pantanos y lagunas. Llega a los valles empezando la primavera (agosto-septiembre), en pequeñas bandadas.

Todo este entorno de transformaciones dentro del mundo de lo sagrado, hace que el siglo XIX sea el de la efervescencia de lo popular. En el arte plástico, su explosión promueve la aparición de una gran cantidad de pintores y escultores indígenas y cholo-mestizos y el crecimiento de santuarios y/o festividades religiosas pan regionales, regionales, locales, gremiales e incluso familiares. En toda esta dinámica, las festividades religiosas marianas son relevantes y muestran el poder de las mujeres de todos los estratos, para imponer una matriz femenina a las celebraciones ritual-religiosas. Desde las comunidades indígenas, cada festividad del gran entramado de celebraciones-ferias de intercambio, se convierte en espacio de pugna, diálogo y negociación con los poderes y representantes del Estado con sus concurrencias masivas. Lo mismo ocurre con los gremios artesanales, quienes, durante estos eventos, hacen gala de su poder económico y reafirman sus vínculos con lo sagrado adquiriendo pinturas y cajones de sus deidades individuales, familiares o gremiales, danzando, comiendo y bebiendo con ellas. En todo este conjunto narrativo, los eventos religiosos marianos deben ser vistos en clave política ya que conjugan, por una parte, su vínculo con la tierra-patria y, por otra, con la idea de “madre protectora” frente a los desamparos por parte de los “padres de la patria”. Entre algunas destacadas por su constante presencia durante el siglo XIX, se hallan la virgen de Copacabana (La Paz), de Guadalupe (Chquisaca), del Socavón (Oruro), “Nuestra Señora del Patrocinio” (Tarata-Cochabamba) y otras pertenecientes a santuarios campesinos como la de Surumi o, aquellas gremiales como la del Carmen asociada a los militares.

Figura 37



Nota. Cajón con escenas pintadas de la virgen y mujeres indígenas donantes. S. XIX. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.

A continuación, algunos ejemplos rápidos de “señoras morenas” importantes, sugieren líneas de entendimiento de los complejos vínculos que, en cada zona, se fueron estableciendo alrededor de las relaciones entre la gente, los poderes estatales y el culto mariano.

Virgen Nuestra Señora del Socavón

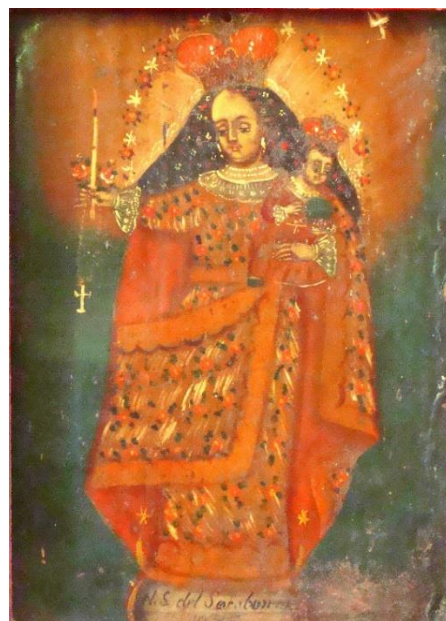
Advocación local asociada a la virgen de la Candelaria (2 de febrero). Su entronización aparece a mediados del s. XVI y su revelación oficial en 1789; es decir, pocos años después de la revuelta indígena que sacude el altiplano aymara el año 1782. Este evento hace que su protectorado sea asumido por los vecinos de Oruro, buscando amparo de los ataques indígenas aymaras que asolan al poblado. A partir de entonces, no solo es venerada localmente y su festividad solemnizada con música, danza y rituales, sino que su celebridad se expande hacia los valles como los de Cochabamba, donde su devoción muestra los fuertes vínculos entre la minería y la producción agrícola y artesanal.

Figuras 38 y 39



Nota. “Adrián Díaz. Nuestra Sra. del Socabon Santísimo. Año 1781”. Pintura.

<http://cinabrio.over-blog.es/article-la-faraonica-virgen-de-la-candelaria-de-oruro-114983748.html>



Nota. “N. S. del del Socabon. 1885”. Pintura sobre plancha de metal. Foto: Walter Sánchez C.

Su concepción plástica colonial es el de una virgen “morena”. Por tanto, acercada al mundo cholo-mestizo. En las pinturas coloniales, lleva dos trenzas. Un pequeño lienzo de fines del

siglo XVIII, es emblemática en su concepción. Su leyenda: “Adrián Díaz. Nuestra Sra. del Socabon Santísimo. Año 1781”, pone en evidencia que se trata de una virgen-*qoya*-mina; es decir, asociada a las labores mineras realizada dentro de los socavones, aunque no posee ninguna referencia paisajista al cerro.

Figuras 40 y 41



Nota. Virgen-reina del Socavón. Relicario de metal. Gisbert y Mesa (2011: 30).



Nota. Virgen-reina del Socavón. Relicario de metal.

Fuente:

<http://www.preguntasantoral.es/tag/virgen-candelaria>

Presente en las guerras independentistas aparece como guardiana de la soldadera patriota. Durante el siglo XIX su imagen formal se mantiene en las pinturas de pequeño formato en plancha de metal, aunque el traje de la virgen se llenará de colores. Los años de la guerra con Chile (1879), su figura es escenificada junto a tropas que asisten al frente de batalla. Este evento dramático hace que su imagen se popularice a través de diminutos relicarios que los soldados llevan en sus chaquetas. Describiendo uno de ellos, Meza y Gisbert señalan:

Existen versiones tempranas que relacionan esta imagen con el ejército, relicarios existentes en colecciones privadas muestran a la Virgen de Socavón protegiendo a los ejércitos boliviano y peruano durante la Guerra del Pacífico. En la actualidad esta imagen es patrona de los mineros que bailan en Carnaval. (1993, p. 30)⁴⁸

⁴⁸ Su titularidad guerrera es central hasta fines del siglo XIX. Su vinculación minera se reafirma durante el siglo XX.

La composición plástico formal de estos pequeños relicarios de bolsillo evidencia que la virgen ocupa todo el espacio pictográfico con un fondo paisajista en el que, bajo sus pies, aparecen los batallones bolivianos y peruanos portando sus banderas. Otro relicario muestra a la virgen acompañando al batallón Colorados de Bolivia. No es la imagen de la virgen-cerro cuyo manto es ámbito de vida, sino el de la virgen-reina protegiendo, desde la esfera celestial, los campos de batalla. Este vínculo muestra la guerra no solo como prolongación de la política sino a las decisiones políticas, como subordinadas a las decisiones no terrenales; en tal sentido, las malas decisiones de los políticos son producto de la falta de valores religiosos y morales y, por eso, son castigadas; en el caso de la guerra con Chile, con la derrota.

Virgen “nuestra señora” de Copacabana

Su advocación colonial está relacionada a la virgen de la Candelaria (2 de febrero). Con el nacimiento de la república de Bolivia (1825), esta virgen es proclamada como patrona y “Señora” del Estado boliviano y su culto es ampliado, desde entonces, a la fecha conmemorativa nacional: el 4-6 de agosto. Este dato es importante porque demuestra hasta qué punto la presencia mariana es imaginada como relevante en el nacimiento de Bolivia. Más allá de los resquemores institucionales con la iglesia como institución y con sus funcionarios, el marianismo es una de las claves para entender el proceso independentista tal como es entendido: la guerra es un asunto de las deidades y, las victorias, son dádivas celestiales.

De ahí que el vínculo subrepticio entre el poder de la virgen de Copacabana y los poderes estatales queda reflejado en la pintura, en la simbología y en los elementos visuales narrativos no lingüísticos. Tal hecho se aprecia en la pintura sobre plancha firmada por Joaquín Castañón el año 1853 (Gisbert, 1999). La imagen de la virgen posa por encima de una esfera-orbe que funciona como óvalo de escudo, en cuyo interior se halla inscrita la leyenda *Virgen de Copacabana, 1853*. A ambos lados del óvalo-orbe se despliegan ocho banderas, cuatro en cada lado. Por el lado izquierdo, al fondo, se halla la tricolor boliviana: rojo, amarillo y verde⁴⁹. Delante, la bandera de Tarija (rojo y blanco), una bandera desconocida y, en la parte delantera, la de Oruro. En el lado derecho se hallan banderas del departamento del Litoral (azul, rojo, amarillo); por delante la de Santa Cruz (verde, blanco, verde), una bandera desconocida y la bandera de Cochabamba (celeste). Acompañan cuatro fusiles y dos cañones. La imagen de la virgen de Copacabana cargando al niño, ocupa la parte central y superior del cuadro. Posee una gran aura, en cuyo interior se hallan las imágenes del sol, la luna y las estrellas⁵⁰. Debajo de la virgen, la media luna con dos estrellas.

⁴⁹ El 6.XI.1851, Isidoro Belzu decreta este orden de los colores que anteriormente eran amarillo, rojo y verde.

⁵⁰ Las tres principales deidades estatales incas.

Figura 42



Nota. Joaquín Castañón. Virgen de Copacabana. 1853. Pintura. Querejazu Leyton (2018, p .41).

Esta imagen posee elementos neo-incas que desaparecen en las pinturas realizadas a partir del conflicto armado con Chile en 1879. Este evento dramático genera una pintura sagrada en la que el cuerpo de la virgen homologa el cuerpo del escudo patrio⁵¹. El espacio del óvalo del escudo es ocupado por la corporeidad de la virgen, de cuya parte posterior salen banderas (de Bolivia y del Perú). Esta imagen integra en uno, los dos ámbitos de lo sagrado patrio: el de la virgen-matria-reina protectora y el de la madre patria-escudo. El cuerpo sagrado de la virgen como el cuerpo de las patrias sagradas.

⁵¹ Realizadas en serie por pintores del pueblo de Copacabana (La Paz) y también en Tarata y Arani en Cochabamba.

Figuras 43 y 44



Nota. Virgen-reina de Copacabana (c) 1879. Pintura en plancha de metal. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Virgen-reina de Copacabana (c) 1879. Pintura en plancha de metal. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.

A su vez, estas pinturas explicitan la sagrada la alianza entre Perú y Bolivia⁵², así como la idea de la matri-linealidad de las patrias.

Virgen de Guadalupe

El origen de la veneración a la virgen de Guadalupe se remonta a principios del siglo XVI. Una de las primeras pinturas conocidas es la pintada en Potosí en 1600 por el pintor Gregorio Gamarra quién realiza, por esos años, al menos dos pinturas: la que se conserva en la Recoleta de Cuzco (fechada en 1609) y la del convento de San Francisco de La Paz y que se exhibe en el Museo de Arte Sacro de la Catedral de La Paz (1601). Otra imagen temprana, fechada en 1601 (Sucre), está firmada por el fraile jerónimo Diego de Ocaña. La pintura es copia de la imagen venerada en el santuario de ese nombre en Guadalupe

⁵² En términos políticos, tiene su correspondencia en el protocolo entre Perú y Bolivia según el cual se constituiría la unión federal de los dos países (Gisbert 1980, para una discusión más amplia y documentada). El documento de intensiones señala que “El Perú y Bolivia formarán una sola nación, denominada Estados Unidos Perú-bolivianos” (Gisbert 1980, p. 184) a través del Protocolo de Unión Federal, a ser firmado el 11 de junio de 1880, sin que hubiese concluido formalmente la guerra de 1879.

(Extremadura-España). Existen otras versiones de la virgen pintadas por el mismo de Ocaña, como la del Convento de Santa Mónica (Gisbert y Mesa 2011, p. 31).

Su veneración es tan importante que se expresa durante todo el siglo XVIII en pinturas de formato grande y mediano. Su popularización durante el siglo XIX da lugar a la aparición de imágenes pintadas en pequeño formato sobre planchas de plata u otro metal y/o piedra.

Figuras 45 y 46



Nota. Virgen-reina morena de Guadalupe. Pintura. Fuente: Gisbert y Mesa (2011, p. 33).



Nota. Virgen-reina morena de Guadalupe. Pintura en plancha de metal. Siglo XIX. Foto: Walter Sánchez C.

Una de estas pinturas es descrita por Gisbert:

Tenemos a la “Virgen de Guadalupe” del Museo nacional de La Paz, pintada sobre tabla. A sus pies una pareja de indígenas con su ganado. Ambos visten a la usanza de la tierra pudiendo presumirse que son tarabuqueños. Tarabuco es pueblo cercano a la ciudad de La Plata de donde la Virgen es patrona. El cuadro puede fecharse hacia 1820, pues detrás de la Virgen hay bandera, cañones, ramas de laurel y olivo; elementos todos que por su calidad y disposición serán los que contengan el futuro escudo de Bolivia. Este cuadro es el único antecedente conocido de la compleja composición de la enseña nacional boliviana. Las banderas, rojas y blancas en este caso, son el pendón real lo que indica que el lienzo es anterior a la independencia (1993; Cf. también: Gisbert y Mesa, 2011).

Es probable que esta pintura sea posterior a 1820. Su composición plástica sigue los lineamientos estructurales del escudo. El espacio central ocupa la imagen de la virgen con

el niño. De la parte posterior del cuerpo salen las banderas de Sucre: roja y blanca con cruz, atravesadas de un extremo a otro con ramas de laurel y olivo, de forma similar a los que se hallan en el escudo boliviano. Dos cañones y fusiles simbolizan el poder militar. Debajo de la virgen aparece la media luna. De manera interesante, el manto se halla decorado con una suerte de *tocapu*, relleno de motivos de varios colores, geométricos y figurativos, similar a las usadas por las mujeres en los trajes coloniales incaicos (Eeckhout y Danis, 2004; Laurencich-Minelli, 1996; Sandron, 1999). La presencia de *tocapu*, es una fuerte sugerencia de que esta pintura fue hecha por un pintor indígena o para un público indígena. Tal hipótesis parece ser corroborada con la presencia de dos donantes indígenas: la pareja hombre y mujer. Las imágenes de los toros vinculan a la virgen con el mundo ritual ganadero. Todo este complejo narrativo sugiere, además, la existencia de diversas temporalidades que se despliegan dentro de la pintura en un ámbito de unicidad: lo prehispánico inca (*tocapu* y deidades como la luna y el sol), lo colonial y lo republicano. En esta última, asociada a dos identificaciones territoriales: la “patria particular” (Chuquisaca) y la “patria común” (Bolivia), englobados dentro de un ámbito sagrado que homologa virgen y patria.

Otra pintura sobre plancha de zinc, muestra a la virgen-reina sobre un pedestal. La figura, que ocupa el lugar central, sostiene al Niño. De su cabeza emergen rayos, coronados por flores. El cuerpo (a manera de escudo) está respaldado por dos banderas bolivianas, el símbolo patrio. El manto está bordado con rombos que semejan *tocapu*. En la parte inferior se halla la media luna, con puntas coronadas de estrellas. La narrativa pictográfica de esta plancha es similar a la anterior: articula el poder terrenal sagrado con el poder sagrado celestial. Aunque no quedan explicitados símbolos prehispánicos, es posible visualizar glifos vinculados a deidades incas como el sol, la luna y estrellas/venus. Los *tocapu* del traje, la vinculan con el mundo indígena.

Pintada sobre una roca triangular, otra pintura muestra a la virgen respaldada por seis banderas, tres a cada lado. Cuatro de ellas representan la tricolor boliviana y dos centrales son banderas no identificadas. El manto de la virgen, dividido en cuadrículas, son glifos-*tocapu* de colores. En la parte central, aparece una orla de flores. Debajo y por encima de la media luna, aves y dos toros a los pies de la imagen. Cierra la pintura un aurea sobre la cabeza donde destacan estrellas. Es posible que esta pintura de virgen-roca haya estado dentro de un cajón portátil campesino. Su narrativa densa conjuga distintas temporalidades y sacralidades: pre-inca (presente en la piedra-*wak'a*), la colonial hispana (la virgen) y, la republicana (los emblemas patrios y los colores); todos funcionando como en un palimpsesto de lo sagrado. La presencia del *wak'a*-roca es destacada, ya que forma parte de decisiones políticas de hacer habitar a deidades indígenas junto a deidades pertenecientes al mundo religioso católico.

Figura 47



Nota. Virgen-roca-reina de Guadalupe. Posiblemente final s. XIX. Museo Charcas-Sucre. Foto: Walter Sánchez C.

Virgen nuestra señora del Patrocinio o virgen de Melgarejo

Describiendo a esta virgen, Gisbert señala:

No hay literatura al respecto, pero sí varias planchas de zinc pintadas y fechadas que muestran a la Virgen dentro de una montaña dorada cruzada por vetas. Aunque evidentemente esta imagen está relacionada a un cerro minero la composición suele incluir símbolos militares tales como escarapelas, espadas y condecoraciones, lo que indica que se trata de obras del tiempo de la independencia; en todo caso las fechas de estas pinturas arrancan el año 1814 (Gisbert y Mesa 2011, p. 28).

A principios de la década de 1860, la virgen del Patrocinio —según refiere la tradicionista Mercedes Anaya de Urquidi— se le aparece pintada de manera natural en una roca a una niña pastora en los cerros cercanos a Tolata, localidad del Valle Alto cochabambino (1969). Rápidamente su fama se extiende por las comunidades de alrededores y se establece su celebración a mediados del mes de septiembre. Este hecho genera, muy pronto, una gran demanda por su imagen lo que conduce a que los pintores populares mestizos del pueblo de Tarata comienzan a pintarla en serie, tanto en piedra como en plancha de metal. También su imagen aparece en pequeños cajones de madera.

Mariano Melgarejo, presidente de la república en la década de 1860, enterado de sus bondades milagrosas, la traslada a su pueblo, Tarata. Convertido en su primer devoto, cambia su titularidad a Nuestra Señora del Patrocinio de Tarata, aunque popularmente empieza a ser conocida como “la virgen de Melgarejo”.

Este vínculo entre la virgen y el poder presidencial/político y militar es relevante. En este caso, se manifiesta como la subordinación de la iglesia al poder civil (político-militar) y, de éste, a la virgen pidiendo amparo y protección. Esta sumisión voluntaria llega a ser tan fuerte que la tradición señala que cada año, Melgarejo, su gabinete y el ejército arribaban a Tarata para magnificar la festividad. Durante estos días, Tarata era convertida en el centro político, administrativo y ritual de Bolivia —el pincel de Encarnación Mirones es detallista con la presencia de la banda del ejército⁵³. También el escenario en el que política y religión (marianismo) explicitan sus vínculos a través de liturgias que conjugan sonidos, símbolos, eventos patrios y celestiales. En estas ocasiones, Melgarejo se presentaba vestido de gala, con su tricornio, sus escarapelas, medallas y sables; los militares con banderas y pabellones, que luego eran obsequiadas a la virgen como símbolo de sumisión.

Figura 48



Nota. Encarnación Mirones. *Carnaval en La Paz*. Lienzo. Fuente: Pablo Macera

La mariografía de la virgen del Patrocinio la presenta siempre pintada sobre una roca, tal como habría aparecido. Una gran parte de estas pinturas están asociadas a símbolos de Melgarejo: sable, medallas, condecoraciones ganadas en batallas y objetos de ofrenda, adornadas con flores como las que aparecen en la primera pintura. En la segunda, la imagen de la virgen sobre una piedra se halla enmarcada como si estuviera dentro de un cajón. En la tercera, se halla rodeada de flores; debajo, aparece el tricornio guerrero —"sombbrero de tres picos puesto en batalla" que populariza Napoleón Bonaparte— de Melgarejo, puesta a modo de "ovaló de escudo"; rodean dos pabellones bolivianos (rojo, amarillo, verde) y otros no identificados. La última pintura es similar a la tercera y destaca por sus banderas patrias.

⁵³ Véase la publicación de la revista *Debate* N° 20, 1983. Lima.

Figuras 49 y 50



Nota. Virgen-reina. “Nuestra Señora del Patrocinio de Tarata (Cochabamba) fechada el año de 1814. Pintura popular sobre lámina de zinc, que muestra a María dentro de una montaña (roca) dorada, atravesada por velas. Está rodeada de símbolos militares”. Fuente: Gisbert y Mesa (2011, p. 28). Sin lugar a duda, esta pintura es posterior a 1860.

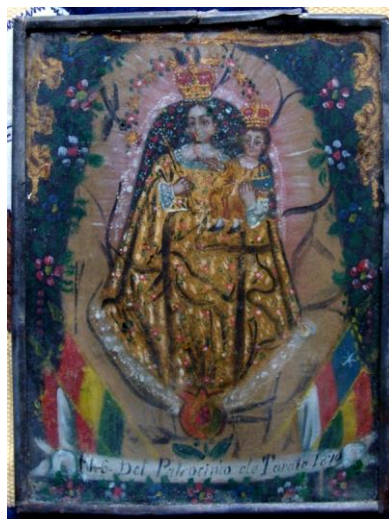


Nota. Virgen-reina “N^a S^a del Patrocinio Parecida en Tolata en 1862”. Pintura en plancha de metal.

Figuras 51 y 52



Nota. Virgen-reina “N.S. den Patrocinio en Tarata”. Pintura en plancha de metal. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.



Nota. Virgen-reina “N. S. Del Patrocinio de Tarata 1890”. Pintura en plancha de metal. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C.

Figura 53



Nota. Virgen-reina “N. S. Del Patrocinio de Tarata 1878”. Pintura en plancha de metal. Cochabamba. Es posible que sea el mismo pintor de la Fig. 52. Foto: Walter Sánchez C.

.....-.....

A partir de este pequeño conjunto narrativo visual, es posible delinear aspectos que hacen a lo que se viene tratando: los vínculos secretos entre política y religión. También, los vínculos subrepticios entre poderes instituidos e instituyentes: iglesia y estado; lo celestial y lo terrenal, así como la creación de los sentidos de lo inefable desde las altas esferas del poder, pero también y aquellas que provienen de “las bases”.

A manera de conclusión: neo marianismo, neo liturgias y neo alegorías estatales

A pesar que el artículo discurre en una narrativa *cuasi* cronológica a partir de una colección de objetos de arte considerados hoy patrimonio, no debe asumirse que ese orden de linealidad, desde la colonia hasta la actualidad, suponga una continuidad. Tampoco que se pretenda realizar generalizaciones a partir de oposiciones del orden antiguo/nuevo, pasado/presente, colonia/república, indígenas/no indígenas, colonizadores/colonizados. En su completitud, se plantea que todos los ejemplos visuales y no visuales presentados son parte de las continuas presentificaciones que realizan dos constituciones, la religión y la política que, a pesar de presentarse como opuestas y enfrentadas, se prefiguran, se anticipan y se retroalimentan continuamente. Dicho de manera más precisa, las postulaciones religiosas son equivalentes a las políticas y la política se afinca en una vocación religiosa. De hecho, ambas constituciones e instituciones comparten elementos esenciales: la sumisión voluntaria de feligresía o de partidarios, la presencia de una gran cantidad de “operadores” políticos y/o religiosos —entre los primeros, destacan los que lo hacen a través de la palabra agitadora y la inscripción callejera; entre los segundos, fuera de los predicadores, una comunidad de pintores, imagineros, “santeros”, escultores, diseñadores, sabios, *yachay*, sacerdotes, provenientes de todos los sectores de la sociedad—, y un sustento narrativo asociado a la idea de la salvación (terrenal y celestial).

Las narrativas lingüísticas y no lingüísticas de la política y la religión que, en apariencia son antípodas, van siempre juntas. En esa línea, no hay propuesta política que no tenga reclamación “religiosa” en sus “visiones” de futuro a la que se adscriben o subordinan de manera fidelizada sus militantes, como tampoco existe dogma religioso que no exija un seguimiento político terrenal (moral, social, institucional), desde lo social a lo individual, y que se asocia a una vida devota. Políticos y religiosos también comparten performances, elocuciones narrativas, gestos, dicciones, liturgias y exaltaciones culticas frente a lo que consideran “sagrado”. Ambos son equivalentes frente a su público —militante o feligrés; camarada o devoto; compañero o parroquiano— y usan técnicas narrativas cuyas fórmulas son repetidas durante años, décadas e incluso siglos. Sus símbolos —visuales y no visuales— son constantemente presentificados.

Paradójicamente, si bien todos estos dispositivos son homologables, ambas constituciones (religión y política) y sus representantes rechazan cualquier vínculo existente entre ambas; aún más, las contraponen como ámbitos totalmente separados: uno dedicado al asunto celestial y el otro al asunto terrenal. Su misma institucionalidad pareciera diferenciarlos. Por tales motivos, las órbitas de coalición apenas son perceptibles pues existe un resguardo

orientado a lo indecible y que son parte de las prohibiciones propias del dogma religioso y del tabú político.

Las narrativas no lingüísticas han sido priorizadas en este trabajo. Desde ahí, se concluye que, objetos bidimensionales y tridimensionales en distintos formatos y soporte material (cajones, imágenes, pinturas, impresos, etc.), son continentes y contenedores de significaciones que, más por ausencia que por presencia, vehiculan ordenes de sentido que son producto y expresión de lo real de un momento histórico social, pero que tiene vocación de prolongarse en el tiempo. Caracterizados en la actualidad como objetos artísticos-patrimoniales, estas formulaciones plásticas siguen caracterizando órdenes imaginarios dentro de las sociedades y que, de manera interesante, son creadas, en apariencia, por no políticos y por no religiosos (artistas y artesanos, p. ej.).

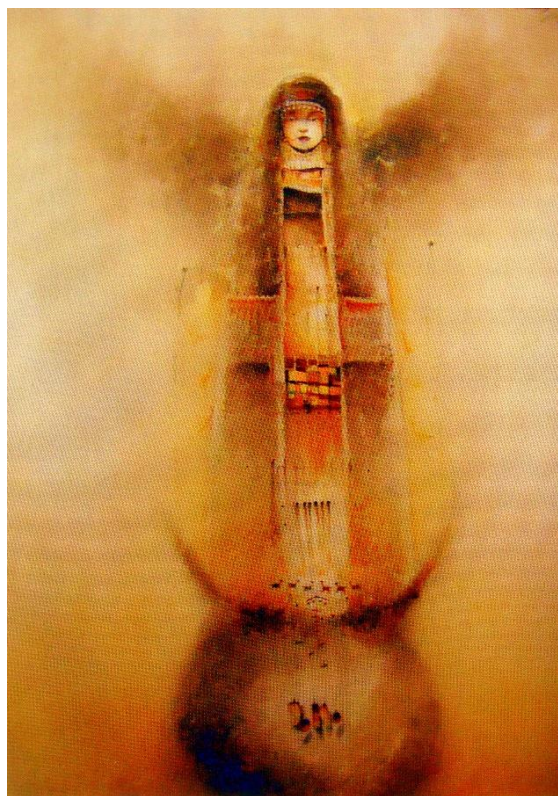
Política y religión no existen sin mito —de la salvación, de un vivir bien, de progreso, etc.—; tampoco sin ritos, liturgias, celebraciones, exaltaciones —a deidades, dioses, héroes, revolucionarios, “teóricos”, mártires, mesías, vírgenes, reyes, libertadores—, esperanzas, sustentos. Objetos, gestos, palabras, colores, sonidos, formas, asociaciones de formas, funcionan como dispositivos narrativos a partir de fragmentariedades y que no son irreducibles a una única lógica ya que son capaces de remitir a múltiples esferas que, en su conjunto, dan sentido a la realidad, aunque no sean, incluso, reducibles a momentos o espacios localizables.

Tres creaciones del siglo XX pueden ejemplificar la prolongabilidad constante de las matrices de las formulaciones políticas y religiosas —que, aunque cambiantes en sus formas, son homologables en sus sentidos—, paralelas a las continuas “actualizaciones” narrativas que sustentan esas formulaciones.

Figuras 54 y 55



Nota. Arturo Borda. *Virgen de Copacabana en su altar*. Óleo sobre lienzo. 1932. Fuente: Querejazu Leyton (2018, p. 70).



Nota. Javier Fernández. *Madre Tierra*. Acrílico-lienzo. 1994. Fuente: Querejazu Leyton (2018, p. 361).

La creación pictórica de Arturo Borda, *Virgen de Copacabana en su altar*, es una presentación de la corporeidad cosmológica y sagrada de la virgen-reina-madre, además de “chola/morena”, que aglutina, a través de múltiples símbolos/glifos, una historicidad condensada de lo imaginado estatal inca (el sol, la luna, las estrellas), colonial (concepción “barroca” de su propuesta plástica) y republicano (escudo metálico, flor de kantuta con los colores de la bandera), asociado a lo intangible que hace a la maternidad amorosa (niño Jesús/Dios), el amor filial (el mito de “dos palomitas”), envuelto todo en una órbita llena de flores. Esta narrativa formal plástica remite a aspectos menos “visibles” en la asociación p. ej. de lo estatal a lo metálico (oro y plata), a lo duro y puntiagudo, contrastado con los contornos voluptuosos, redondeados, blandos y carnales de la virgen y el niño Jesús, de las flores (cantuta, símbolo nacional) y de las palomas. La corporeidad de la virgen de Copacabana y sus entornos objetuales definen las significaciones imaginarias de lo estatal-material y lo celestial-inmaterial; lo tangible que remite a los “aparatos del Estado” y los dispositivos que hacen a lo intangible a lo maternal de la idea de nación.

Madre Tierra de Javier Fernández presenta la corporeidad plástica que personifica una reina *qoya*-inca por los glifos pictóricos: *ñañaca* en la cabeza, el *topacu* de la parte central

a modo pequeña bandera *wiphala* y el *acsu* o falda, decorado en su parte baja con motivos de llamas que, en términos arqueológicos podría corresponder a lo que se denomina estilo Inca-pacajes; este sentido remite a una temporalidad pre-inca, aunque también a expresiones de “arte rupestre” de grupos llameros altiplánicos. De su manto, descienden una suerte de hilos a modo de *quipu*-escritura. Se trata de una *qoya*-reina-tierra-altiplano, sin niño, trasuntada a partir de su levedad desértica, estéril, arenosa, deleznable y casi volátil, que se posa encima un objeto globular con rótulos jeroglíficos. Múltiples dimensiones e inscripciones que conjugan lo visible de la trama de líneas y manchas pictóricas con las urdimbres de lo textil y donde la unidad de la obra no está en lo que presenta figurativamente la superficie del lienzo, sino lo que se crea en el imaginario de la gente a través de múltiples remitires. Presentificaciones que se explicitan desde su ausencia: como la de la imagen mariana, de la cual la obra intenta alejarse, y que es presentificada en una postulación religiosa “desacralizadora”, a partir de una narrativa plástica repleta de sacralidad⁵⁴ reivindicadora del culto mariano, pero ahora desde su infertilidad.

⁵⁴ De hecho, no son referentes aislados, sino, como lo analiza Querejazu Leyton, es parte de propuestas de lo que él llama la *Generación de 1990*, para quienes la problemática de la “identidad” es central y la recuperación de lo “barroco” como elemento plástico es importante. Dentro de este complejo, señala para la producción plástica de esta generación:

La producción de los artistas de la Generación de 1990 ha recurrido de una u otra manera a los símbolos nacionales referentes de identidad, aunque los han desacralizado y recodificado.

Guiomar Meza ha trabajado sobre los paradigmas de la identidad, sobre la desacralización de los héroes y símbolos patrios y sobre la imbricación de la persona en un tejido social de memoria acumulada (2018, p. 376).

Otra línea importante es aquella que denomina “ancestralista”, en el que ubica a Mario Conde, y que forma parte de un movimiento ecléctico e híbrido “que se ha inspirado en lo ancestral, tradicional y folklórico, en forma paralela a un movimiento estético-cultural que se ha dado en llamar Neobarroco”, en el que es posible visualizar influencias “basada[s] en el pensamiento *new age* y en los estudios antropológicos que buscan recuperar ritos mágicos y usos y tradiciones vernaculares, uno de cuyos símbolos es la cruz andina” (2018, p. 377).

Otro elemento importante de estas propuestas plásticas, es que abordan varias temáticas desde un intimismo y personalismo en el que lo “corporal” y físico del cuerpo humano no remite al cuerpo del otro sino al culto del propio cuerpo, incorporado en las diversidades sexuales enmarcado, también, en la fascinación mariana.

Figura 56



Nota. Mario Conde. *Nuestra Señora de La Paz*. Pintura. Fuente: Querejazu Leyton (2018, p. 367).

Mario Conde, en su obra *Nuestra Señora de La Paz*, a partir de una narrativa plástica neo barroca, actualiza lo político de los cuerpos con las exaltaciones míticas de lo ritual religioso híbrido. La resolución formal conjuga un fondo de vaporosidad “infernial” amarilla, que remite al mundo de la *manqha pacha*, con una mitad superior oscura dominada por cuadrículas que dan forma a una cruz “andina”/*chacana*, que alude a la esfera del *Alaq pacha*. En la cuadrícula superior de este crucero, la imagen en perfil del “dios del cerro” Illimani, coronado por una luz solar amarillenta. Por delante de la imagen del dios-cerro, una cruz cristiana de plata puesta encima de una corona, ambas repletas de piedras preciosas incrustadas dentro de una filigrana, muestran la potente presencia de la plata potosina.

La virgen de La Paz, variación del tema la “virgen de la leche” sin la presencia del Niño, enseña una corporalidad que enmascara y revela varias “identidades” sexuales, híbridas, a partir de múltiples signos narrativos: seno femenino, manos masculinas, arcoíris —antigua señal del ahora vilipendiado poderoso fecundador Dios Trueno/rayo Illapa— y la tricolor, anillos, cabellera, *axu*, etc. Si bien plásticamente se propone como fuerte crítica a un

sistema religioso colonial, su postulación está acercada a religiosidades *new age* y a aquellas que reafirman posturas ancestralistas y de tipo mestizo/colonial —a pesar de la pátina anti o decolonial con la que se cubre—; en clave política, el telón-de-fondo es una implícita aceptación de lo colonial y lo precolonial imaginado como prefiguraciones siempre presentes de lo histórico social, y una propuesta política y religiosa de primer plano, centrada en la individualidad ontológica occidental basada en la idea de los “derechos” (individuales, colectivos y humanos, sancionadas por la *Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional*), el contrato social y la idea francesa de nación —“nación-contrato”—, cuyo núcleo es la ciudadanía; en esa postulación, la idea de nación como “comunidad de destino”, planteada por los “otros” —tanto desde las tierras bajas como desde las tierras altas—, es puesta como telón-de-fondo.

Todos estos indecibles pero inteligibles órdenes de sentido son canales por donde se vehiculan y se ensamblan los vínculos secretos entre la política como religión y la religión como política. Ahora como antes, ambas se anticipan y se prefiguran; se permiten intercambios para “enmascarar” realidades, palabras, gestos, objetos, prácticas, cuyos vínculos significativos remiten a otros sentidos que funcionan por presencia y por ausencia. Dicho de otra manera, la aprehensión narrativa de los relatos no lingüísticos como lingüísticos no está en lo figurativo ni en lo metafórico, tampoco en el sentido de lo social aparente; su sentido es un acto mental tanto del que lo crea y materializa, como en lo que remite en la mente de las personas que lo observan y la reciben. En esta línea, todo este conjunto de materializaciones, sea como objeto estético o como patrimonio, todos estos múltiples dispositivos, no “funcionan” en su separación sino en su condensación en un momento histórico social pero que presentifican y actualizan otros momentos socio históricos. Es esta condensación presentificada la que genera la inefable sensación de línea-de-tiempos concurrentes que, si bien se postula como cambiantes debido a renovadas narrativas, mantiene un orden de supuesta continuidad, inenarrable, pero inteligible tanto en su recepción como en la posibilidad de recreación.

De manera destacable, el mito de lo que no puede decirse recorre constantemente como incapaz de ser suprimido. Este indecible político y religioso está asociado a la potente singularidad fecundante, fecundadora, creativa/destructiva y rebelde de los “dioses de los cerros” andinos —donde destaca el poderoso cerro/*wak’a* Potosí, aunque es extrapolable a todos los cerros/dioses como Illimani, Tunari, Sajama, etc.—, que son y han sido los “objetos” de deseo perseguido desde la institucionalidad de la iglesia oficial con una recurrente marianización y, desde la institucionalidad estatal (colonial o republicana) a partir de políticas públicas —legislativas, judiciales, ejecutivas— orientadas a exaltaciones patrimonialistas de distinta densidad; su constante, es el proceso de domesticación y “extirpación” de una cultura política indomable y subterránea. En ambos casos, el ideal es generar un nuevo orden imaginario de corte cívico, democrático y “universalista” así como una sacralidad desacralizada y con fuertes ribetes neo-marianos. Desde lo popular, las postulaciones creativas son múltiples, de diversa orientación y poco reductibles a una única lógica. Y esa es su potencia y también su debilidad. Por tal motivo, sus límites narrativos

están abiertos a los múltiples remitires a los que conducen y que pueden cambiar constantemente, sin perder su potencia creativa en el campo de lo político.

Todos estos constreñidos vínculos entre política y religión rebasan el ámbito de lo local y se revela incluso en clave mundial. Es relevante, en tal sentido, p. ej., que el “cerro rico” y la ciudad de Potosí sean patrimonio mundial (UNESCO) y su historicidad minera y su pasado glorioso, económico, religioso, artístico, arquitectónico, el fundamento. En esta escala, el *wak’a*-cerro asociado a los poderes *ctónicos* del Trueno/rayo/Illapa “indígena” desaparece o, en el mejor de los casos, emerge como telón-de-fondo necesario. Es la grandiosidad monumental de su entorno urbano y sus detalles asociados, arropada por la imponente figura del “cerro rico de Potosí” —que cubre la presencia inefable de cientos de miles de *mitayoc* coloniales y mineros republicanos y sus objetos asociados—, el bien cultural que debe ser resguardado, ya que es el “tesoro”/patrimonio de la nación y del mundo.

En clave religiosa y política, una secuencia temporal imaginaria establecida sobre narrativas lingüísticas, puede bosquejar este continuo proceso de extirpación de idolatrías políticas y religiosas. En su conexión con los procesos de anulación de los “dioses de los cerros” y sus vínculos asociados, el *Catecismo Breve para los rudos y ocupados* de 1583 plantea un delicado diálogo:

P. Pues el Sol, la Luna, Eftrellas, Luzero, Rayo, Huacas, y Cerros, no fon Dios?

R. Nada deffo es Dios, mas fon hechura de Dios (Catecismo Breve para los rudos y ocupados [1583] 1613, p.21).

Esta plática de *Catecismo* puede continuar imaginariamente en su actualización para el siglo XX:

P. Pues el Sol, la Luna, Estrellas, Lucero, Rayo, *Wak’a* y Cerros, ¿son hechura de Dios?

R. Nada de eso es hechura de Dios, porque Dios no existe.

Si Dios no existe, tampoco su soporte maternal. Con este giro, finalmente el vínculo —establecido en la colonia y la república temprana— entre el cerro y la virgen se suprime. Esto es evidente en ambos casos; es decir, en todas vírgenes “morenas”, que son desasociadas de sus relaciones significativas con las fuerzas vitales de los cerros, con sus profundidades (*qoya* = socavón) o con sus funciones protectoras y mediadoras y que aún en algunos lugares se simboliza con la presencia de la virgen-roca (*rumi* virgen). En los casos de la mariofonía que vincula a la virgen-“madre” de Dios en su metáfora biológica, se suprime también su rol de mediadora entre sus “hijos adoptivos” terrenales y su hijo celestial. Esto conduce a que la idea de la *mamapacha* o *pachamama* indígena deje de ser asociada a “la tierra fértil” —como es traducida en los documentos tempranos coloniales— para ser significada en un abstracto moderno universal: la tierra/mundo, o en el mejor de

los casos, como “madre tierra”/naturaleza/pachamama o, mejor aún, resguardada en su comparecencia conceptual, como metáfora de pro-creadora. En todos los casos, la idea de la maternidad es disociada también de la idea de la concepción y vinculada a una acepción asociada al cuidado; madre no es la que concibe sino la que cuida y “bien”. En este punto, se desplaza la idea de María, en su advocación de “virgen de la concepción” hacia aquella de “señora” guardiana, protectora y tutora. Su vínculo con lo potencial de *qollqa* —“madre o principio de todas las cosas”— también es disipado ya que la idea de lo primigenio o de “primicia” no forma parte más de su actual repertorio.

Figuras 57 y 58



Nota. Virgen-roca (*rumi virgen*). Iglesia de Tín Tin. Cochabamba. Foto: Walter Sánchez C., 2023.



Nota. Virgen-roca (*rumi virgen*) del Carmen. Villa Rivero-Cochabamba. Foto: Fernando Terrazas. (Gentileza agradecida).

Todos estos desplazamientos que vuelven a plasmarse en los órdenes de los sentidos presentes en la producción y la interpretación estética asociada a un neo marianismo o a postulados políticos y religiosos *new age*, son congruentes con las renovadas liturgias político estatales y las nuevas ritualidades-religiosas cívico-civiles. Una neo sacralidad alrededor de la individualidad centrada en el “contrato social”, donde lo “antiguo” es “resignificado” a partir de las nuevas correcciones políticas y postulaciones religiosas y que dan paso a un nuevo diálogo imaginario actual:

P. ¿Y la luna y la tierra pueden ser consideradas la madre de Dios?

R. Nada de eso puede ser considerado de esa manera; pero pueden Ser no-humanos o más-que-humanos. O lo que quieran Ser, porque tienen derecho a Ser lo que quieran, si quieren Ser.

La explicitación societal se desplaza a partir de la narrativa lingüística y no lingüística individual como trazas de los nuevos pactos/contratos subrepticios entre política y religión. Pronunciaciones que, desde la perspectiva de las obras plástica patrimoniales, envueltas en lo sensible y estético, delinean las maneras bajo las cuales se construyen las nuevas y complejas tramas de la política y las urdimbres religiosas creando sentidos a lo real histórico social, igual que antes.

Figura 59



Nota. Homologación ritual y concentración litúrgica en homenaje al día de la Madre boliviana y a las Heroínas de la Coronilla en el cerro de San Sebastián. A la izquierda, la virgen de la Merced. 2014. Foto: Walter Sánchez C.

De esta manera, la promoción de renovadas formas de forjar sumisiones voluntarias y exaltaciones de fervor patriótico y sagrado van en paralelo, igual que antes. Procesos actuales de extirpación de idolatrías y de órdenes de pensamiento de lo que es considerado como “otredad mala” son el fundamento para sentenciar prácticas —rituales, políticas, estéticas, plásticas— de “otras” otredades que son siempre perseguidas, “resignificadas”, “resemantizadas” o cambiadas de sentido; también sus objetos y sus creaciones plásticas; en su contraparte, la considerada “otredad buena” actual, es recuperada, apoyada y exaltada⁵⁵. Todo este complejo, con una fuerte condensación mágico-sagrada, se expresa

⁵⁵ La celebración actual dedicada al Día de la Madre y a las Heroínas de la Coronilla, marca un cúmulo de signos en la estipulación oculta entre política y religión y entre líderes religiosos y políticos, militares, policías y otras agrupaciones gremiales y cívicas civiles. Su puesta en escena se centra en la coronación mariana en la “coronilla” del cerro/dios hoy llamado San Sebastián, el “santo “flechado”, a través de la

en renovadas creaciones litúrgicas y exaltaciones estatales, ceremonias, ritos y celebraciones capaces de conducir a momentos de intensa emotividad y sentimentalidad ya que remiten a la historia, a las ofensas, a las sangres derramadas, a los héroes destruidos, a los dioses caídos y a los redimidos, a las venganzas, los odios, los sonidos, los ruidos, los silencios, las memorias, los olvidos, los presentes, los futuros.

ostentación de múltiples ritos, imágenes, escudos, estandartes, símbolos, banderas, patrimonios. Toda esta puesta en escena teatral se desplaza a través de una compleja narrativa cuyo basamento es nuevamente la presentificación del Gran mito: la narrativa sagrada mariana orientada hacia las decisiones políticas de hombres/mujeres sobre los destinos del Estado plurinacional y hacia la domesticación de los sentidos de los paisajes sagrados “antiguos” (*pacha*), —principalmente aquellos asociados a ser potenciales fecundadores y fecundantes, considerados, hoy como ayer, “machos”, “salvajes” e “indómitos”— para su instrumentación cívica alrededor del universal madre-naturaleza pro-creadora.

Referencias

1. Acosta, José de. ([1590] 2002). *Historia natural o moral de la Indias* (José Alcina Franch, ed.). Madrid: Dastin.
2. Anaya de Urquidi, Mercedes. (1969). La virgen de Melgarejo. *La Tradición en Cochabamba: Antología*. (Héctor Cossio Salinas, comp.). Cochabamba: Los Amigos del Libro, 305-320.
3. Arguedas, Alcides. ([1909] 1979). *Pueblo enfermo*. La Paz: Los Amigos del Libro.
4. Arzáns de Orsúa y Vela. (1965). *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, edit.). Providence, Rhode Island: Brown University Press
5. Arze Silvia y Medinaceli Ximena. (1991). *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*. La Paz: Hisbol.
6. Autoridad del Concilio. ([1583] 1584). Doctrina Christiana, y Catecismo para instrucción de los Indios, y de las demás personas, que ha de fer enseñadas en nuestra santa Fé. Con un Confessionario, y otras cosas neceffarias para los que doctrinan, que fe contienen en la pagina figuiente. Compvesto por Avtoridad del Concilio Prouincial, que fe celebros en la Ciudad de los Reyes, el año de 158. Y por la misma traducido en las dos lenguas generales, de este Reyno, Qhuichua, y Aymara. Ciudad de los Reyes (Lima): Impreffo con licencia de la Real Audiencia, en la Ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primero Impreffor en estos Reynos del Piru.
7. Aveni, Anthony. (1991). *Observaciones del cielo en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Avila, Francisco de. (1608). Tratado y relación de los errores, falsos dioses, y otras supersticiones y ritos diabólicos en q viuián antiguamente los y^{os} de las Provincias de Huara e beri, Mama y Chaclla y oy también viuen enfañados con gran perdision de sus almas. Biblioteca Nacional. Recogido por el Don Fran(cis)co de Auila presbytero (cura de la Doctrina de St. Daman de la dicha Provyncia de Huarocheri. ... Manuscrito.
9. Bertonio, Ludovico. ([1612] 1984). *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: CERES.
10. Blanco, Federico. (1901). *Diccionario geográfico de la República de Bolivia. Tomo segundo. Departamento de Cochabamba / por Federico Blanco; con adiciones de P. Aniceto Blanco y Manuel V. Ballivián*. La Paz: Taller Tipo-Litográfico.

11. Bouysse-Cassagne, Thérèse. (2017). Las minas de oro de los incas, el Sol y las culturas del Collasuyu. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, Vol. 46 (1). IFEA-Perú.
12. Calendario. (1838). *Calendario y Guía de forasteros de la república boliviana para el año de 1838*. La Paz de Ayacucho: Imprenta del Colegio de Artes.
13. Catecismo ([1583] 1613). *Catecismo en la lengua española y qvichva. Ordenado por autoridad del Concilio Prouincial de Lima el año 1583*. Lima: Por Francisco del Canto. A costa de M(...) Mer(...).
14. Confesionario. ([1583] 1585). *Confessionario para los cvras de indios. Con la instrvccion contra vs Ritos: y Exhortación para ayudar a bien morir: y fumma de fus priuilegios: y forma de Impedimentos del Matrimonio. Compvesto y tradvzido en las lenguas Qhichua, y Aymara*. Por autoridad del Concilio Prouincial de Lima, del año de 1583. Ciudad de los Reyes: Impresso con licencia de la Real Audiencia, en la ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primera impreffor en eftos Reynos del Piru.
15. De Maman, Itala. (2010). La Colina de San Sebastián. Valentía y símbolo. *Rumbo al Bicentenario 1810-2010. Insurgencia Valluna*. Cochabamba: Honorable Municipalidad de Cochabamba. 70-78.
16. Demelas, Marie Danièle. (1981). Darwinismo a la criolla: El darwinismo social en Bolivia, 1880-1910. *Historia Boliviana* I/2, 55-82.
17. Duviols, Pierre. (1967). Un inédit de Cristobal de Albornoz: la instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Societé des Amercanistes*. Tome 56, N° 1, 7-39.
18. Eeckhout, Peter y Danis, Nathalie. (2004). Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿Una heráldica incaica?, *Boletín de Arqueología PUCP* 8, 305-323.
19. Gisbert, Teresa. (1980). *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y Cia. S.A. (1990). Arte boliviano del siglo XIX. *Encuentro. Revista Boliviana de Cultura*, Año III, N° 27, 20-30. ([1980]2018). La representación de los astros. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional. 69-76.
20. Gisbert, Teresa y Mesa José de. (2011) La virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María. *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 19-36.

21. Gotkowitz, Laura. (1997). “¡No hay hombres!”: Género, nación y las Heroínas de la Coronilla de Cochabamba (1885-1926). *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina* (Rossana Barragán, Dora Cajías y Seemín Qayum, comp.), La Paz: Muela del Diablo Editores, 701-716.
22. Gruzinski, Serge. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
23. Guaman Poma de Ayala, Felipe. ([1613] 1980). *Nueva Coronica y Buen Gobierno* (Transcripción, prologo, notas y cronología, Franklin Pease). Caracas: Editorial: Biblioteca Ayacucho, 2 T.
24. Hickman, John M. (1975). *Los aymara de Chinchera, Perú*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
25. Ibarra Grasso, Dick. (1953). *La escritura indígena andina*. La Paz: Alcaldía Municipal de La Paz.
26. Informe. 1891. *Informe del Prefecto de Cochabamba*. Cochabamba: Imprenta de El Herald.
27. INIAM. (2014). *Pintura e ideografía en cuero y papel*. Cochabamba: INIAM-UMSS.
28. Instrucción. ([1583] 1585). Instrucción contra las ceremonias, y ritos que usaban los Indios conforme al tiempo de su infidelidad. *Confessionario para los curas de indios. Con la instrucción contra sus Ritos: y Exhoración para ayudar a bien morir: y summa de sus privilegios: y forma de Impedimentos del Matrimonio. Compuesto y traducido en las lenguas Qhichua, y Aymara. Por autoridad del Concilio Provincial de Lima, del año de 1583*. Ciudad de los Reyes: Impreso con licencia de la Real Audiencia, en la ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primera imprenta en estos Reynos del Piru. 1-6 (anverso y reverso).
29. Irurizqui, Marta. (2006). ¿Ciudadanos armados o traidores a la patria? Participación indígena en las revoluciones bolivianas de 1870 y 1899. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 26 (FLACSO-Ecuador), 35-46.
30. Larson Brooke. (1980). Ritmos rurales y conflictos de clases durante el siglo XVIII en Cochabamba. *Desarrollo económico: Revista de Ciencias Sociales* 20, Buenos Aires. 183-214.
31. Laurencich-Minelli, L. (1999). *La scrittura dell' antico Perú: un mondo de scoprire*, Lexis I, Biblioteca di Scienze Umane 5. Bologna.

32. Manzanera Miguel, P. SJ. (2012). Nuestra Señora de la Merced, redentora de cautivos. http://www.noticiasfides.com/g/opinion/miguel-manzanera_sj/nuestra-senora-de-la-merced-redentora-de-cautivos-2137/. (Revisión: 18.V.2014).
33. Martínez, Gabriel. (1983). Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Societe des Americanistes*. T. 69, 85-115.
34. Meléndez, Juan. ([1681-1682]). *Tesoros Verdaderos de las Indias*. Tomo II. Roma. Meza de, José y Gisbert, Teresa. (1993). Pervivencia del estilo virreinal en la pintura boliviana del siglo XIX. *Laboratorio de Arte* 5, 143-157.
35. Mitre, Antonio. (1981). *Los Patriarcas de la Plata. Estructura socioeconómica de la minería boliviana en el siglo XIX*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
36. Murúa, Martín. (2008). *Historia General del Piru* (Thomas B. F. Cummins y Barbara Anderson, edit.). Facsímile de J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16. Los Ángeles-California: Published by the Getty Research Institute.
37. Novillo, Villarroel, Andrés. (1923). *Totora. Notas sobre su pasado*. Cochabamba: Editorial López.
38. Ossio, J. (Ed.). (2004). *Códice Murúa: Historia y genealogía de los reyes incas del Perú de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno, por fray Martín de Murúa* (ed. facsímil). Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
39. Platt, Tristán. (1982). *Estado Boliviano y el Ayllu Andino. Tierra y tributo en el Norte de Potosí*. Lima: IEP.
40. Pichel, Vera. (1999). Encarnación Ezcurra, la mujer que inventó a Rosas. *Sudamericana*, Buenos Aires, 40-41.
41. Polo de Ondegardo. ([1583] 1585). Los ritos de los indios: Los errores y supersticiones de los Indios facadas del Tratado y aueriguacion que hizo el Licenciado polonstrvcción contra las cerimonias, y ritos que vfan los Indios conforme al tiempo de fu infidelidad. *Confessionario para los cvras de indios. Con la instrvccion contra sus Ritos: y Exhoración para ayudar a bien morir: y fumma de fus priuilegios: y fomra de Impedimentos del Matrimonio. Compvesto y tradvzido en las lenguas Qhichua, y Aymara. Por autoridad del Concilio Prouincial de Lima, del año de 1583*. Ciudad de los Reyes: Impresso con licencia de la Real Audiencia, en la ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primera impreffor en eftos Reynos del Piru. 7-16 (anverso y reverso).
42. Querejazu Leyton, Pedro (ed. y comp.). (2018). *Pintura en Bolivia en el siglo XX*. Bolivia: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
-

43. Quintero, Inés. (2006). El nacimiento de Bolivia: Dificultades políticas y reformas liberales. *Anuario de Estudios Bolivianos*, Año XII (13), 63-89.
44. Ricoeur, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
45. Rivera Cusicanqui, Silvia. (1978). La expansión del latifundio en el Altiplano boliviano: elementos para la caracterización de una oligarquía regional, *Avances* 2, La Paz.
46. Salles-Reese, Verónica. (2008). *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. La Paz: Plural-IFEA.
47. Sánchez Canedo, Walter. (2012). Entre ruidos y silencios. Ensayo sobre narrativas y producción de sentidos sonoros a través de la historia (A propósito de la batalla de 1812). *Heroínas de la Coronilla. 1812-2012* (Concurso Nacional de Ensayo Histórico-Obras premiadas). Cochabamba: Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba, 69-124.
(2012a). Arte popular religioso mestizo. *Culturas. Cochabamba*. Cochabamba: Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba, 34-38.
(2012b). *Capac Eterno. Idolatrías y producción de sentidos desde Chirusi*. Manuscrito sin publicar. Informe de investigación INIAM-UMSS. Cochabamba.
(2013). La imagen de Santiago en Cochabamba. *Resquicios*, N° 23. Cochabamba: Casa de la Cultura. 46-48.
(2014). Patriarcas, mujeres e imágenes de la nación y de la patria/matria. *Mujeres. Poblando el pasado* (Alejandra Ramírez S. comp.). Cochabamba: CESU-INIAM-UMSS, 11-46.
48. Sánchez C. Walter, Ramírez S. Alejandra y otros. (2008). *Narrativas y políticas de la identidad en los valles de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija*. La Paz: UNIR.
49. Sánchez C. Walter y Sanzetenea, Ramón. (2000). Rogativas andinas. Ideografías andinas. *Boletín del INIAM MUSEO* 8. Cochabamba: INIAM.
50. Sánchez Ramírez, Pedro y Gracia, Oscar. (2013). *Cajones. Arte popular y memoria religiosa* (Guía de Exposición). Cochabamba: INIAM-UMSS.
51. Sánchez Pérez, Emiliano. OSA. (2012). El convento San Agustín de Potosí-Bolivia y las Constituciones de la Hermandad de Ntra. Sra. de Aránzazu. *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial, 1227-1272.
52. Sandrón, M. (1999). Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de Américas. *Anales del Museo de Américas* 7. Madrid. 141-155.

53. Santacruz Pachacuti Yamqui, Joan de ([1613] 1950). Relación de antigüedades deste reyno del Pirú. *Tres Relaciones Peruanas. Las escribieron el licenciado Fernando de Santillan, el padre Blas Valer y el indio Don Juan de Santacruz Pachacuti*. Editorial Guaranía. 215-281.
54. Santos Escobar, Roberto. (1987). Dos casos de “brujería” durante el periodo colonial en La Paz: s. XVIII. *Reunión Anual de Etnología* (25 al 27 de agosto de 1987). T. I., MUSEF, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología 1, La Paz-Bolivia, 363-373.
55. Sarmiento Donate, Alberto. (1988). *De las Leyes de Indias (Antología de la Recopilación de 1681)* (Selección, estudio introductorio y notas de Alberto Sarmiento Donate). México D.F.: SEP.
56. Servetto, Gabriel. (2010). Una bandera para desenmascarar a un espía en Cochabamba (1813). *Las Guerras de la Independencia. Silencio y memoria* (Memoria del Encuentro Internacional de Historiadores). Cochabamba: Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba, 82-95.
57. Toledo, Francisco de. (1986). *Disposiciones Gubernativas para el Virreinato del Perú. 1569-1574*. Publicación Conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América. España: Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
58. Urquidi, José Macedonio. (2011). *El Origen de la Noble Villa de Oropesa*. Cochabamba: Gobierno Autónomo Municipal del Cercado de Cochabamba. (3a. edic.).
59. Valera, Blas. ([1553-74] 1945). *Las costumbres antiguas del Perú y “La historia de los Incas” (siglo XVI)*. (Francisco A. Loayza, Introducción, adiciones, nota y comentarios). Serie I, T. VIII. Los pequeños grandes libros de Historia americana. Lima-Perú: Editorial de Domingo Miranda.
60. Van den Berg, Hans. (1987). Divisiones del tiempo en la cultura aymara. *Reunión Anual de Etnología*. T. I., MUSEF, La Paz-Bolivia, 141-189.
61. Viedma, Francisco de. (1836). Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Cruz de la Sierra Buenos Aires: Imprenta del Estado.
62. Zuidema, R. Tom. (2016). *La civilización inca en el Cusco*. Cusco: Ceques Editores SRL. (2a. ed. ampl. y rev.).

Notas

* Es sociólogo, doctor en arqueología de la Universidad de Uppsala, Suecia, da las materias de Etnomusicología y Gestión de la Educación Musical. Docente del Programa de Licenciatura en Música-FHyCE-UMSS. Escribió: Incas, "flecheros" y mitmaquna – Cambio social y paisajes culturales en los Valles y en los Yungas de Inkachaca/Paracti y Tablas Monte (Cochabamba-Bolivia, siglos XV-XVI); La Plaza Tomada: Proceso histórico y etnogénesis musical entre los Chiriguano de Bolivia; Sin purezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-8916-7685>. Dirección: gw.sanchez@umss.edu.

** *Nota*. Cantores de alabados en Tarata para Todos Santos. [Fotografía], por Walter Sánchez Canedo, 2006.