

Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX

Margarita E. GENTILE LAFAILLE
Investigador CONICET-Museo de La Plata
Buenos Aires - República Argentina

- I. El tema y su interés.**
- II. Geografía y sociedad.**
- III. El programa iconográfico.**

“Lienzo referencial”, Museo de la Casa de Moneda, Potosí.
Lienzo del Museo de Arte, La Paz.
Otro lienzo de La Paz.
Lienzo de Buenos Aires.
- IV. La Virgen-Cerro.**
- V. Pachamama.**
- VI. Cronología.**
- VII. Continuidades y variaciones.**
- VIII. Recapitulación.**
- IX. Glosario.**
- X. Agradecimientos.**

I. EL TEMA Y SU INTERÉS

Esta presentación trata acerca de una figura conocida desde los años '80 del siglo XX como “Virgen-Cerro”¹, considerada representación de Pachamama, supuesta Madre Tierra andina; estudiamos cuatro lienzos, en tres de los cuales María fue representada como vestida con los cerros de Potosí; asimismo, indagamos los datos prehispánicos y coloniales sobre “Pachamama”, y las continuidades y variaciones en representaciones hasta fines del siglo XX.

Los sucesivos programas iconográficos carecen de complejidad conceptual y formal; no obstante, para comprenderlos hay que reseñar sus características y contextos y, en ese sentido, este trabajo espera ser un aporte a los estudios de Historia, Arte y religiosidad popular andinas.

II. GEOGRAFÍA Y SOCIEDAD

El cerro de Potosí, o Cerro Rico, es un yacimiento minero extraordinario ubicado en Collasuyu², actual Bolivia; fue descubierto para la corona española c.1545 aunque se trabajaba en Porco desde 1538. Una versión sobre su hallazgo dice que un indio llamado Gualca iba tras unos venados y al sujetarse de una mata, la arrancó quedando la veta al descubierto; en otro relato, unas llamas tironearon los cabestros atados a las champas y descubrieron la veta³. La región y su gente fueron descritas por muchos cronistas que se hicieron eco de la predestinación de Potosí, “*cerro nunca conocido de los Ingas, porque lo guardava Dios para Reyes Católicos*”⁴.

¹ Virgen-Roca se llamó a las advocaciones marianas pintadas sobre piedras pequeñas, triangulares. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert & Cía., La Paz 1980, p. 17; MESA, J. & GISBERT, T., “Pervivencia del estilo virreinal en la pintura boliviana del siglo XIX”, en *Laboratorio de Arte*, 5 (1993) 143-157.

² Las direcciones aproximadas del espacio incaico eran: Chinchaysuyu (NO), Antisuyu (NE), Cuntisuyu (SO) y Collasuyu (SE).

³ A. de HERRERA en CALANCHA, A. de la, *Coronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, Ignacio Prado Pastor, editor Lima 1974-1981, p. 1677. La cita de animales providenciales esconde mal las exploraciones ilegales. En Lípez fue una viscacha muerta en una cacería, que quedó atravesada sobre la veta. ALONSO-BARBA, A., *Arte de los metales*. Editorial Potosí, Potosí 1967, p. 40.

⁴ CALANCHA, p. 1680.

La primera etapa de la explotación se llevó a cabo según los métodos usuales en España⁵, pero a partir de 1570 se incorporó azogue⁶, que facilitaba la máxima extracción de plata, y se reciclaron antiguos relaves; de la región también se obtenían oro, estaño, cobre y piedra imán⁷.

La dinámica de Potosí consistía en atraer gente y mercaderías, y expulsar piñas de plata y monedas; españoles y mestizos ganaban en sus intermediaciones⁸, pero la mano de obra indígena circulaba entre los vericuetos de un tergiversado sistema de encomienda indiana entramado con la reciprocidad andina prehispánica. Así, la “restitución a los indios” se convirtió en un tópico de los sermones, pero se recuerda la del minero Lorenzo de Aldana, quien convocó a los agustinos al templo de Copacabana del Collao y ocultó un tesoro que aún se buscaba a fines del siglo XX⁹. A lo largo del siglo XVII el rendimiento del mineral fue decayendo, sumándosele los cambios en la organización sociopolítica regional y luego el colapso del sistema de encomienda.

* * *

Como casi todos los cerros andinos destacados, Potosí y Huaina Potosí tenían por lo menos una *huaca* oracular; c.1597-1598, tras un sermón en la plaza, un jesuita reunió un grupo de indios a fin de levantar una pared en el faldeo que les impidiera llegar a la cima; tras día y medio de trabajo, la *pirca* se desmoronó¹⁰; pero se construyó una capilla que, por sorteo, se dedicó a San Bartolomé¹¹.

⁵ Técnicamente similares a los incaicos; era diversa la organización del trabajo, que en los Andes era rotativo (mita). Hasta donde sabemos, durante la Colonia no se usó pólvora para abrir socavones ni túneles.

⁶ Según CALANCHA, p. 1679, las minas de azogue andinas las descubrió un portugués, Enrique Garcés, en 1566, antes de llegar Toledo.

⁷ Recursos naturales relacionados con la defensa: cobre y estaño para la fabricación de bronce (armas) y la piedra imán (brújula y medicina). ALONSO-BARBA, p. 7-24; CAPOCHE, L., *Relación de la Villa Imperial de Potosí*. BAE, Madrid 1959, p.79.

⁸ CAPOCHE p. 79 y stes.; HELMER, M., “Notas sobre la encomienda peruana en el siglo XVI”, en *Revista del Instituto de Historia del Derecho*, 10 (1959) 124-143.

⁹ *Inter alia*, WACHTEL, N., *Le retour des ancêtres - Les indiens urus de Bolivie - XXe.-XVIIe. siècle - Essai d'Histoire régressive*, Gallimard, Paris 1990, p. 364.

¹⁰ En la puna vimos levantar buenos muros trabando piedras desiguales, lo que muestra la poca voluntad de hacerlo bien en este caso.

¹¹ ARRIAGA, P.J. de, “Carta anua de la Provincia del Perú, Lima 29 de abril de 1599”, en *Monumenta Peruana*. Institutum Historicum Societatis Iesu Roma 1974, VI, pp. 587-589.

III. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

De los cuatro lienzos conocidos que representan el tema “Virgen-Cerro” y sus variantes, tres se encuentran en Bolivia y uno en Buenos Aires¹². A falta de datos técnicos accesibles, nos basamos en bibliografía especializada y documentación colonial.

Los dos cuadros en museos fueron restaurados en los años '90 del siglo XX¹³. En 2012 desconocemos la ubicación del tercer lienzo, y el cuarto fue limpiado de una pátina con que se lo “envejeció”. Como el que llamamos aquí 1.a es el que tiene más elementos plásticos figurativos, proponemos una genealogía del tema a partir de la simplificación de los mismos. (fig. 1, a, b, c, d).

“Lienzo referencial”, Museo de la Casa de Moneda, Potosí (Fig.1 a).

Esta tela “*Es un descubrimiento de Mario Chacón. Cuando íbamos a Potosí, gracias a él, que conocía todo, conseguíamos entrar a las iglesias. Este cuadro estaba tirado en un depósito. Al verlo, nos quedamos muy sorprendidos, nos pareció una cosa muy rara. Finalmente, éste y otros cuadros fueron entregados a la Casa de Moneda de Potosí. Al principio estaba ahí y nadie le daba mucha importancia, pero luego se hizo tan famoso que es increíble*”¹⁴. Chacón leyó en la cartela “*Su Santidad Paulo III Carlos V Rey XV del Católico Imperio. Emperador Máximo, el año de 1520 ... al de su reinado en España entró con ...*”¹⁵.

Fecha y lugar exactos del hallazgo nos son desconocidos. En 1967 fue publicado parcialmente en la edición de “Arte de los metales”, de Álvaro Alonso-Barba como “*Alegoría del descubrimiento del Cerro Rico de Potosí, pintura anónima del siglo XVII (Cortesía del Museo de Historia y Arte, en la Casa de Moneda)*”.

Hay dos fotos parciales, desde otros ángulos y previas a la restauración en Gisbert 1980: fig. 2, y figura sin numerar a continuación de la fig.106, antes de la p. 81.

¹² En una colección privada en La Paz habría una pequeña chapa de cobre pintada, que no se ilustró. QUEREJAZU LEYTON, P., *Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la audiencia de Charcas*, 2003, p. 367. www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/029f.pdf. En la red global hay una versión actual del lienzo 1.a donde el rey fue reemplazado por una figura similar a un retrato de Felipe II.

¹³ “Las pinturas virreinales pertenecientes a la Casa de Moneda en Potosí, fueron restauradas por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia entre 1998 y 2001. De los 70 cuadros restaurados ...”, en la página web del Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra, 18-9-2001.

¹⁴ GISBERT, T., *Entrevista* en el diario La Razón, Bolivia, edición digital, domingo 25-09-2011.

¹⁵ GISBERT, 1980, p. 17.

Se trata de la representación de microsecuencias que pueden leerse de arriba hacia abajo; es decir, la Trinidad es anterior a María, quien a su vez vivió antes que el Inca quien precedió a los personajes ubicados al pie del cerro¹⁶, cronología que también implica jerarquía, y ocupa un espacio en el lienzo¹⁷.

El plano superior es el Cielo en el que se encuentra la Trinidad flanqueada por los arcángeles Miguel y Gabriel¹⁸, todos sobre nubes apoyadas en cabecitas aladas (tronos), que también rodean al Espíritu Santo. El Padre y el Hijo sostienen una corona real en ademán de coronar a María quien, ubicada en el plano intermedio, está revestida por el Cerro Rico y el Huayna Potosí, en perspectiva desde la ciudad¹⁹; se ven Su rostro y manos emitiendo resplandores, sin alhajas en medio del origen de la riqueza perulera. Mira a lo alto, las manos parecen bendecir. A ambos lados, bajo el Hijo está el sol y bajo el Padre, la luna y el lucero. Sobre el vestido, es decir, los cerros, están dibujadas escenas del trajín minero, gente y llamas cargadas, vetas, *huairas*, un español ora de rodillas junto a un caballo blanco, un Inca con un indio de menor estatura²⁰ y aquella pared que impediría a los indios llegar al sitio del oráculo.

En el plano inferior hay dos grupos, arrodillados; entre ambos, una esfera clara a través de la cual se ven montañas y gentes²¹; a la izquierda del observador están un papa, un cardenal y un obispo, cubiertos con sus respectivas insignias. A la derecha, se encuentra un rey que viste muceta de armiño y capa roja con borde de lo mismo, con una corona similar a la de María; siguen, hacia el borde del cuadro un caballero de Santiago con capa blanca e insignia, y un *curaca*; ambos indígenas y con las cabezas descubiertas. El *curaca* viste ropa oscura sobre la que se ve parte del cuello cuadrado, abierto, color claro, de moda en la primera mitad del siglo XVII, pero sin puntillas²².

¹⁶ “Bien es añadir a lo que hemos notado de escrituras de indios, que su modo no era escribir renglón seguido, sino de alto abajo, o a la redonda”. ACOSTA, J. de, *Obras del padre...* Ediciones Atlas, Madrid 1954, p.190.

¹⁷ En el espacio andino es hanan (alto), chaupi (medio) y hurin (bajo); socialmente: collana, payan y callao, respectivamente; en versión hispana son los huevos de oro, plata y cobre de los que nacieron los ancestros andinos. CALANCHA, pp. 412-414.

¹⁸ En foto previa a la restauración tiene en la mano derecha lo que Querejazu interpretó como un corazón, sin explicar las líneas rectas, amarillas, proyectadas hacia arriba. ¿Corazón irradiante? ¿un acertijo gráfico?

¹⁹ El Cerro Rico “Tiene en las faldas otro cerro que llaman Guaynapotosí, que quiere decir Potosí el moço, o el ijo pequeño de Potosí...”. CALANCHA, p. 1676.

²⁰ Dicho personaje viste uncu rojo, y representaría a oficial del ejército incaico. GENTILE, M. E., “Las preocupaciones de un indio del Perú en Córdoba: el testamento de Baltazar Uzcollo”, en *Investigaciones y Ensayos*, 52 (2002) 206; o el pintor usó ese color para destacar la figura sobre el fondo oscuro del cerro?

²¹ Tras la restauración algunas figuras no quedaron visibles.

²² Como en el autorretrato de A. Van Dyck, VARIOS, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, Paris 1970, fig. 674.

Entremedio, paralela al borde vertical, hay una marca en la tela que no se discierne si es costura o doblez sin alisar; en una foto publicada por Gisbert el cuadro “termina” en esa línea; en otra foto tomada antes de 1980 y desde cierto ángulo, esa línea era notable; pero ninguna foto de las que conocemos, anteriores a la restauración abarcan el sitio donde hoy vemos al curaca. Con relación a esta figura es posible que: a) quedó oculta por el marco porque la tela estuvo doblada; b) no se veía con la tela desplegada por estar repintada, y la restauración lo hizo visible; c) o no existía, y se lo agregó para mantener la simetría de tres personajes a cada lado²³.

La esfera transparente ubicada entre los personajes al pie del cuadro los agrupa entre la jerarquía espiritual y la temporal; del centro hacia los bordes disminuyen también sus edades; y siguiendo este orden, el ubicado en el extremo derecho no puede ser otro que un curaca, y el cruzado santiaguista un *hatun curaca* (señor de varios de ellos).

* * *

La identidad y el propósito de los donantes determinó el asunto del cuadro, que trata sobre el descubrimiento de las minas de Potosí. El Inca que se encuentra en la falda del cerro, en nuestra opinión, es el que dio dichas minas a los españoles e indígenas que están al pie del cuadro, quienes agradecen al elenco celestial por el hallazgo.

Este hilo nos lleva a Paullu Inga, el descendiente de los Incas que más colaboró con los españoles, ese “*tránsfuga perpetuo que vivió entre el trajín de las batallas y en continuos tratos y regateos con distintos caudillos españoles*”²⁴.

Viste un *uncu* con un sol dorado en el pecho, que tanto podría referirse a la creencia de que los Incas eran hijos del sol como a una representación quinientista de la Virtud; a su lado ¿el legendario Gualca? viste uncu rojo. Esta microsecuencia es un poco anterior a 1545, pero posterior a 1538, cuando Paullu entregó las minas de Porco a Hernando Pizarro.

La pared que separa el cerro de las personas ubicadas en el plano inferior, construída en 1597-1598, marca otra microsecuencia. El Inca y su vasallo están rodeados por las escenas del trajín en las minas y dicha pirca. La

²³ Por ejemplo, las restauraciones de los cuadros de las capillas de quebrada de Humahuaca incluyeron cambios de gestos en personas y animales, visibles a través de los repintados.

²⁴ DUNBAR TEMPLE, E., *La descendencia de Huayna Capac*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 2009, p. 223.

Trinidad, los arcángeles, María y los astros ocupan el plano por encima, en tanto que las autoridades civiles y eclesiásticas europeas clausuran el espacio pictórico inferior, en cuyo ángulo derecho están el cruzado santiaguista y el curaca, al mismo nivel, cerrando el relato iniciado en la figura del Inca. Se puede leer, entonces, de arriba abajo y a la redonda, como decía el padre Acosta. El Inca está solamente en 1.a y 1.b, y lo dicho sobre él vale para ambos lienzos. El jinete, vestido como español o mestizo, que ora arrodillado junto a un caballo blanco se encuentra en 1.a, 1.b y 1.c, a la derecha del espectador y a mitad del faldeo; ningún relato explica su presencia, que debió importar en su momento.

* * *

Complementando la identidad de los donantes en 1.a, caballero de Santiago²⁵ y curaca, interesa conocer el destino primero de este cuadro, es decir, frente a quiénes se expuso y con qué fin.

El tema lo ubica en un sitio autoreferencial, como el salón de una casa privada, recordando a los visitantes la relación de la familia con el descubrimiento de las minas de Potosí. Esto lleva al mestizo Don Melchor Carlos Inga, descendiente del Inca Huayna Capac, que recibió en 1606 el hábito de Santiago; también uno de sus hijos, Juan Melchor Carlos Inga, recibió ese hábito en 1627²⁶.

La vida de Don Melchor en el Cusco, entre buenos maestros, lujo y amistad de personas importantes, consta en su Memorial²⁷; allí no desentonaría un cuadro que recordara que sus antepasados Incas habían tenido que ver con el acceso de los españoles a Potosí reafirmando, de paso, la adhesión de su abuelo -Paullu Ynga- a la corona, y acompañándolo de las máximas autoridades eclesiásticas y civiles al momento de la Conquista. (Fig.2)²⁸

Decimos, entonces, que Don Melchor fue el donante, y que se hizo representar con uno de sus hijos antes de que uno se incorporara a la orden de Santiago; y siendo Don Melchor el primer propietario del cuadro 1.a, dicho lienzo estuvo a la vista de quienes frecuentaron la casa de sus padres en el Cusco; ese fue el mensaje graficado y el público al que se dirigió.

²⁵ Para GISBERT era la cruz de Alcántara, 1980, p.17; no le llamó la atención que un indio fuese cruzado.

²⁶ LOHMANN VILLENA, G., *Los americanos en las órdenes religiosas nobiliarias: 1529-1900*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1947, pp. 198-201.

²⁷ DUNBAR TEMPLE, p. 281.

²⁸ GUAMAN POMA DE AYALA, F., *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Historia 16, Madrid 1987, f. 739.

Otra posibilidad es que el curaca donante dibujado en el ángulo inferior derecho haya sido un descendiente de Melchor o de su hijo. De ser así, no cambia ni el lugar de exhibición ni el propósito, el relato continúa acotado entre 1545 y 1627, pero quedaría por discernir la identidad de ese donante. Finalmente, otra posibilidad es que el cuadro hallado en “un depósito” en Potosí fuese copia de un cuadro que Don Melchor tenía en el Cusco.

Lienzo del Museo de Arte, La Paz (fig.1 b)

Esta tela estaba en 1980 en una “... colección particular de Potosí, tiene 88 cm de alto por 74 de ancho y no se conoce su autor. Fue pintada en 1720 y es copia simplificada del lienzo referencial. En este cuadro también se representa a María inmersa en el Cerro de Potosí pero en la parte baja se colocan a Clemente XI y Felipe V con sus dos acompañantes. La leyenda dice “SU SDAD. CLEMENTE. EL RX HISPANIA MDCXX A MDCCXX. Devoción de la familia de Quirós”. Mario Chacón, quien ha ubicado y descubierto este lienzo, en comunicación personal a la autora anota: “Debió haberse pintado por encargo de la ilustre familia de Quirós, cuyo miembro más distinguido fue José de Quirós, azoguero y benefactor público, que precisamente en 1719, había recibido nombramiento de Maestre de Campo. La centuria 1620 a 1720 podría significar remontarse a los orígenes de la familia”²⁹. En 2011 se encontraba en el Museo Nacional de Arte, La Paz; fue restaurado en los años ‘90. Mide 159 x 102,5 cm, con marco³⁰.

En este segundo cuadro, del que no conocemos fotos previas a su restauración, por el texto de la cartela, -”devoción de la familia de Quirós”-, es un exvoto pictórico destinado a una iglesia.

Aunque se mantuvo la composición de 1.a, María no está ni va a ser coronada pero conservó su actitud; Gabriel, por su parte, sostiene en la mano derecha lo que parece ser un corazón radiante con la herida vertical³¹.

Las autoridades al pie visten de otra manera, y sus insignias están junto a ellos; la pared no se dibujó, tal vez porque se desmoronó enseguida y no era parte de la historia del Quirós donante. Sí están representados el Inca y su acompañante pero, en 1720 (fecha tope de la cartela) ¿es Paullu?; y el caballero de Santiago y el donante ¿son Melchor y su hijo?. En el faldeo izquierdo hay dos escenas de personas luchando ¿microsecuencias de los motines ocurridos en Potosí en el siglo XVII? ¿milagros a los de Quirós?

²⁹ GISBERT, 1980, p. 18.

³⁰ <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/principio-potosi-reverso.html>

³¹ ¿Original, repetición de 1.a, o reinterpretación?.

Respecto del donante, ¿era descendiente del Cristóbal de Quirós que tenía veinte indios señalados para sesenta varas de mina en la veta de La Magdalena, y otros quince para igual número de varas en la veta de San Marcos, ambas vetas sin trabajar en 1585?³².

Este cuadro se caracteriza porque a ambos lados del Cerro Rico están dibujadas, coronadas, las columnas de Hércules, en alusión tanto al escudo real como al de Potosí. Pero en su carta al rey, Guaman Poma transformó el lema original en “Plvs vltra ego fvlcio cvllvnas eios”³³, algo así como “Yo sostengo sus columnas”, tal como lo hacían el Inca del Cusco y los Incas gobernadores de los cuatro *suyus*, uno de los cuales era pariente del autor, aludiendo al destino de la plata extraída por los indios de minas y socavones.

En cuanto a la ubicación primera del cuadro, proponemos la capilla o salón de la casa particular de algún pretendiente al parentesco incaico, o un templo entre cuya concurrencia pudiera contarse la elite local.

Otro lienzo de La Paz (fig. 1 c)

Una foto en blanco y negro fue publicada como “*lienzo de autor anónimo en el comercio de La Paz donde se han suprimido el Inca, el sol y la luna*”; al pie de la fotografía decía “*Pintura anónima de fines del siglo XVIII donde se identifica a la Virgen con el Cerro de acuerdo a la iconografía del lienzo existente en la Moneda*”³⁴. Desconocemos su ubicación actual.

Este tercer cuadro conservó, en general, la misma distribución de los elementos plásticos, pero el concepto es diverso. María luce corona real, lleva en brazos al Niño y ambos están rodeados de nubes y como incrustados en el cerro, que ya no es su vestido.

Al pie hay dos figuras a cada lado de un espacio vacío; en el ángulo inferior izquierdo un ¿fraile? con las manos cruzadas sobre el pecho, delante del cual hay un santo; todos están como desdibujados en una obra inconclusa.

Lienzo de Buenos Aires (fig. 1 d)

Este cuadro estaba, en 1987, en una feria porteña para turistas, bajo un montón de copias dispares de lienzos coloniales traídas de Bolivia, o pintadas en

³² CAPOCHE, p. 90, 92.

³³ GUAMAN POMA, f°1057.

³⁴ GISBERT, 1980 p. 17 y fig. 4.

Buenos Aires. Carece de firma y el vendedor no dio precisiones. No es un exvoto pictórico, ya que éstos aúnan relato gráfico y escrito en dos dimensiones³⁵. Su interés radica en que es variación y continuidad de 1.a; sin Trinidad, arcángeles, trájín minero, Inca, Mundo ni cartela, sin embargo continúa gráficamente el tema “Virgen-Cerro”: un resplandor le rodea la cabeza, la acompañan los astros, surge tras el cerro con corona de oro y plumas, y tiene el cabello suelto y muy largo, como la Virgen de Pomata. Pero se diferencia de 1.a y 1.b en que sostiene la mirada del observador, a quien ofrece sus palmas abiertas y limpias. En los cerros pastan llamas cargadas; al pie hay cuatro personajes orantes, dos de ellos obispos en tanto que los otros lucen coronas, y todos visten ropas con bordados dorados y puntillas en los puños. El lado inferior del cuadro imita el de los cuadros pintados en serie, cuatro por lienzo, que luego se recortaban.

En nuestra opinión, el pintor representó la, para entonces, difundida afirmación de Gisbert de que Pachamama continuó en la Virgen María. Veamos este tema más de cerca.

IV. LA VIRGEN-CERRO

En el capítulo “La Virgen María y la Pachamama”, ilustrado con el “lienzo referencial”, Teresa Gisbert concluyó que algunas advocaciones marianas coloniales eran la transfiguración de Pachamama o Madre Tierra andina³⁶. A continuación, interpretó párrafos selectos de cronistas conventuales tardíos, entremezcló datos con afirmaciones, y derivó la imagen de la Virgen-Cerro de la de la Candelaria³⁷. Si bien está vigente desde fines del siglo XIX la creencia de que, - Virgen María y Pachamama -, ambas ayudan a los humanos, fuera del ámbito del antiguo Collasuyu, en Chinchaysuyu se dieron los mismos atributos en la prehispánica Mama Rayguana, sin traslaparse en María³⁸.

Por otra parte, no es posible decir cuánto de Pachamama prehispánica hay en una imagen mariana colonial porque faltan descripciones y figuras quinientistas

³⁵ GENTILE, M.E., “Gráfica de las devociones populares: los exvotos pictóricos, (República Argentina, siglos XX-XXI)”, en *Segundo Congreso de Folklore de Río Cuarto*, Córdoba 2009.

³⁶ GISBERT, 1980, p. 18.

³⁷ La Candelaria de Copacabana, (V. del Socavón en Oruro), era devoción de mineros quienes también portaban candelas durante su trabajo; la Candelaria fue preferida, además, porque protegía a los indios y sus cultivos de las heladas de febrero. RAMOS GAVILÁN, A., *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Academia Boliviana de la Historia, La Paz 1976, pp. 115-116. La Virgen-Cerro se caracteriza por tener las manos vacías y mostrar las palmas al observador.

³⁸ CARDICH, A., *Dos divinidades relevantes del antiguo panteón centro-andino: Yana Raman o Libiac Cancharco y Rayguana*, U. Nac. de La Plata 1981. PDF en unmsm.edu.pe

para comparar; y tampoco se la identificó –hasta donde sabemos- entre los diseños andinos prehispánicos.

* * *

Aunque las imágenes marianas entronizadas en los Andes eran soporte visual de sermones, la llamada hoy Virgen-Cerro no fue un tema popular si nos atenemos a la cantidad de lienzos conocidos. En tres de ellos hay una alegoría, y 1.b y 1.c son, además, exvotos pictóricos basados en la misma. Los donantes de los dos primeros pertenecían a la elite local que, además, estaba de acuerdo con el gobierno español acerca de la explotación minera, cuestionada reiteradamente³⁹, de ahí que en 1.b se enfatizó esta aceptación mediante las columnas coronadas; 1.c se limitó al ámbito español (sin Inca) y 1.d retomó -y resignificó- el tema de 1.a.

* * *

En cuanto al relato, la figura no remite a ningún mito andino sino que es un traslado de creencias hispanas basadas en relatos que las asociaban a montañas: Montserrat, Peña de Francia, la Soterranea, entre otras que, dadas la geografía e historia de la Península, tras alguna guerra, con frecuencia se hallaron sus imágenes ocultas en recovecos de cerros y bosques. Además, las culturas precristianas creían que esos sitios estaban habitados por los dadores de agua y fertilidad, al igual que las culturas prehispánicas andinas. El punto común a todas ellas, cristianas y no⁴⁰, era rogar por la subsistencia.

* * *

En el lienzo 1.a, la escena es la previa de la Coronación; en 1.b, María no va a ser coronada, y en 1.c ya lo fue. En los dos primeros María mira hacia arriba y tiene las manos dirigidas al observador, ambos gestos característicos de Nuestra Señora de la Expectación del Parto, vulgo La O, una advocación mariana auspiciada en los Andes por los jesuitas como parte de la devoción a la Sagrada Familia⁴¹.

³⁹ *Inter alia* DOMÍNGUEZ, N., “The Basques in the crisis of Laicacota: Colonial elites’ ethnic conflicts in the mining-districts of Peru-Bolivia in the 17th Century”, en *Seventh Annual Basque International Conference*, Boise, Idaho 2010.

⁴⁰ Los cuatro Evangelistas, por ejemplo, protegían los diferentes tipos de ganado; la historia de San Isidro registra el hallazgo milagroso de agua, etcétera.

⁴¹ En Potosí, los mineros andaluces entraron en conflicto con los vascongados, a principios del siglo XVII; ¿hubo un trasfondo regional del tema de 1.a y 1.b?, es decir, ¿se representó a La O porque el pintor, o el donante, eran del bando andaluz?

En nuestra opinión, esta versión popular de María como generadora de minerales argentíferos es la que debe tomarse en cuenta al considerar la intención de los donantes de los cuadros, más clara en 1.a.

En cambio, Gisbert basó su interpretación en citas rebuscadas de Ramos Gavilán de párrafos de *La Ciudad de Dios*, de San Agustín; y confundió la Virgen-Cerro con una Candelaria. Siguiéndola, otro autor decía que en los ficheros del Museo de la Casa de Moneda no había obra de artistas que se sabía que estaban activos en la región⁴², dejando abierta la posibilidad de que el lienzo referencial lo realizara un artista que no era, o no estaba, en Potosí, tal como planteamos antes; y, no obstante haber estudiado sólo cuadros de altar, afirmó que las devociones marianas eclosionaron en el siglo XVIII y que la Virgen-Cerro era una Inmaculada⁴³.

El lienzo 1.b es también una alegoría del descubrimiento de Potosí, pero el tema enfatizó la protesta de adhesión a la corona agregando las columnas del escudo real, Inca incluido.

En cambio, en 1.c María sostiene en brazos al Niño sin ofrecerlo al observador ni revestirse de la montaña; no está generando nada, y ese gesto grafica bien la decadencia del sistema de encomienda y del rendimiento del Cerro Rico en la segunda mitad del siglo XVIII. Este dibujo recuerda, sin embargo, que María y la Trinidad propiciaron el descubrimiento minero sin que el Inca tuviese parte en dicho hallazgo, es decir, ¿el cuadro lo encargó un español?

V. PACHAMAMA

Se acepta, en general, que las campañas de evangelización en los Andes lograron sincretizar divinidades andinas y cristianas. Si bien se dio algún caso⁴⁴, para determinar si el que tratamos es uno de ellos, veamos origen y significados de la voz “pachamama” o “mamapacha”.

⁴² QUEREJAZU LEYTON, P., *Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas*, 2003. www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/029f.pdf.

⁴³ QUEREJAZU LEYTON, 2003 pp. 259 y 267.

⁴⁴ Por ejemplo, N.S. del Rosario de Pomata (fig.3); en aimara, *poma uta* = la casa del puma (*Felis concolor*); está al sur del lago Titicaca, altiplano de la actual Bolivia. Toledo dio su doctrina a los agustinos, que pasó a los dominicos c.1582, quienes entronizaron a N.S.del Rosario. Si así se reemplazó a una divinidad prehispánica, el topónimo indica que ésta sería “la madre de todos los tigres”. GENTILE, M. E., “La madre de todos los tigres” en *Revista*

Hasta donde sabemos, dos serían las citas más antiguas; una corresponde a los agustinos de Huamachuco⁴⁵, cuya “Relación” se cree que fue escrita en España y fechada entre 1560-1561⁴⁶; allí se decía que los indios de la región “*También adoran y mochan a la tierra, la qual llaman pachamama y chucomama, porque cuando nascen de sus madres caen en ella, que ellos no curan de parteras syno arrójallos en aquel suelo y luego en todas las yndias, las madres con los hijos se van al arroyo o poço a lavar y vañar, y por esto la mochan y porque le de fuerças y porque le de el maíz, y porque no se canse y porque quando la labran no se les quiebren sus palos y arados y esto hazen donde quiere que se les antoja, hazen las fiestas acostumbradas*”.

Huamachuco estaba poblada con gente originaria de muchos lugares del Tahuantinsuyu, de ahí que el texto registrase dos nombres para la Tierra; y que *pachamama* (lengua quechua) y *chucomama* (¿lengua regional?) nombrasen al terreno de cultivo (*chacra*) de maíz.

Pero, si el texto fuese de c.1560, sería coetáneo de un diccionario que recopiló voces del quechua del Chinchaysuyu y en el cual no se encuentra la voz “pachamama” sino “*Pacha abito, vestidura*”⁴⁷.

Otro diccionario del siglo XVI sintetizaba: “Pacha: tiempo, suelo, lugar, ropa, vestidura”, insistiendo: “Pacha: ropa, vestidura”⁴⁸. En el diccionario de 1608 quedó “Pacha. Tiempo suelo lugar”⁴⁹.

Tiempo, suelo y lugar el Anónimo los tradujo como “pacha”, pero “Tierra: allpa”⁵⁰, como ya decía el de 1560 “*Tierra allpa, o pacha*”⁵¹. El de 1608 repetía

Arkeos, Vol. 2, nro. 1, (2007). <http://www.revista.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/149/68> Además, se recopiló una leyenda local sobre un puma gigantesco que devoraba gente. BARRIONUEVO, A., *La casa del puma*. Diario El Comercio, 26-8-1966, Lima. El tema merece más atención.

⁴⁵ AGUSTINOS, *Relación de la religión y ritos del Perú*. Edición de L. Castro de Trelles. Pontificia Universidad Católica del Perú 1992, p. 34.

⁴⁶ CASTRO DE TRELLES, 1992, p. XIV.

⁴⁷ SANTO TOMÁS, D. de, *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1951, p. 333.

⁴⁸ ANÓNIMO (¿Alonso de Barzana?), *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada quichua y en la lengua española*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1951, p. 66.

⁴⁹ GONÇALEZ HOLGUÍN, D., *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 2 p. 268. Otro caso de sutil transformación del sentido en GENTILE, M. E., “Mamacuna y monjas de clausura. Notas para unos derrotos institucionales andinos (siglos XV-XVI)”, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: Una fidelidad secular*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 2011, t. II, p.1087. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=462272>.

⁵⁰ ANÓNIMO, 1951, p. 187.

“Tiempo. Pacha. Huayma pacha. Otro tiempo tiempo antiguo”, y “Tierra toda, o mundo. Hinantin pacha muyuntin pacha, o ticci muyu pacha, o ticcimuyuntinpacha”, pero “Tierra de sembrar. Chakra allpa”⁵².

Es decir, en el siglo XVI, en lengua quechua, la voz “pacha” era, particularmente, la vestimenta; pero “*abito*”, como ropa igual para muchos, era la impuesta por el Inca Pachacutec para cada grupo y circunstancia⁵³. Además, “pacha” era una época, y también el mundo que nos rodea (muyuntin), según decía otro cronista temprano que los Incas “A todo el Mundo llaman Pacha ...”⁵⁴.

Y nada acerca de una diosa andina prehispánica de la Tierra y su correlativa Pachamama o Mamapacha.

Por su parte, “*Mama – madre generalmente, o señora.*”⁵⁵. “Mama, madre, generalmente, la que parió. Madrastra o tia hermana de madre. ...”⁵⁶. A principios del siglo XVII se mantenían estos significados⁵⁷.

Sin salir del tema, notemos que “Mamacocha, la mar”⁵⁸, pero Domingo de Santo Tomás no recogió esta voz en su vocabulario costeño. Al fijarse voces/ conceptos en quechua, a principios del siglo XVII, quedó “*Mamacochap ppochhiqqen vrcun. Las olas del mar. / Ppocchhiqqen hatarin, o vrcu vrcun hatarin. Leuantarse las olas.*”⁵⁹, donde el agua encrespada fue descrita en un movimiento tan vivo como el del maíz reventando en la tostadora (*ppochohiqqen hatarin*) y como si fuesen montañas (*urcu, orco*), es decir, a partir de un paisaje terrestre donde las voces “*pachamama*” o “*mamapacha*” tampoco fueron registradas.

Recién se encuentra “*mamapacha*” como parte de una corta lista de huacas, en un texto tardío para prevenir las idolatrías: “... y al tiempo de las sementeras [hacían ofrendas] a Mamapacha”⁶⁰.

⁵¹ SANTO TOMÁS, 1951, p. 217.

⁵² GONÇALEZ HOLGUIN, 1952, p. 679.

⁵³ BETANZOS, J. D. de, *Suma y narración de los Incas*, Ediciones Atlas, Madrid 1987; *inter alia* CIEZA DE LEÓN, P. de, *El señorío de los incas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1967.

⁵⁴ CIEZA, 1967, p. 90.

⁵⁵ SANTO TOMÁS, 1951, p. 315.

⁵⁶ ANÓNIMO, 1951, p. 57.

⁵⁷ GONÇALEZ HOLGUIN, 1952, p. 225.

⁵⁸ ANÓNIMO, 1951, p. 57.

⁵⁹ GONÇALEZ HOLGUÍN, 1952, p. 225.

⁶⁰ ARRIAGA, 1968, p. 214.

A partir del capítulo “Suma de idolatrías”, otro cronista tardío explicaba: “Adoran estos Indios a la tierra, i la llaman Pachamama o Mamapacha, i los *Iungas Vis*, derramando en ella chicha, que es su bebida, coca, i otras muchas cosas, con maíz molido, y ésta es adoración más de las mugeres quando an de senbrar, pidiéndoles dé buena cosecha, i lo mesmo al tiempo de arar, cultivar, barbechar i coger su maíz, papas, quinua i demás frutos i legunbres. Lo mismo adoraron los Gentiles de Europa llamando a la tierra la Diosa Tellus o Themis, de quien tanto abló Ovidio diciendo, que le consultaron Deuchalión i Pirrha, sobre la reparación del género umano, despues que Júpiter destruyó el mundo, atribuyendo a Deucalión lo que a Noé le quita, y quitándole a Dios lo que a Júpiter le atribuye”⁶¹.

Tenemos, entonces, que el único registro de la voz “pachamama” se encuentra en la crónica de los agustinos de Huamachuco, si ésta datara del siglo XVI. Recién volvemos a encontrarla en un texto recopilado en 1653 por el jesuita Bernabé Cobo, en el registro de los caminos ceremoniales (ceque) que salían del Coricancha del Cusco: “En el séptimo ceque, [de Antisuyu] llamado Yacanora, había otras siete guacas. La primera se decía Ayllipampa: era un llano donde está la chacara que fué de [Alonso de] Mesa. Decían que era la diosa tierra llamada Pachamama, y ofrecíanle ropa de mujer pequeña”⁶².

Esta lista de ceques parece que estaba entre unos papeles desaparecidos del licenciado Juan Polo de Ondegardo, quien los habría escrito siendo corregidor⁶³; John H. Rowe (1979) decía que no era recopilación ni de Polo ni del padre Cristóbal de Molina, pero nada más⁶⁴.

Entonces esa “diosa tierra llamada Pachamama” ¿fue un agregado de Cobo? ¿o podemos fechar en tiempo de Polo, c.1560, la trasfiguración de una divinidad andina prehispánica relacionada con la ropa, o el tejido, o quehaceres femeninos en general, en una diosa agraria precristiana?. La Antigüedad, como punto de referencia usado por los conquistadores y funcionarios españoles en América al momento de tener que explicar algunas circunstancias regionales a quienes no las conocían, es un asunto que pocas veces se explicita⁶⁵ y,

⁶¹ CALANCHA, 1974-1981, p. 842.

⁶² COBO, B., *Historia del Nuevo Mundo*, Ed. Atlas, Madrid 1964, pp. 177-178.

⁶³ URTEAGA, H., *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, 2ª parte por el Licenciado Polo de Ondegardo (1571). Sanmartí & Cia, Lima 1917, V, p. 43.

⁶⁴ ROWE, J.H., “An account of the shrines of ancient Cuzco”, en *Ñawpa Pacha*, 17 (1979) 91-80.

⁶⁵ *Inter alia*, GENTILE, M.E., “La muerte de Juan Gregorio Bazán. Trasfondo sociopolítico, económico y épico de la probanza (Gobernación de Tucumán, siglo XVI)”, en *Bibliographica Americana*, 6 (2010) 6. <http://200.69.147.117/revistavirtual>.

en ese sentido, este es un caso. Lo mismo respecto de la pronunciación de la voz “pacha”, cuyas diferencias podrían haber marcado su sentido en cada ocasión.

Nuestras indagaciones previas de otros temas incaicos (capacocha, apachita, huanca, usnu, cachauis, quipildor, tocapu, mamacuna, topos y aquillas), nos permiten decir que “pachamama” fue una voz incorporada al quechua en el siglo XVII a fin de poner en paralelo los cultos andinos con los precristianos para, a partir de allí, guiar la Evangelización; además, la relación de Pachamama con sitio, lugar, sintonizaba con las nunca perdidas esperanzas de localizar terrenos cultivables pertenecientes a las huacas, para ser traspasados a la Iglesia.

VI. CRONOLOGÍA

Una corresponde al tema “Virgen-Cerro” y otra al cuadro como objeto. Vimos antes que en el “lienzo referencial” el relato se inició con el descubrimiento de Potosí (1545), siguió con la construcción de la pirca para evitar las ofrendas a la huaca (1597-1598) y llegó a 1606, o 1627, según se considere quien haya sido el caballero santiaguista, Don Melchor Carlos o su hijo.

Para los tres lienzos en Bolivia, la opinión generalizada es que la cartela y la ropa de los personajes marcó la cronología del tema, y los adjudicaron al siglo XVIII tras argumentar manierismos y barroquismos. No se tomó en cuenta que en 1435 y 1436 se editaron (en latín culto y vulgar, y en 1568 en español) las recomendaciones de Leon Battista Alberti que influyeron en la pintura de los dos siglos siguientes. Acerca de lo que debía ser, entre otras, la composición de la “pintura de historia” decía que debían ubicarse en perspectiva geométrica unos nueve o diez hombres de edades diversas y en distintas actitudes⁶⁶ tal como se puede apreciar en l.a que tiene tanto de alegoría como de elementos históricos comprensibles para los observadores de la época.

En base a los datos publicados, es imposible sugerir la fecha de realización de los cuadros como objetos; pintar “a la manera de” no se limita a una época ya que antes de Leonardo, Miguel Ángel o Rafael, también se pintaba “a la manera de”, y así se siguió durante el Barroco, aunque éste lo fuera por la forma antes que por el color. Estos reparos se deben a la alta calidad de las copias de pinturas coloniales, producidas en talleres peruanos y bolivianos a lo largo de, por lo menos, el siglo XX.

⁶⁶ SUÁREZ QUEVEDO, D., “Epifanía (1481) de Leonardo da Vinci. Ideas, imágenes, símbolos”, en *La Navidad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Actas del Simposium. San Lorenzo de El Escorial 2009, p. 294. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3040916>.

VII. CONTINUIDADES Y VARIACIONES

En el marco de la “cultura de la imagen”, -fines del siglo XX-, Pachamama adquirió forma y color mediante interpretaciones descontextuadas de crónicas coloniales, ilustraciones en artículos y libros de divulgación de la arqueología andina, y libros esotéricos en general. La imagen bifronte de Pachamama (fig.4) es un epígono actual de las representaciones prehispánicas de Tucumu, el “dios de las comidas” propiciador de la fertilidad de los terrenos de cultivo andinos⁶⁷.

Otra variación del tema “Virgen-Cerro”, c. 2001, está en un bajorrelieve de yeso pintado, artesanía para turistas, en Lima; en ella, cambiaron el soporte y los personajes al pie de cerro: autoridades civiles y eclesiásticas por campesinos. (fig. 5)

Estas artesanías del siglo XX que representaron a Pachamama de diversas maneras dejaron atrás aquella continuidad Pachamama / Madre Tierra => Virgen María afirmada por Gisbert, dando paso a Pachamama = Madre Tierra en sintonía con la New Age.

En otra línea de creencias tenemos un cuero pintado, obra de un pintor popular de los que iban por los pueblos de la sierra peruana dibujando a los santos de la devoción de cada cliente hasta mediados del siglo XX (fig. 6 b); allí están yuxtapuestas la Candelaria y otra advocación mariana, indudablemente La O por el gesto y hasta el color de la ropa, en un todo similar a la imagen en la iglesia de San Pedro, en Lima. (fig. 6 a)

VIII. RECAPITULACIÓN

El Collasuyu fue la dirección del espacio incaico donde se concentró la actividad minera prehispánica y colonial; el topónimo remite a la Coya, esposa del Inca, y al aspecto femenino del mundo andino. Aunque algunos relatos del siglo XVI decían que los cerros dialogaban con los humanos, no se explicaba cuál era su aspecto porque el oráculo se consultaba mediante la pichca⁶⁸.

A partir de 1980, la figura llamada “Virgen-Cerro” fue interpretada como representación de Pachamama aún sin referencias quinientistas, dibujadas o escritas. También se definió a Pachamama como protectora de los quehaceres

⁶⁷ GENTILE, M. E., “Tucumán: etnohistoria de un topónimo andino”, en *Investigaciones y Ensayos*, 57 (2008) 61-98.

⁶⁸ GENTILE, M.E., “La pichca: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andino)”, en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 27 (1) (1998) 75-131. [http://www.almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27\(1\)75.pdf](http://www.almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27(1)75.pdf).

agropecuarios, no obstante que los diccionarios del siglo XVI decían que tenía que ver con la ropa tejida y el espacio / tiempo. No se consideró, tampoco, la posibilidad de un matiz en la pronunciación que precisara cada significado.

En cambio, según textos de los siglos XVI y XVII, los trabajos del campo corrían a cargo de ciertas constelaciones y el Sol cuyos cursos eran seguidos mediante el punto de referencia terrestre de las huancas, “menhires” que representaban al ancestro familiar o a Tucumu el “dios de las comidas”⁶⁹.

En el siglo XVII comenzó a nombrarse a Pachamama, en abstracto, como parte de una pretendida religión prehispánica correlativa con la cristiana; en el siglo XX se le dio aspecto antropomorfo y se la definió conceptualmente porque se necesitaba completar un supuesto vacío simbólico que se habría producido tras la Conquista hispana de los Andes.

Pero, al contextualizar los pocos cuadros conocidos en los que se basó la actual correspondencia Virgen María / Pachamama resultó lo que ya sabían los primeros evangelizadores por sus feligreses: que la Virgen María no reemplazaba a ninguna divinidad andina excepto, tal vez, algún caso.

Además, la representación de María en el acto de generar metales preciosos, aun rodeada por la Trinidad, los arcángeles y las máximas autoridades terrenales, es una metáfora visual en discordancia con la época, que la consideraba en su aspecto de Madre sobrenatural de los humanos, no de los bienes terrenales. Esto explica también la razón de la escasez de lienzos con ese tema, ya que su ámbito debió restringirse a la elite mestiza. Finalmente (?), tanto el bajorrelieve limeño como el lienzo de Buenos Aires muestran que, entresiglos, Pachamama tomó el lugar de María en el tema Virgen-Cerro primero, y luego pasó a ser Madre Tierra.

Como en otros temas – aríbalo⁷⁰, apachita⁷¹, callanca⁷², la cruz⁷³, etcétera– en este caso también fue un investigador del siglo XIX o XX quien creó un tema andino prehispánico amalgamando en sus interpretaciones la Antigüedad, crónicas coloniales y materiales arqueológicos.

⁶⁹ GENTILE, 2008.

⁷⁰ FERNÁNDEZ BACA, J., *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cuzco*, Librería Studium, Lima 1973, p. 21.

⁷¹ GENTILE, M. E., “Un poco más acerca de la apachita andina”, en *Revista Especulo*, 29 (2004). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/apachita.html>.

⁷² BARRAZA LEZCANO, S., “Redefiniendo una categoría arquitectónica: la kallanka”, en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 39 (1) (2010) 167-181.

⁷³ GENTILE, M.E., “Ciento nueve años después de “La Cruz en América”, en *Los Crucificados: Religiosidad, cofradías y arte*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 2010, t. II, pp. 997-1014. <http://dialnet.unirioja.es/serviet/libro?codigo=424679>.

IX. GLOSARIO

- *Curaca*: jefe indígena prehispánico; cacique.
- *Chacra*: campo de cultivo.
- *Huaca, guaca*: antepasado andino prehispánico al que se recuerda porque enseñó alguna tecnología útil.
- *Huaira*: horno de fundición de mineral, ubicado en las laderas para aprovechar el viento.
- *Pirca*: muro de piedras sin cantar.
- *Quipildor*: en el altiplano de Jujuy, pequeño monumento de piedras de campo en el lugar donde un rayo fulminó una persona o animal.

X. AGRADECIMIENTOS

Institucionales:

- CONICET, República Argentina. Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires.
- Fondo Nacional de las Artes, República Argentina.
- Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires.

Personales:

- Rodolfo E. Ferrer, Anahí M. Gentile, Hugo A. Pérez Campos, Rodolfo A. Raffino, Elsa y M. Amado Sosa.



Fig. 1a



Fig. 1b

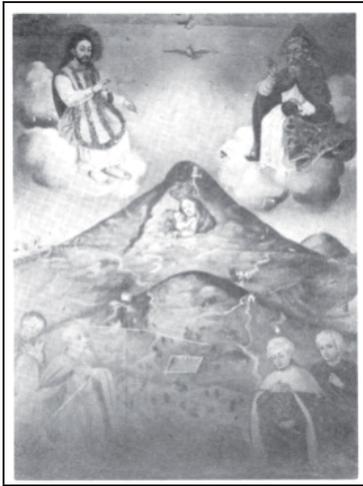


Fig. 1c



Fig. 1d

Figura 1. Los cuatro lienzos de la Virgen del Cerro de Potosí

- 1.a – Anónimo. Museo de la Casa de Moneda, Potosí. Foto tras su restauración. Sitio del Museo en la red global.
- 1.b – Anónimo. Museo Nacional de Arte, La Paz. Sitio del Museo en la red global.
- 1.c – Anónimo. Foto de la obra en venta en el comercio de La Paz, según GISBERT 1980 p. 17 y fig.4.
- 1.d – Anónimo, c. 1987. Pintura al acrílico sobre tela de algodón, 51 x 74 cm. Buenos Aires, colección particular. Foto HPC.



Figura 4. Pachamama. Escultura bifronte en piedra reconstituída y patinada, Tiahuanaco, Bolivia, 1992. Alto: 16 cm. Dibujo de M. Amado Sosa. Buenos Aires: colección particular.

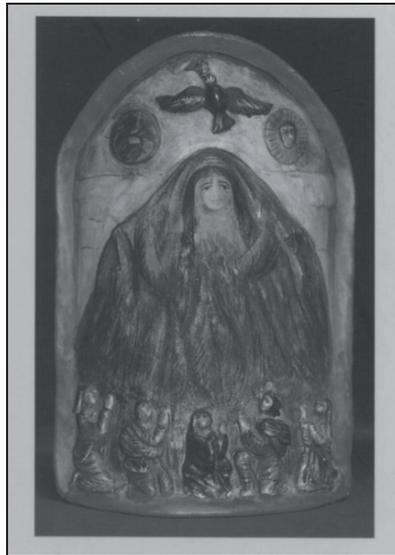


Figura 5. “Artesanía contemporánea andina. Representa a la Madre Tierra en forma de montaña venerada por campesinos. Colección particular”. Tapa del Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 30 (3), 2001.



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 6c

Figura 6. Nuestra Señora de la Expectación del Parto (La O). a) Iglesia de San Pedro, Lima. b) "lienzo referencial" (1.a), según Gisbert 1980. c) detalle de una pintura sobre cuero, según MACERA, P., *Pintores populares andinos*, Fondo del Libro del Banco de los Andes, Lima 1979, fig. 28.

