

De la imagen cristiana al culto andino por las imágenes:

Algunos ejemplos a partir del caso boliviano

Virginie de Véricourt*

La imagen de culto y lo imaginario religioso español desempeñaron un papel preponderante en la empresa evangelizadora de la América prehispánica. Además de haber constituido una herramienta mayor en la conquista de las almas indígenas y su sumisión a los cultos cristianos, la imagen, como lo subraya S. Gruzinski (1988, 1990) para el caso de México, también ocupó un lugar predominante en las dinámicas sociales y religiosas, de los mestizajes y de la reconstrucción de las identidades. Pero ¿qué entendemos por “imagen” y, más específicamente, por “imagen de culto”? ¿Cuáles son las fronteras entre la imagen y lo imaginario, entre lo imaginario y las estructuras de pensamiento, entre las representaciones y la expresión simbólica? Con sus imágenes, una sociedad no sólo expresa su manera de construir soportes rituales, sino que devuelve también a ella misma su relación con lo real, su espacio simbólico, su universo conceptual.

En los Andes, el cotejo de las representaciones religiosas con las imágenes de culto españolas evidencia, en primera instancia, la discrepancia fundamental que media entre la concepción cristiana de lo sobrenatural, de la trascendencia de Dios, y una sociedad que concibe su relación con la naturaleza “... en forma de una indisociable consubstancialidad” (Toffin, 1987). Las “imágenes de culto” de las sociedades andinas exceden el marco de la representación unívoca e iconográfica, para englobar dentro de un mismo sistema el orden social y el orden

cosmogónico, el mundo conceptual y el mundo sensible, las representaciones del espacio y el orden biológico, etc. Mientras que en la cristiandad la imagen de culto se define ante todo por un dogma y por formas de culto, en las sociedades andinas ésta pretende expresar la estructura del universo, a menudo con independencia de la reproducción de las apariencias. En efecto, el universo religioso de las sociedades andinas sigue caracterizándose, hasta la fecha, por la sacralización del espacio y de los fenómenos naturales. Si bien las divinidades andinas en general cobraban el aspecto de figuras antropomorfas —estatuas, figurillas o momias—, en particular, esto no era así en el caso de las divinidades locales (o *huacas*) que se manifestaban en la topografía sagrada. En la época colonial, los antepasados fundadores de los linajes y de los grupos eran representados, tanto en el cielo (astros o las estrellas), como en el espacio del paisaje; así, las cuevas, las lagunas, los huecos en el interior de la montaña, las cumbres, lo mismo que las minas o los ríos, representaban la morada de las divinidades tutelares que, supuestamente, procedían de un “interior”, el interior del mundo de los orígenes. Por consiguiente, las distintas etnias de los Andes rendían un vigoroso culto a sus huacas locales, divinidades que señalaban el territorio étnico y lo constituían en un espacio sagrado.

Profundamente arraigado al terruño, el culto a las huacas resistió durante mucho tiempo las campañas evangelizadoras. Aun cuando fueron destruidas las estatuas y los santuarios, las peñas, las lagunas, las cuevas o las cumbres de las montañas

* Antropóloga. Universidad de París III (Sorbonne-Nouvelle).

siguieron constituyendo soportes concretos del culto. Los primeros misioneros edificaron oratorios, cruces o capillas en el emplazamiento de antiguos lugares de culto. Obligados a "adorar" las imágenes, los indígenas reconocieron primero en ellas a los "ídolos" de los españoles y se sorprendieron de que estas divinidades no hablaran ni consumieran alimentos.

Sin embargo, el culto a los santos terminó por ocupar un sitio predominante en la vida religiosa de las poblaciones andinas. Los pueblos (*reducciones*) creados por los españoles fueron colocados, lo mismo que en España, bajo la protección de santos patronos, cuyo culto experimentó gran éxito —un éxito que, tanto de un lado como del otro, se debió con frecuencia a los numerosos esfuerzos de adaptación y ajuste cultural. En efecto, desde el punto de vista de los misioneros, el objetivo consistía, tanto en "dar a ver" a los indios representaciones sensibles para que por ellas pudieran descifrar el mensaje de los Evangelios, como en imponer un marco litúrgico susceptible de atajar toda forma de desviación ritual, de carácter pagano. Esta política implicó modificaciones en la representación de lo sagrado y no pudo contener todos los sutiles procesos de reapropiación de la imagen y de su uso por parte de los indígenas.

El presente artículo abordará, por consiguiente, las transformaciones iconográficas de la imagen en el contexto colonial andino, así como los usos rituales de la imagen; utilizaremos para ello algunos ejemplos observados en Bolivia.

La noción de "imagen" religiosa en la cristiandad europea

La génesis de la iconografía cristiana, etapa decisiva en la elaboración de una definición teológica de la imagen, evidencia las dificultades que, durante los primeros siglos de la cristiandad, enfrentó la Iglesia para crear un universo iconográfico distinto de las formas de representaciones paganas de la Antigüedad. Marcada por las grandes fechas de los concilios, la imagen se hallaba en el centro de los debates teológicos entre los siglos VIII y IX, donde la polémica se instauró en torno a la aceptación o el rechazo de la concepción de un "transitus de lo

divino mediante la forma" (Kahn, 1991). De estas crisis iconoclastas se desprendieron dos nociones importantes: la Encarnación y la imagen-signo, nociones formuladas en adelante como respuestas teóricas contra los embates de los iconoclastas. A partir de ese momento, la imagen se vio teológicamente consagrada como un testimonio de la Encarnación, o como el signo de una manifestación de Dios. Apoyando la teoría de la necesidad de "dar a ver", la imagen se convirtió en "dispensadora de gracia y agente directo del milagro" (Dagron, 1991). Admitida así por los representantes de la Iglesia, ya no excluía la sacralidad de las imágenes "no realizadas por la mano del hombre", transmitidas por las innumerables leyendas populares.

Con objeto de contrarrestar la idea de la supremacía del verbo, los defensores de la imagen también recurrieron al término "grafo", que designaba simultáneamente a "pintar" y a "escribir". Giro decisivo en la argumentación, puesto que ésta defendía imagen y escritura, cuando esta última pretendía, en aquel entonces, ser el único mensaje auténtico de Dios. De esta manera, los teóricos restablecieron los vínculos entre las imágenes y las palabras. El icono llegó a ser, lo mismo que los relatos de los Evangelios, la expresión directa de las verdades de la fe; se empapó con la esencia original de lo divino y fue considerado, lo mismo que el libro o la reliquia, como un instrumento de salvación (Dagron, *op. cit.*).

La doctrina de la Encarnación restablecía una visión corporal de la divinidad. A partir de ese momento se abría la posibilidad de la reconstrucción de un universo plástico antropomorfo, que contradecía las prohibiciones del Antiguo Testamento; así, rompiendo definitivamente con sus orígenes judaizantes, la tradición cristiana, cambió de dirección y se proyectó hacia el universo de lo visual, de la representación antropomorfa, de la unión del ver y del creer.

En el culto "popular", las imágenes solían coexistir al margen del dogma. Como las reliquias que viajaban de una ciudad a otra y eran llevadas en procesión, las imágenes de los santos serían objeto de una cada vez mayor manipulación y el dogma se vería desviado por las distintas prácticas de culto. La imagen se volvió tridimensional a partir del siglo XI, momento en que el arte estatuario de las catedrales góticas predominó sobre el fresco y el vitral. Esta nueva proximidad incitó a los devotos a introducir en la estatua un objeto o un mensaje y, posteriormente, a vestirla. Hacia finales de la Edad

Media, el contacto afectivo con la imagen se acrecentó y acentuó el fenómeno de la devoción; capillas, estatuas e imágenes piadosas proliferaron en toda Europa (Wirth, 1991). Además, las imágenes ocupaban también lo imaginario y la tradición oral. La *Leyenda dorada* de Jacobo de Voragine constituye un testimonio de la gran proximidad de los hombres con los santos. Otros relatos se refieren a imágenes que cobran vida antes siquiera de que esté concluida su fabricación: el artista, sorprendido por la imagen que pinta o esculpe, entabla un "diálogo" íntimo con ella. Estos relatos confirman la noción de Encarnación: la imagen no nace tanto del talento del artista, como de la propia voluntad de la imagen, que guía la mano y la inspiración espiritual del hombre. Estamos muy cerca de la imagen aparecida, donde el material constituye el simple soporte de una manifestación trascendental. De hecho, la imagen religiosa existe también en lo imaginario y con frecuencia se manifiesta en el cielo o en sueños, antes de aparecerse en vivo.

Así mismo, la Edad Media se caracterizó por la proliferación de las imágenes milagrosas, particularmente en España, donde éstas suplantaron a numerosos cultos rurales (Christian, 1981). Durante todo este periodo, el culto a los santos permaneció polarizado en torno al culto de las reliquias, confundiendo fácilmente con ciertos cultos agrarios. En las campañas españolas, la devoción por las imágenes no excluía el culto a un manantial, una cueva o un peñasco. A través de sus ritos, los fieles trataban a la imagen como a un ser capaz de dialogar, como a un verdadero intercesor. Con cada vez mayor frecuencia, la imagen imitaba la vida: lloraba y sangraba, sufría y transpiraba, volvía concreta la existencia de lo sobrenatural... Tanto en las creencias como en los cultos populares, la imagen se fue dotando de una vida autónoma, la cual le permitía desplazarse, actuar, aparecer y desaparecer, hablar y comunicarse. A los santos se les solicitaba que trajeran la lluvia y buenas cosechas, que detuvieran las granizadas o las heladas y también que curaran. La Iglesia, más preocupada por las ganancias que por el rigor doctrinal, se acomodó con estas formas paganas de religiosidad, prohibiendo solamente que se ofrecieran ofrendas de alimentos a las imágenes.

Cuando la reforma protestante condenó el culto de las imágenes, la Iglesia católica respondió con la imagen barroca, que acentuó y desarrolló las escenificaciones del "ver". Como auténtica valoración de lo bello, en la cual se acentúan la mirada visionaria y el fantasma de la aparición, el estilo barroco fun-

daría una retórica de lo visible centrada en los efectos sensibles, el artificio y la teatralización de la imagen (Buci-Glücksman, 1986). Con este dispositivo, los primeros misioneros darían comienzo a la evangelización, en los Andes y en toda Iberoamérica.

La ambigüedad de la iconografía cristiana en el contexto colonial andino

¿Cuál era el mundo iconográfico que el barroco colonial americano trataba de suplantar? La cristiandad siempre se había otorgado el monopolio de la representación de lo divino. De ahí que el mundo del "otro" fuera interpretado como el mundo de la mentira, del error y del engaño. Frente a la imagen cristiana que era la Encarnación, poder actuante y signo manifiesto de lo divino, se erigía otra imagen, de alguna manera su negativo, instrumento del diablo que usaba la semejanza con Dios para engañar mejor a los hombres. Desde un punto de vista dogmático, los eclesiásticos españoles interpretaron entonces las imágenes de culto indígenas de acuerdo con esas mismas ideas acerca de la falsedad de los dioses y la perversión de las imágenes (Bernand y Gruzinski, 1988). Las imágenes de los cultos autóctonos eran ante todo representaciones "monstruosas" y "diabólicas". A este respecto, el jesuita Acosta escribió: "El Espíritu Santo condena mucho más y abomina de otro linaje de idólatras que adoran solamente las figuras e imágenes fabricadas por las manos de hombres, sin haber en ellas más de ser piedras, o palos o metal, y la figura que el artifice quiso dalles (Acosta, 1979 [1589], V-9)." La destrucción de templos, estatuas y momias marcó la pauta de la primera política evangelizadora. Sin embargo, confrontados a complejas realidades, los misioneros españoles no tardaron en descubrir que la idolatría se hallaba en todas partes: no sólo en las figuras de los dioses, sino también en los objetos, en el espacio natural, en la música y las danzas, en las telas, en los alimentos y las plantas, en los astros, en las toponimias, en los lazos de parentesco y, en suma, en todos los aspectos de la vida ceremonial y cotidiana. En realidad, las "imágenes de culto" de las sociedades andinas distan mucho de ser, como en la cristiandad, el simple "signo exterior" de una realidad trascendental o sobrenatural; no todas son figurativas, ni se esfuerzan por reproducir miméti-

camente una realidad; son a veces indisociables de su "materialidad" natural o de sus funciones rituales. El universo iconográfico de los Andes, ya sea figurativo, abstracto o imaginario, sigue siendo la expresión directa de una puesta en orden del mundo.

Al transponer su imagen religiosa a los Andes, Europa transpuso también su universo alegórico y metafórico, su historia y sus códigos de esa misma imagen. Para las poblaciones colonizadas, la interpretación de estas imágenes resultaba particularmente difícil, en la medida en que reposaba sobre un bagaje simbólico erudito. Sin embargo, al contacto con las culturas indígenas, la iconografía cristiana resultó transformada. A partir del siglo XVII, la arquitectura y la pintura se abrieron a la sensibilidad indígena, y utilizaron ornamentos y figuras tomados de los modelos locales. El estilo barroco se afirmaría entonces como la expresión original de las influencias indígenas y europeas, en particular españolas, flamencas e italianas. En las fachadas de las iglesias coloniales surgieron divinidades zoomorfas en medio de los motivos de inspiración grecorromana. Pájaros, simios o felinos se instalaron al lado de sirenas, astros y representaciones de la Trinidad (Gisbert, 1980). El barroco arquitectónico volvió a proporcionar un espacio abierto a lo híbrido, a la representación zoomorfa, a la multiplicación de los motivos. En la pintura, las representaciones de los santos sufrieron modificaciones con la participación de los artistas locales, quienes adornaron a los personajes cristianos con nuevos atributos. Tal fue el caso, por ejemplo, de las vírgenes engalanadas con plumas o sombrillas incaicas (Gisbert, *op. cit.*).

Este encuentro de imágenes expresaba también una lucha por la representación de sus respectivos dioses: por un lado, la estrategia adoptada por los eclesiásticos europeos consistió en introducir imágenes de inspiración autóctona dentro de una temática cristiana; por el otro, los artistas indígenas recuperaron, con el uso de temas figurativos cristianos, ciertos símbolos y figuras prehispánicas. Este juego dialéctico no estaba exento de ambigüedad; así, el Cristo-Sol recordaba el culto andino del sol; el motivo de la paloma —el Espíritu Santo— reforzaba la creencia andina según la cual los pájaros eran los mensajeros de los espíritus de las montañas. En cuanto a las representaciones del demonio, éstas hicieron renacer, bajo formas alteradas, a figuras similares del panteón prehispánico. Tal fue el caso de la mítica serpiente Amaru, representada con los rasgos de un dragón alado.

Transferidos a una iconografía nueva, los santos, las vírgenes y los ángeles de la tradición cristiana (a veces gnóstica) pasaron a formar parte de un universo mitológico y religioso altamente sincrético. En otras palabras, la Iglesia distaba mucho de conservar el monopolio de la representación de lo divino; no lo tenía ni por medio de la iconografía, ni por medio de las escenificaciones rituales de la imagen piadosa.

Los usos rituales de la imagen: los textiles

En el siglo XVI, asistimos al encuentro de dos tradiciones que es interesante comparar: la tradición cristiana, que vestía a las imágenes de los santos, y la tradición precolonial, que consistía en cubrir a los "ídolos" con telas. Si bien es cierto que la relación entre el textil y la imagen no era del mismo orden en cada una de estas culturas, algunos ejemplos contemporáneos tienden a confirmar el uso tradicional de las telas en el culto a los santos.

¿Cuáles funciones rituales y qué estatuto ocupaban las telas en la liturgia cristiana europea? Aunque los "lienzos" que acompañaban a Cristo en su muerte se convirtieron, ya desde el siglo VI, en objetos de culto, bajo la forma de sudarios, la costumbre de vestir a las imágenes de los santos es más tardía. En el siglo XVI, el clero ortodoxo se alzó contra ciertas prácticas observadas entre los devotos y juzgadas indecentes, como lo atestigua el texto del primer memorial de Trento, redactado en 1551, por Juan de Ávila:

Muy mal uso hay en los vestidos de las imágenes que se ponen en las iglesias, porque las atavian con toda la profanidad que las mugeres más profanas se atavian [...] Parece cosa conveniente que ninguna imagen hubiese vestida, y las que hubiese de bulto fuesen tan bien hechas, que provocan a devoción y a lo que ahora provocan, especialmente las que hay en lugares pequeños y de mucho tiempo hechas.¹

Las controversias en torno al trato de las imágenes prosiguieron en el Perú colonial; el Tercer Concilio de Lima ordenó, a fines del siglo XVI, que "la imagen de Nuestra Señora o de otra cualquiera santa no se adorne con vestidos y trajes de mujeres, ni le pongan afeites o colores de que usan mujeres". Así mismo, para sustituir los vestidos femeninos, preconizó el uso de capas o mantos: "... podrá empero ponerse

algun manto rico que tenga consigo la imagen".² El Concilio se alzó contra las manipulaciones profanas de las imágenes, como el uso del maquillaje; prohibió, por lo tanto, que se ataviaran las imágenes con vistosos trajes, mas no que se vistieran. El misionero agustino Antonio de la Calancha (1638) refiere que en Lima "usavase entonces vestir a las imágenes de la Virgen con ropas, sayas i tocas al modo que se visten las mujeres nobles [...] que los vestidos de la virgen fuesen de ricos bordados de oro, seda i oro, adornandola con ricas joyas de perlas, i piedras preciosas". Calancha se exalta ante la belleza de las imágenes en pleno siglo barroco, durante el cual, al parecer, mientras más vestida, engalanada, adornada y embellecida estuviera la imagen, más eficaz, poderosa, espiritual y milagrosa resultaba ésta.³ Por consiguiente, el vestido y el adorno constituían un aspecto importante del culto a las imágenes y de la liturgia cristianas; en tales condiciones, no es de sorprender que los pueblos conquistados las retomaran por su cuenta, máxime si se considera que las imágenes que ellos mismos confeccionaban con frecuencia estaban vestidas.

La tradición incaica de vestir a las momias y cubrir ciertos objetos con telas ceremoniales ha llegado hasta nosotros por las crónicas. Bernabé Cobo (1964 [1653]) describe los ídolos encontrados en el templo de Coricancha como estatuas cubiertas de gruesas telas y señala la existencia, en las costas peruanas, de imágenes de madera vestidas y de muñecas de tela procedentes de las tumbas. Durante las campañas de aniquilación de la idolatría, el jesuita Arriaga (1968 [1621]) se jactaba de haber quemado 600 ídolos, "... muchos de ellos con sus vestiduras y ornamentos de mantilla". Dado su uso en ritos funerarios y preparación de momias, las telas con frecuencia servían como ofrendas para los sacrificios; los pueblos incas llegaban a quemarlas, como sucedía en el rito de la *citua* con el que se pretendía alejar las enfermedades.⁴ El tejido, concebido como uno de los vehículos de la enfermedad, es un elemento que vuelve a aparecer en el contexto de las peregrinaciones actuales y en ocasión de ciertas curas rituales.⁵

Pese a los distintos contextos y a las distintas intenciones rituales, volvemos a encontrar, en las dos tradiciones, en la cristiana y en la andina, el mismo acto de cubrir las imágenes de culto con telas. Por añadidura, la noción cristiana de imagen-reliquia se asemejaba considerablemente al tratamiento de las momias; en efecto, estas últimas se presentaban bajo el aspecto de "bultos funerarios",

sobre los cuales era colocada una cabeza postiza. Los ojos se representaban por medio de conchas, y la cabeza era cubierta en ocasiones con una peluca. Vestidas, y rodeadas de joyas y objetos preciosos, ¿no recordaban estas momias a las imágenes de los santos engalanados con uñas naturales, dientes verdaderos u ojos de vidrio? Sin hablar de los intercambios técnicos que se generaban por la fabricación misma de las imágenes. Por ejemplo, se enseñó a los naturales a fabricar rosarios de acuerdo con técnicas antiguas, con ayuda de cuentas, cordoncillos y nudos, que recordaban los antiguos *quipus* incaicos (Gisbert, *op. cit.*).

Desde la conquista, los misioneros españoles habían cobrado conciencia del carácter simbólico e idolátrico de las telas. No obstante, la Iglesia, apegada a sus ritos y empeñada en propagar la idea de honrar a los santos con ricos adornos y vestimentas, permitió que subsistiera la práctica de vestir a las imágenes, no sin dejar de modificarla, al mismo tiempo. Hasta la fecha, el dispositivo litúrgico cristiano sigue fomentando la función ritual de las telas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en ocasión del culto a la Virgen de Surumi, una peregrinación instituida por los franciscanos en el siglo XVIII, en los valles altos del norte de Potosí. Año tras año, a finales del mes de agosto, cientos de peregrinos originarios de los valles de Cochabamba se trasladan hasta Surumi, cargados de "regalos" y de "mantos" para la Virgen. Antes de la primera misa, la Virgen es cubierta por una impresionante superposición de mantos que, al entrar en contacto con la imagen, pueden recibir plenamente los poderes de ella. En este caso, los peregrinos de Surumi heredan una tradición andaluza muy difundida. El nombre de los donantes está bordado en cada tela y, al abandonar Surumi, las familias llevan consigo la tela de otro donante, con el fin de prometer a la Virgen que regresarán de nuevo para visitarla y devolverle la tela que tomaron prestada. De esta manera, el tejido representa un objeto de intercambio con la Virgen: compromete al peregrino a largo plazo y constituye, simultáneamente, el elemento de una red de intercambios entre los peregrinos.

En Bombori, otro santuario del norte de Potosí consagrado al culto de Santiago, el uso ritual de la vestimenta se asemeja más a las antiguas creencias sobre los textiles. En efecto, las innumerables prendas ofrecidas por los peregrinos son almacenadas por los campesinos locales y son objeto de un culto aparte. Cuidadosamente clasificadas por tipo de prenda (mantos, velos y encajes, sombreros, bufan-

das, etc.), los ropajes son envueltos con telas rituales (*q'epis*) y conservados por un *prioste*. La función del *prioste* excede ampliamente la de un simple sacristán; en realidad, se trata de un cargo comunitario ritual, que compromete la responsabilidad de la totalidad de su grupo de pertenencia (*ayllu*).⁶ Encargado de recibir a los peregrinos, así como de cuidar del santuario (cuyas llaves están bajo su custodia) y de ofrecer un culto regular a la imagen de Santiago, el *prioste* se expone, más que cualquier otra persona, a las críticas de las comunidades rurales adversas y a los castigos de Santiago, si no da pruebas de una conducta intachable. Tiene la obligación de renovar regularmente la vestimenta del santo y de vestirlo cada semana; un jueves de cada dos, el *prioste*, con el pretexto de estos rituales, ofrece sangre de borrego a la imagen.

Aunque fue instituida en el marco de las cofradías coloniales,⁷ la actual función del *prioste* al parecer retoma en parte el papel de los antiguos guardianes de las *huacas* y de su vestimenta. En efecto, gracias a Cristóbal de Albornoz ([1583-1584] 1967: 21) sabemos que ciertas telas, consideradas ellas mismas como objetos de culto, eran conservadas y honradas por ciertas personalidades del culto.⁸

En Bombori, dos comunidades rivales comparten la responsabilidad del culto a Santiago: el *prioste* ocupa su cargo durante un año, antes de ceder su sitio a un candidato de la otra comunidad. Este principio de alternancia asegura la repartición equitativa del culto.⁹ Cada año, el día del relevo, los dos grupos se encuentran en el interior de la iglesia donde, dispuestos unos frente a otros, organizan el traspaso de los bultos de ropa, el que legitima la toma de posesión del nuevo *prioste*. El ambiente en medio del cual se lleva a cabo la transmisión de poderes, da una idea de la importancia simbólica de este momento: los miembros de ambos grupos se enfrentan a través de un juego de provocación verbal, que no deja de recordar las contiendas rituales, a las cuales acostumbra dedicarse regularmente.¹⁰ Uno tras otro, los *q'epis* son lanzados hacia el campo contrario, el cual se precipita para recogerlos y verificar su contenido. El traspaso de los bultos llenos de ropa dura cerca de una hora, en la cual la algarabía de los comentarios e insultos no cesa un solo instante. Antes de abandonar la iglesia, el nuevo *ayllu* a cargo del culto cuenta cuidadosamente el número de bultos, verificando así que no falte ni uno solo.¹¹

Este ritual muestra que la ropa del santo —originalmente, donaciones realizadas por los peregrinos— se ha investido de un valor religioso particular.

En realidad, los *q'epis* de los campesinos de Bombori remiten a los textiles tradicionales de ciertas comunidades rurales, en donde las telas se vinculan con el culto de los antepasados. En la comunidad de Coroma, los *q'epis* encarnan la indumentaria de las almas fundadoras de los *ayllus* (Bubba, 1997). En Bombori, el culto a la ropa del santo —los *q'epis* tradicionales— reposa sobre concepciones similares, lo cual se ve reforzado por el hecho de que Santiago sea considerado en este lugar como el santo fundador de los *ayllus*.

El ejemplo de Bombori muestra que el culto a las imágenes de los santos permite perpetuar representaciones simbólicas muy alejadas del culto católico, sin que esto signifique rechazarlo. Así es como, en numerosos casos, el ritual católico integra y soporta prácticas que se apartan de su dogma. Así mismo, cabe precisar que no sólo son vestidos los santos; los campesinos también visten a sus cruces, especialmente en ocasión de los *tinkus* (contiendas), decorándolas a semejanza de los propios contendientes, que llevan cinturones y cascos de combate. La divinidad de las minas (Tío), que los mineros confeccionan en las galerías subterráneas con ayuda de lodo mineralizado, también es vestida con los atributos del minero: botas, un casco, un vaso de alcohol en una mano y un cigarrillo en la otra. Otros numerosos ejemplos podrían agregarse a los anteriores. Debido a que el vestido sigue estando íntimamente ligado a la noción de persona, y a que las divinidades son interlocutores que se alimentan como seres humanos, las imágenes de los santos son vestidas y alimentadas por el fervor de sus devotos.

Las imágenes milagrosas y sus representaciones en piedra

Imposible sería generalizar la noción de imagen, sin traicionar la variedad de los casos históricos y geográficos en donde aparece. Si nos referimos a la conquista de los Andes efectuada por los españoles, es cierto que las apariciones milagrosas de los santos resultaban de una visión providencial del mundo, que compartían tanto los europeos como los pueblos andinos. Retomaremos aquí el caso de Santiago y el de la Virgen, para examinar ejemplos contemporáneos.

En la continuación de una tradición y de una ideología de cruzada contra el infiel (judío o moro), los conquistadores lograban la victoria militar bajo el amparo de la Virgen y de Santiago, quienes, en el apogeo de las batallas, solían aparecer milagrosamente en medio de un cielo bañado de luz. La iconografía ibérica de Santiago Matamoros se convirtió, en los Andes, en la de un Santiago Mataindios, el santo que vencía a los indios paganos (Choy, 1950). Esta tradición, que asociaba las apariciones del santo con victorias militares, se extendió a toda Hispanoamérica. A este respecto, baste recordar el célebre episodio de la batalla de Sunturhuasi, cerca de Cuzco, que enfrentó a indios y españoles en 1536, y donde una vez más intervinieron el Santo Jinete y la Virgen para conducir a los conquistadores hacia la victoria.¹² Mientras que los españoles difundieron el culto a Santiago para legitimar una ideología de conquista y de guerra, probando así que Dios estaba de su lado, los pueblos conquistados hallaron en él una figura que se asemejaba a su divinidad del trueno y del rayo: Illapa. Lo mismo que Santiago, el dios inca Illapa era una divinidad bélica, imaginada como un hombre en el cielo, cuyo cuerpo estaba conformado por estrellas, y que tenía una honda en una mano y un mazo en la otra.¹³ A semejanza del relámpago y de las tormentas que azotan el cielo de los Andes, las manifestaciones de Illapa iban acompañadas por una luz deslumbrante y un gran estrépito. Así, de una tradición a otra, las imágenes sensoriales se asemejaban y terminaron confundiendo: los fuegos de artillería de Santiago encarnaban al trueno, mientras que el brillo y los resplandores acompañaban sus manifestaciones. Esta precoz identificación coincidía con las prácticas de los españoles del siglo XVI, quienes invocaban el nombre de Santiago, no sólo cuando partían a la guerra, sino también cuando retumbaba el trueno (Rostworowski, 1983). De ahí que no deba subestimarse el papel de los españoles en esta asimilación del santo con el culto andino del rayo.¹⁴ Paralelamente, es probable que el caballo constituyera un elemento de suma importancia en la percepción indígena, un elemento que los extirpadores de idolatría nunca consideraron como un atributo equívoco, por lo familiar que les resultaba la imagen del apóstol. Sin embargo, los animales ocupaban un lugar destacado en las mitologías andinas. Así, la iconografía del santo y de su caballo, presentados como dos figuras inseparables, no dejaba de recordar las representaciones híbridas de la mujer-pezuña, del hombre-cóndor o del hombre-puma, tan caracte-

rísticas de las culturas del Altiplano y del lago Titicaca. Para los indios, la figura de un hombre-caballo probablemente no resultó ser una anomalía; al contrario, les remitía a mitos preexistentes, según los cuales, en los tiempos de los orígenes, los seres asumían indistintamente formas humanas y animales. La iconografía de Santiago jinete despertó probablemente resonancias en este sentido.

Hoy en día, los campesinos de las montañas de Potosí continúan refiriéndose a la "honda" (*waraqa*) de Santiago, aquella misma arma que caracterizaba antaño a la divinidad andina Illapa. Por motivos que sería muy largo explicar aquí, su culto sigue estando muy aferrado. En el pueblo de Bombori, al cual ya nos hemos referido, el mito fundador de la aparición de Santiago perpetúa algunos elementos de la tradición milagrosa española, a la vez que se apoya sobre representaciones más antiguas. Las versiones recopiladas entre las poblaciones locales hacen mención de un jinete itinerante, procedente de Potosí, que, al cruzar las tierras de Bombori, se manifestó con un ruido estruendoso y una luz deslumbrante. Se le vio montado en un caballo blanco, blandiendo una espada cerca de una gran piedra a la que partió en dos de un golpe seco. "Allí milagró", dice la gente de Bombori, utilizando el término "milagrar" como un sinónimo del verbo aparecer. Tata Parecido ("el Señor Aparecido") fue el primer nombre que se dio a esta divinidad enviada por Dios ("Dios lo ha puesto allí").

Como en una película, la imagen, que se exhibe como un prodigio, se revela; mundo de la idolatría, habría dicho san Agustín, quien había tenido cuidado en distinguir el prodigio (*spectaculum*, que sorprende) del milagro (*gratia*, que inspira la fe) (Didi Hubermann, 1987). Aquí, el milagro se produce por la manifestación visual y sonora de una divinidad que, posteriormente, se petrifica. En efecto, mientras que el carácter antropomorfo de esta aparición se inspira directamente en la tradición cristiana española, no ocurre lo mismo con el monolito que le es asociado. La piedra del lugar de aparición puede verse actualmente en las faldas del monte Killata, que domina el pueblo. Ésta se presenta en forma de dos bloques separados, uno de los cuales se yergue verticalmente sobre una altura de dos metros, aproximadamente, cuando el otro yace en el suelo, como un pedazo desprendido del primero. Según afirman los campesinos, la "imagen" de Santiago permaneció "pegada" (*sic*) a la piedra durante algún tiempo, antes de ser extraída con ayuda de un puntero. Mientras que la idea de una "imagen" grabada en la

roca es de origen cristiano, la de una piedra partida en dos recuerda que, en las representaciones religiosas andinas, uno de los poderes del dios del rayo consiste, precisamente, en dividir, desdoblarse o hender. Es comprensible, pues, que las poblaciones locales hayan reconocido en esta iconografía natural la marca del rayo. Sin embargo, esta característica no explica todo. Recientes trabajos han mostrado que en esta región antaño salpicada de santuarios mineros, ciertas piedras hendidas en dos eran reconocidas como piedras enviadas por el rayo; colocadas en el interior o a la entrada de las minas, eran veneradas al lado de otras piedras asociadas al culto de las minas y del sol.¹⁵

Sin querer ahondar en el análisis del culto, el relato de la aparición de Santiago muestra cómo elementos procedentes de tradiciones inicialmente distintas, fueron reorganizados dentro de un sistema coherente de representaciones. Por otra parte, cabe subrayar que en el relato original transmitido por los campesinos, el milagro sólo fue reconocido definitivamente por el grupo a raíz de un procedimiento ritual específico: para que revelara su identidad y la naturaleza de sus exigencias, el espíritu de Santiago fue invitado a hablar durante una sesión de oráculo. La tarea fue encomendada al mejor adivino de la comunidad, quien, con ayuda de un bastón adivinatorio, dialogó con la divinidad. Este procedimiento nos remite a las antiguas concepciones andinas, que prestaban a las huacas el poder de dirigirse a los humanos, en forma de oráculos, por mediación de sacerdotes o de adivinos especializados.¹⁶ Pero, al mismo tiempo, Santiago reveló su identidad al grupo en un lenguaje fuertemente cristianizado: "¡Soy el Milagro, soy el Señor Santiago, soy el Médico y Patrón! ¡Soy el Remedio!", proclamó el santo durante la sesión adivinatoria. Y pidió que se le construyera una morada, recreando de este modo la actitud de los santos y vírgenes, que reclaman a sus fieles la construcción de una capilla para asentar su culto.

Si bien la piedra del lugar de aparición es objeto de ofrendas individuales por parte de los adivinos, es el icono de Santiago el que es considerado como la imagen principal del culto. Sin embargo, aunque es venerada y cuidadosamente vestida por sus acólitos (como se vio anteriormente), para los campesinos la estatua no deja de ser una simple imagen de yeso, fabricada por la mano del hombre. En realidad, la sacralidad de la estatua se debe básicamente a que encerraría, en una parte ahuecada, una pequeña piedra a la que ciertos campesinos califican

como el "corazón" de la imagen. Ésta es la manera como los devotos de las comunidades rurales de Bombori reafirman su apego al culto de las piedras y, en particular, al de las piedras "enviadas" por el rayo.

La presencia de una piedra dentro de la estatua misma, recuerda algunos de las estratagemas usadas por los indios de los siglos XVI y XVII para esconder a sus ídolos en el seno de los nuevos soportes del culto cristiano. En efecto, los misioneros se quejaban de que los indios ocultaban piedras o estatuas bajo el altar de las iglesias. En la actualidad, las piedras continúan siendo directamente objeto de culto, y en las innumerables capillas erigidas en el campo no es raro encontrar representaciones de santos grabadas o pintadas en pequeñas piedras, incluso a veces por iniciativa de los párrocos. En el santuario de Surumi (mencionado en líneas anteriores), la Virgen de Candelaria es representada por una estatua de yeso, acompañada de una piedra triangular grabada y pintada a su imagen. Esta última es considerada por los peregrinos de Surumi como más legítima: la estatua de yeso sólo sirve para culto y procesión. La piedrecita está guardada en un nicho dentro de una cripta de la iglesia, de ahí nadie puede tratar de sacarla sin exponerse a ser castigado.

Conclusión

En torno a las imágenes cristianas, los habitantes de las campiñas andinas han reinventado creencias, rituales y mitos conformes con su representación del mundo; apoyándose en una liturgia de origen colonial, adaptada ella misma a las necesidades de la evangelización, los campesinos de nuestros días se dirigen a los santos como se dirigen a las divinidades y espíritus que animan su espacio. Al cubrir a los santos con vestidos envueltos en telas rituales, al asociarlos con sus antepasados o al convocarlos durante sesiones adivinatorias, los devotos andinos recomponen una liturgia propia, que perpetúa su concepción del diálogo y del intercambio con los dioses.

Debido a que los misioneros tuvieron que adaptarse a las costumbres indígenas, a que no pudieron controlar todas las formas de expresión religiosa, y a que ellos mismos perpetuaban prácticas y creencias a menudo alejadas del dogma oficial, la imagen

cristiana sirvió más para innovar un modelo de culto que para reproducirlo sencillamente.

Los distintos casos expuestos en el presente artículo revelan en definitiva el carácter poco confiable de la imagen como soporte de representación de los dioses. ¿Cómo pretender fijar de una vez por todas la forma de las divinidades, cuando éstas son concebidas como seres polimorfos? Aun cuando las poblaciones andinas asimilan el aspecto antropomorfo de los santos, los códigos iconográficos resultan trastornados. Así, Santiago comparte con san Miguel el poder de lanzar rayos, debido a que el arcángel también está dotado de una espada, o es asociado con san Felipe, debido a que este último monta a caballo... Y poco importa que la imagen de Santiago de Bombori sea en realidad la de un san Bartolomé, sin montura alguna y dotado de un cuchillo. Las imágenes constituyen soportes de culto, como otros elementos también lo son, como también lo son las piedras, las montañas, las manifestaciones meteorológicas y los accidentes del paisaje. La imagen invita a "ver"; "ver" equivale a reconocer. Por consiguiente, la imagen incita a ver aquello que ya se conoce. Y esto no es menos cierto en el caso de los cristianos que reconocieron en las huacas en forma de piedra, el contorno de los rostros de sus santos. Tal es el motivo por el cual la imagen oculta mucho más de lo que revela, sobre todo cuando pretende representar a un dios. *

Notas

- 1 Citado por Trexler, 1991: 195.
- 2 *Ibid*: 225.
- 3 En ruptura con la mimesis platónica, el barroco instauró el gusto por lo múltiple, la metamorfosis, el artificio, y desarrolló la sensualización de la relación con la imagen. Las descripciones de Calancha recuerdan las que se hicieron más al norte, en el área mexicana, acerca de la Virgen de Guadalupe. Gruzinski (1990) subraya la manera en que esta última fue transferida a un universo barroco, donde la perfección y el esplendor de la imagen se interpretaban como signos divinos. En este universo, la imagen de la Virgen de Guadalupe se consideraba como un verdadero "retrato de la idea de Dios". En el Perú, Calancha calificó a la Virgen de Copacabana como una "maravilla de Dios" o una imagen "más hermosa que el cielo".
- 4 En realidad, los usos rituales de las telas eran múltiples y complejos. El inca las usaba para establecer alianzas militares con los señores a quienes deseaba someter a su poder. En el centro del sistema ritual y político del Imperio, los textiles cumplían, por consiguiente, funciones esenciales. El arte de tejer constituía, asimismo, un importante elemento de los

mitos que atribuían al dios Viracocha el poder de asignar a cada pueblo su propia indumentaria. Hasta la fecha, la vestimenta suele considerarse como una prolongación de la persona y de las identidades, que supuestamente consolida el lazo que une mitológicamente a cada grupo con un antepasado progenitor o protector.

- 5 Véase de Véricourt (1998).
- 6 El simple acceso a este cargo, verdadero recorrido iniciático, revela su prestigio y su relevancia en la vida religiosa de la comunidad. En efecto, el candidato requiere de doce años para acceder a este cargo, doce años durante los cuales debe costear las ceremonias que se celebran cada tres años. Si el candidato fallece antes de tomar posesión del cargo, se designa entonces a uno de sus hijos para reemplazarlo. En la actualidad existe una larga lista de espera para los aspirantes a este cargo.
- 7 Aunque resulta difícil determinar con exactitud la función del prioste en la época colonial, se sabe que, en el siglo XVIII, ésta pertenecía al sistema de los cargos de la comunidad, al igual que los mayordomos o alféreces que costeaban las fiestas de los santos. A este respecto, véase Penry, 1996: 258.
- 8 De acuerdo con el cronista, "hay otros géneros de guacas [...] que son alguna pieza de bestidura que su guaca pacarisca tenía en sus tierras, la quel pieza les entregava el sacerdote ocamayo de la dicha guaca en su tierra [...] Guardan estas piezas con mucho cuidado e les tienen dados servicios y haciendas".
- 9 Este principio está acorde con la estructura social dualista, tan característica de las sociedades andinas.
- 10 Estas contiendas (*tinkus*) son motivo de verdaderos combates y reafirman, al mismo tiempo, la oposición y la complementariedad de los grupos que participan en ellas.
- 11 En 1994, el número de q'epis ascendía a 37.
- 12 Véase Duviols, 1962.
- 13 Véase la descripción del cronista Bernabé Cobo (1964 [1653]: 160).
- 14 En la tradición cristiana, Santiago nunca fue una figura muy ortodoxa. De acuerdo con el Evangelio de san Marcos, su nombre es el de Boanerges, lo que significa 'Hijo del Rayo' (H. Van den Berg, 1990).
- 15 Véase Platt, Bouysse, Harris, Saignes (próxima aparición).
- 16 De acuerdo con el jesuita Arriaga (1968 [1621]: 206), este papel correspondía al *huacapuillac*, lo que significa "Aquel que habla con la huaca [...] aquel que debe cuidar de la huaca, hablar con ella y transmitir al pueblo lo que ésta le pidió que dijera".

Referencias bibliográficas

- Acosta, José de 1979 [1589] - *Historia natural y moral de las Indias*. FCE, México.
- Albornoz, Cristóbal de 1967 [1583-1584] - Instrucción para descubrir todas las guacas... En P. Duviols, *Journal de la Société des Américanistes*, París.
- Arriaga, Pablo Joseph de 1968 [1621] - *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Biblioteca de autores españoles. Atlas, Madrid.
- Bernard, Carmen y Serge Gruzinski 1988 - *De l'idolâtrie: une archéologie des sciences religieuses*. Seuil, París.
- Bubba, Cristina 1997 - Los rituales a los vestidos de María Titihawa, Juan Palla y otros fundadores de los ayllu de

- Coroma. En Th. Bouysse-Cassagne (ed.). *Saberes y memorias en los Andes*. Credal e IFEA, Lima.
- Buci-Glücksman, Christine 1986 - *La folie du voir: de l'esthétique baroque*. Galilée, Paris.
- Calancha, Antonio de la 1638 - *Crónica moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú*. Ignacio Pastor, Lima.
- Cobo, Bernabé 1664 [1653] - *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de autores españoles, Madrid, 2 vols.
- Choy, Emilio 1950 - De Santiago Matamoros a Santiago Matatindios. *Revista del Museo Nacional de Historia* (XXVII).
- Christian, William 1981 - *Local Religion in Sixteenth Century Spain*. Princeton University Press, Princeton.
- Dagron, Gilbert 1991 - Mots, images, icônes. *Destins de l'Image. Nouvelle Revue de Psychanalyse* 44. Gallimard, Paris.
- Didi Hubermann, Georges 1987 - La couleur de la chair ou le paradoxe de Tertullien. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 35. Gallimard, Paris.
- Duviols, Pierre 1962 - Les traditions miraculeuses du siège de Cuzco (1536) et leur fortune littéraire. *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 40^e, 7, abril.
- Gisbert, Teresa 1980 - *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Gisbert y Cía, La Paz.
- Gruzinski, Serge 1988 - *La colonisation de l'imaginaire*. Gallimard, Paris.
- 1990 - *La guerre des images*. Fayard, Paris.

- Kahn, Laurence 1991 - Adorer les images? *Destins de l'Image. Nouvelle Revue de Psychanalyse* 44. Gallimard, Paris.
- Penry, Elysabeth 1996 - Transformations in Indigenous Authority and Identity in Resettlement Towns of Colonial Charcas (Alto Perú). Ph. D. History, University of Miami.
- Platt, T., Th. Bouysse, O. Harris, T. Saignes (en preparación) - Karakara-Charcas.
- Rostworowski, María 1983 - *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. IFEA, Lima.
- Toffin, Gérard 1987 - De la Nature au Surnaturel. Paysages et divinités en Himalaya. *Études Rurales*: 107-108.
- Trexler, Richard 1991 - Habiller et déshabiller les images, esquisse d'une analyse. En *L'image et la production du sacré*: 195-231. Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg y Méridiens Klincksiek, Paris.
- Van den Berg, Hans 1990 - *La tierra no da así nomás*. HISBOL-UCB-ISET, La Paz.
- Véricourt, Virginie de 1998 - Aux seuils de la foudre: cultes, langages religieux et chamanisme dans le Nord de Potosí (Andes boliviennes). Tesis de doctorado. IHEAL-Université de Paris III, Paris.
- Wirth, Jean 1991 - L'image médiévale. En *L'image et la production du sacré*. Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg y Méridiens Klincksiek, Paris.



CEMCA

Siglo XXI

Poder y desviaciones: Génesis de una sociedad mestiza en Mesoamérica

Georges Baudot (coordinador)

Charlotte Arnauld

Estrategias políticas mayas y españolas en Guatemala (siglos XV-XVI).

Georges Baudot

Sociedad colonial y desviaciones. Marginalidad y resistencia cultural en el México de los virreyes.

Michel Bertrand

Las redes de sociabilidad en la Nueva España: fundamentos de un modelo familiar en México siglos XVII y XVIII.

Frédérique Langue

Prácticas en espejo: estructura, estrategias y representaciones de la nobleza en la Nueva España.