

VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

La advocación mariana en el sur andino peruano y la evolución de su iconografía

VARIATIONS ABOUT THE TOPIC OF THE VIRGIN OF CANDELARIA

The Marian advocacy in the south region of the peruvian Andes and the evolution of its iconography

Juan DE ORELLANA Rojas¹

Resumen

El proceso de conquista y de evangelización en el territorio peruano, por parte de los españoles tuvo que atravesar por un proceso de acomodo formal, de sincretismo y de adecuación de ciertas veneraciones a la realidad de cada localidad, como en todos los territorios en los que la cultura a la que suplantaba tenía una fuerte identidad, se mantuvo la base teológico - religiosa pero la religiosidad popular la adaptó y los evangelizadores tuvieron que aceptarlo. Similar fue el caso de México y Guatemala. Así como fue necesario que, entre los ss. XVI y el XVII, hubiese una pléyade de santos místicos, tanto italianos como españoles, para combatir la reforma y para hacer más eficiente la evangelización en América; fue necesario que en los ss. XVII y XVIII, con el fin de consolidar esta evangelización frente a los intentos de sublevación de los indígenas contra el yugo español, se diera forma a veneraciones locales que tuviesen arraigo entre esa población y continuar, así, la dominación. El caso de la Virgen de La Candelaria es arquetípico de lo que mencionamos, con el aspecto que las pinturas nacieron de copiar las obras en bulto.

Abstract

The process of conquer and of evangelization in the Peruvian territory by the Spaniards, had to pass through a process of formal accommodation, of syncretism and of adaptation of certain venerations to the reality of each locality. Because every territory where the existing culture had a very strong identity, they maintain a theological-religious basis, but the popular religion adapted it and the evangelizers had to accept. That was the similar case in Mexico and Guatemala. The same way that it was necessary in the 16th and 17th centuries, to have a plethora of mystic Italian and Spanish saints, to combat the reform and to make more efficient the evangelization in America; in the 17th and 18th centuries it was necessary to permit forms of local veneration to consolidate the evangelization facing the intends of insurgency of the indigenous against the Spanish yoke, and this way continue with the domination. This case of the Virgin of Candelaria is archetypal about what we mention, because the existing paintings had their origin the works in bulk.

Palabras clave:

Arte en el sur andino, Virgen de La Candelaria, Arte y devoción mariana en el sur andino, variantes iconográficas.

Key words

Art in the Southern Andean; Virgin of Candelaria, Marian art and devotion in the Southern Andean, iconographic variants.

¹ Arquitecto restaurador y paisajista. Profesor de Historia de la arquitectura y el arte 2 en el Departamento de Arquitectura de la UNIFÉ.

Introducción

En una región en la que se establecía que en el mundo todo era dual y que para todo había un contrario complementario: lo hembra y lo macho, lo bueno y lo malo; así como que el mundo estaba tripartito en niveles: la tierra de abajo (*Uku Pacha*), la tierra del medio (*Kay Pacha*) y la tierra de arriba (*Hanan Pacha*); que existían *apus* tutelares que «apadrinaban» un lugar y lo protegían y que habían objetos y lugares sagrados (*Huacas*) la adaptación de la religión católica y su adoctrinamiento, debió, no sin romper ciertos paradigmas y ortodoxias cristianas, ser una tarea, más de inteligencia y astucia, que de fuerza.

Veamos. La dualidad macho/hembra, se puede presentar como Jesucristo/Virgen María (*Punchao*—el dios confundido con el astro *Inti* y *Killa*); Dios Padre - *Viracocha*, *Pachacámac*, *Kon*; María madre de Cristo - *Mamapacha*. Incluso se presenta en las letanías limenses como *Pulchra ut Luna* (bella como la Luna) y es tratada como Hija de Dios Padre; Madre de Dios Hijo y Esposa del Espíritu Santo, lo que era entendido por los naturales pues el Inca y los curacas tenían prácticas de linaje similares.

En este escenario, la Virgen María fue un arma poderosísima en la evangelización pues no era una imagen única, sino que había muchas advocaciones de ella, algunas basadas en los diferentes momentos de la vida de la Virgen —relativas a dones, misterios, actos sobrenaturales o fenómenos taumátúrgicos— (advocaciones místicas), como por ejemplo a Virgen de la Inmaculada Concepción, la Virgen de la Anunciación; o por las apariciones en diferentes lugares, generalmente toman el nombre de los lugares en los que había aparecido (advocaciones terrenales), como la Virgen de Lourdes o de Fátima. A las imágenes en bulto (escultura) o pinturas se les reconoce por los elementos que acompañan a la imagen o a su símbolo. Es decir, se convierten en símbolos del símbolo en cualquier caso, no sólo los marianos. Por casos, santa Águeda, que es representada como una mujer sosteniendo una bandeja, sobre la cual hay dos senos; o santa Apolonia, a quien se la representa cogiendo una tenaza con una muela, o a santa Lucía, quien lleva una copa baja con dos ojos. Con lo que queremos explicar que bastaría, en ciertas circunstancias que, una copa

con dos ojos, una bandeja con dos senos y una tenaza con una muela representan a santa Lucía, santa Águeda y santa Apolonia, respectivamente. El caso claro es cuando vemos a un ángel, al lado de un toro, con un león y un águila (lo que estamos describiendo, recibe el nombre de *Tetramorfos*) y representan a —san Mateo, san Lucas, san Marcos y san Juan— los cuatro evangelistas, sin lugar a dudas. Un toro sólo no significa nada, pero un toro con un libro o una pluma, es san Lucas.

Esto no es exclusivo del cristianismo. Los masones tienen sus símbolos, entre los más conocidos, están la escuadra y el compás, porque los masones nacen de los legendarios constructores de catedrales en la edad media —algunos dicen— que aún de antes; los griegos y romanos representaban, por ejemplo, a Heracles o Hércules, como un hombre musculoso, con una piel de león encima (la piel del León de Nemea, al que venció estrangulándolo, como uno de los doce trabajos que le encargó el rey Euristeo). El pez suele ser la representación de Cristo: en griego ictus, quiere decir pez; se escribe ΙΧΘΥΣ, que quiere decir *Iesous* (Ἰησοῦς) *Christos* (Χριστός) *Theou* —de Dios— (Θεοῦ) *Uios* —hijo— (Υιὸς) *Soter* —salvador— (Σωτήρ). Se trata de un acrónimo de las iniciales de la frase Jesús Cristo hijo de Dios Salvador, en griego. Estos símbolos y señales que identifican o significan a un personaje son los atributos, y pertenecen a la iconografía de ese personaje, en otros casos, el personaje puede carecer de sus atributos iconográficos, pero la escena representada que nos remite a un momento de una narración, siendo, también iconografía, no son atributos, sino que apelan a una intertextualidad con esa narración. Por ejemplo, la Conversión de san Pablo, tiene una narración clara en los Hechos de los Apóstoles (9:1-18). Otra narración que es sencilla de captar en La Traición de Judas, cuando le da el beso a Jesús, que lo vendió. Esto está narrado en Mateo (26: 47-50), Marcos (14: 43-45) que son las versiones que usualmente manejamos, sin embargo, si representase los numerales 56 y 57 del evangelio, apócrifo, de Judas², la temática debería ser variada ligeramente, pues la narración es de un evangelio gnóstico, para lo que el beso tenía connotaciones diferentes. Pero al ser casi desconocido por todos, esta escena representada no sería compren-

² Jesús, le dice a Judas, cuando le encarga cumplir con la ominosa tarea, a la vista de todos, de traicionarlo: «Tú los superarás a todos, pues tú sacrificarás el hombre que me reviste (...). El astro que hace de guía, este es tu astro». *El Evangelio de Judas. Versión directa del Copto y comentario de José Montserrat Torrents*. Editorial EDAF S.L. Madrid, 2007.

dida excepto por el nombre que el autor le da al cuadro.

Consecuentemente, como todo sistema de significaciones, implica una mínima ‘enciclopedia’ del campo en el que estos signos adquieren significado el significado que se le está atribuyendo, es, así, algo que entra en el campo de lo cognitivo.

Pero de las imágenes es posible extraer aún más información. Ello implica, más que el manejo de un ‘diccionario’ para describir, o una ‘enciclopedia’ para analizar e identificar las imágenes, narraciones y alegorías iconográficas, es el conocimiento de aspectos que se pasan de la primera vista y que nos revelan la mentalidad de la época, la clase social, creencias religiosas (religiosidades), la ideología de la época, etc. y que implica, no una decodificación, sino una interpretación, es decir, una hipótesis para la develación de ese código oculto y es la iconología. La iconología, al ser hipótesis, pueden ser una de varias interpretaciones y, con el paso del tiempo, o con la comprobación con datos duros, puede llegar a ‘canonizarse’, es decir, a reconocerse como un canon. A partir de ahí, a esa acción dejaremos de llamarle interpretación, para ser rigurosamente una decodificación. Se establece el significado que todos reconocen³.

El estudio de la obra de arte, por tanto, tiene, en rigor tres etapas:

- a) *Descripción pre iconográfica*: Descripción de lo que se ve sin prejuicios ni pre conceptos. (fenoménico)
- b) *Análisis iconográfico*: Análisis de símbolos, significados, signos etc. codificados. (comprensión)
- c) *Estudio iconológico*: Interpretación, más –o menos erudita–, del momento en el que esa obra se hizo y que revela la mentalidad de la época, incluso, la idea que la época tenía de la época que se representa en la obra. (análisis creativo o dilucidación significativa).⁴

Debemos aclarar que el término iconología, en épocas anteriores, significaba lo que ahora significa iconografía, como es el caso del famoso tratado de Cesare Ripa, de fines del s. XVI (1593) el que, con numerosos grabados presentaba los emblemas, símbolos, alegorías y similares de las imágenes

universales. Pero, el lenguaje evolucionó y se llamó, con mayor rigor al estudio de las imágenes y sus verdaderas representaciones.⁵

Bonta (1977), basándose más en semiótica –y, más rigurosamente, en semiología– narra sobre las diferentes significaciones que adquirió, por ejemplo (entre muchos que presenta) el *blue jean*, que comenzó como ropa de trabajo duro, es decir, ligado a ‘hombres rudos’, a lo rural: agricultores, buscadores de oro, etc. Luego, gracias a las películas de James Dean, (sobre todo *Rebelde sin causa*) y musicales como *West Side Story* (la vestimenta de la pandilla de los *Jets*) con los que el jean adquirió la connotación de rebeldía (jean, camiseta polo y casaca –chamarra– de cuero o de la misma tela denim, rematando con una motocicleta). Luego, el poder de la publicidad, nos vendió la idea del jean como vestimenta casual y, sobre todo, práctica (la época del hipismo). Finalmente, la incursión de marcas de producción de ropa de alta calidad, comenzó a dirigir su mercado al público femenino, diseñado para dar forma al cuerpo de las mujeres, –para prácticamente, cualquier tipo de cuerpo–. Entonces el jean ha adquirido el significado de sexi. Entonces, del significado de rudeza, trabajo y «macho», a femenino sexi, hay una gran distancia. Hay, también, una gran tiempo transcurrido. Estos cambios de significaciones, y sus correspondientes explicaciones, ideológicas, aun tratándose del mismo elemento, varían. En ello consiste la interpretación iconológica (o como Panofsky llama, análisis iconológico).

El tema que trataremos en este trabajo será la presencia de la Virgen María, en el sur andino peruano, a través de la advocación de La Candelaria, que fue, tal vez, una de las advocaciones marianas más aceptadas en esa zona. En efecto, esta advocación, resulta ser la Patrona de Puno y también de Bolivia.

Algo que debemos aclarar es que la presencia de María fue importante –por su presencia opuestamente complementaria a Cristo o el Dios Padre (ambos masculinos) y por su vinculación con la Pachamama–, desde el primer momento en que surge la implantación del cristianismo. Debemos

³ Esta noción de canonización la hemos extraído de Juan Pablo Bonta: *Sistemas de significación en arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

⁴ Este método de trabajo fue ideado por Erwin Panofsky en: *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma, Madrid, 1995 y *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid, 2008

⁵ Iconografía: del griego *Eikón* o *εἰκὼν* (imagen) y *gráφειν* o *γραφικὴ* (escribir, dibujar, representar visualmente). Iconología: de *Eikón* (imagen) y *logos* *λογική* (estudio, tratado, significado, sentido).

aclarar que el cristianismo, si bien se basa en la Doctrina, La Palabra y el Mensaje de Cristo, fue, como dice Charles Guignebert⁶, creado por san Pablo, es decir, es de formación más paulina que cristiana. Por esta razón el papel de la Virgen María fue, si bien, muy importante, secundario. Estaba vinculada a Dios como *Teotokos*, es decir, la Madre de Dios. En el cristianismo primitivo, ya establecido, hay ejemplos de ello, pero, sobre todo en el arte y en la arquitectura bizantinos. Esta tradición regresó a occidente y en el mundo pre románico y románico, se la representó muy seguido, sobre todo en España y en los lugares de gran comercio marítimo. Los Santos Padres no propusieron el problema de un nivel más cerca de la divinidad de María.

Durante la baja edad media, se esparció por Europa occidental, el culto a María como Nuestra Señora, sobre todo en Francia, por lo que se construyeron grandes iglesias bajo este patrocinio. Ello tiene que ver, sobre todo con el renacimiento de las ciudades y la búsqueda de una nueva forma de evangelizar a los burgueses. Esta nueva forma fue ideada, creada, por las dos nuevas órdenes —mendicantes ambas— que decidieron dejar la paz de los campos, donde se hallaban los monasterios, conventos y cenobios, para tener un papel evangelizador más agresivo dentro de la ciudad. Ya no había sólo gente dispersa en los campos, como en la alta y plena edad media, en la que la dispersión hacía difícil el adoctrinamiento, que tomaba más una forma misionera, mientras que en las ciudades, las personas estaban, ya, reunidas, no había que deambular en busca de ellas. Eso traía consigo la edificación (o reedificación, en algunos casos) de iglesias, así como un cambio de discurso en el adoctrinamiento. Al ser masivo, dirigido a masas, la oratoria debía dar paso a una retórica diversa. Nacen los Dominicos (*Ordo Praedicatorum* u Orden de Predicadores O.P.), que fundó Santo Domingo de

Guzman; así como los Franciscanos *Ordo Fratrum Minoris* u Orden de los Hermanos Menores O.F.M.). Teniendo ambas congregaciones el mismo discurso base —el *Depositum fidei*— y siendo muy unidas porque consiguieron la autorización de Inocencio III, como congregación, contemporáneamente, no coincidían en la forma de veneración que le tenían a Santa María, la Virgen. Los dominicos tuvieron, hasta el s. XVIII una postura sobre ella, sólo como Madre de Dios y ejemplo de obediencia y santidad a la voluntad divina. Contrariamente, los franciscanos tenían una visión de mayor jerarquía sobre ella. De hecho, estaba sobre los ángeles, que, por tradición, decían ciertos sectores de la iglesia, fueron de las primeras creaciones de Dios. Por eso, aceptar la advocación de *Regina Angelorum*, o Reina de los Ángeles; *Regina Patriarcorum*, o Reina de los Patriarcas; *Filia Dei Patris*, o Hija de Dios Padre; *Mater Dei Filii*, y Madre de Dios Hijo y *Sponsa Spiritus Sancti*, o Esposa del Espíritu Santo, la convertía en parte esencial de la Creación como elemento fundamental del Plan Divino de Redención, es decir, en la Corredentora. Es decir, que mucho antes de todo, de cualquier cosa, ella fue creada —en realidad, concebida en la Mente Divina—, es lo que se llama el Dogma de la Inmaculada Concepción de María⁷, que recién fue tal, con obligatoriedad de creer en ello, desde el s. XIX. Es decir, los católicos, practicantes o no, debemos tener creencia en este dogma.

En la colonia hubo dos congregaciones que se manifestaron abiertamente a favor de este dogma, e impulsaron la imagen de María como la co-piedra fundamental sobre la que levantar todo el edificio de la evangelización. Estas congregaciones fueron los franciscanos, de los que ya hablamos y los jesuitas. Además, la población, como en España, tuvo una gran aceptación a este dogma, que lo incluyó en la religiosidad diaria.

⁶ Guignebert, Charles: *El cristianismo Antiguo*. FCE. México, 1956.

⁷ Mucha gente piensa, en una mala interpretación lingüística, que este dogma se refiere a que María concibió a Jesús por acción partenogenética (es decir virginalmente, manteniéndose virgen, al menos luego de la Concepción). El dogma de la Concepción Inmaculada de María, se refiere a que ella fue concebida (creada) desde antes del inicio de los tiempos, como parte del plan de salvación. Es decir, si ya estaba previsto, en la omnisciencia divina, que Dios Hijo vendría a la tierra, que se encarnaría, debía tener un Conducto Natural por el que lo pudiese hacer. Ese conducto, fue María. Por esa razón, está libre del pecado original humano (cometido por Adán y Eva, al final de la creación) y del pecado de la sedición de los ángeles caídos. Ella fue CONCEBIDA Inmaculada. Este dogma no se trata de que ella CONCIBIERA inmaculadamente, que sí lo hizo, pero ese es otro dogma. Por ello se considera que en el Antiguo Testamento hubo prefiguraciones marianas (Judith, Esther, etc.) y los profetas hablaron de ella: Isaías 7, 14 dice: «Pues el Señor mismo les va a dar una señal: la Virgen está encinta y va a tener un hijo, al que pondrá por nombre Emmanuel, es decir: Dios con nosotros». Ése es otro dogma, el de La Encarnación de Jesucristo, lo que se lee en el Prólogo del Evangelio de Juan (Jn. 1, 1-18). Cuando el *logos* se hizo carne. Nunca mejor usado el término Prólogo: *Pro logoi*.

No sólo en el territorio del Tawantinsuyo, sino en la zona azteca o maya. Acá se la vinculó, como se ha dicho con la Pachamama (*Mama*, quiere decir madre; *Pacha*, que quiere decir tierra. Pero no en el sentido de tierra compuesto geológico edafológico, sino como nuestro hábitat, el seno natural en el que moramos, por eso el uso de la palabra *pacha* en los tres niveles de la tierra, que mencionamos). En términos generales, a la Virgen, en la zona andina se la conoció como *Mamacha*, o madrecita o mamita, así, *Mamacha Candelaria*, o *Mamacha Inmaculada*. En este sentido es interesante, para graficar lo que decimos ver las imágenes siguientes. (Fig. 1 y 2) en las que se representa a la Virgen como el Cerro de Potosí (por esta razón se la conoce como la Virgen del cerro de Potosí).

En la zona mexicana, de habla Náhuatl, con Tonantzin: *To*, quiere decir nuestra; *nan*, que quiere decir señora madre y *tzin*, que quiere decir noble. En este caso, la mayor vinculación es la de la Virgen de Guadalupe, con *Tonantzin*.

La Virgen de La Candelaria

En la ley judía, en el antiguo testamento, o la *Torá*, existía un mandato imperativo que se refería a las mujeres que daban a luz, pues el flujo de su sangre producido por el parto las volvía inmundas (el período de esta inmundicia dependía si el alumbrado era varón o mujer), por esta razón, en el Levítico 12:6-8 dice lo siguiente:

«Cuando se cumplan los días de su purificación por un hijo o por una hija, traerá al sacerdote, a la entrada de la tienda de reunión, un cordero de un año como holocausto, y un pichón o una tórtola como ofrenda por el pecado.⁷ Entonces él los ofrecerá delante del Señor y hará expiación por ella, y quedará limpia del flujo de su sangre. Esta es la ley para la que da a luz, sea hijo o hija. Pero si no le alcanzan los recursos para ofrecer un cordero, entonces tomará dos tórtolas o dos pichones, uno para el holocausto y el otro para la ofrenda por el pecado; y el sacerdote hará expiación por ella, y quedará limpia.»

Este acto es lo que se llama la 'Purificación de María'. Pero, además, pasado ese tiempo, el nacido debía presentársele al Señor en el templo para consagrarlo a él. Esto está narrado en el Evangelio de Lucas (Lc. 2, 22-39). Como se trata de escenas sucesivas, y, en casos, complejas⁸, en muchos casos se resu-



Fig. 1. Virgen del cerro de Potosí.



Fig. 2. Virgen de Potosí, segunda mitad del s. XVIII

⁸ No fue sólo la presentación, que ya es una escena con muchos actores y personajes, sino la profecía de Simón (el *Nunc dimittis*) y la profecía de Ana. Sumémosle a eso, la Purificación. En realidad eran dos actos separados que, litúrgicamente se presentan como contemporáneos.

men todos los trámites de estos actos de la ley mosaica en celebraciones litúrgicas cristianas contemporáneas, de no presentarse las escenas por separado, en muchos casos, iconográficamente, se presenta sólo a una mujer, con un niño en brazos (generalmente el izquierdo), una canasta con dos palomas o tórtolas y una vela encendida ambos elementos en el brazo derecho. Por esta razón se la conoce como Virgen de la Candela o Virgen de la Candelaria o Nuestra Señora de la Candelaria o, popularmente, La Candelaria. Están los dos personajes básicos y los elementos litúrgicos necesarios. Pero si lo que mandaba el Levítico no incluía la vela o bujía ¿Cuál es el origen de este elemento que, además, da nombre a la advocación? Según la tradición católica, los días que se cumplieron para la presentación coincidieron con la fiesta de la bendición de los cirios encendidos (es decir, de las candelas), por esta razón los judíos entraban en el templo con los cirios encendidos y María, llevaba, junto con el niño una bujía encendida. Esta coincidencia de la tradición católica hizo que se identificara a Jesús como *Lux Mundi*, es decir, luz del mundo, además, Simeón dijo, según narra Lucas

(Lc. 2, 28-35) *«le tomó [Simeón] en brazos y bendijo a Dios diciendo: 'Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz; porque han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel' (...).»*

La devoción de la Virgen de La Candelaria, data de muy antiguo, pero su difusión se inicia en el archipiélago de Las Canarias, teniendo el rango canónico de Patrona General del Archipiélago Canario. En Tenerife existe la basílica de Nuestra Señora de la Candelaria. La tradición canaria cuenta que la Virgen se apareció en lo alto de una roca en un barranco, en 1392, a unos pastores guanches⁹. Se trataba de una imagen de madera que representaba a una mujer con las características mencionadas: un niño en el brazo derecho, quien llevaba en las

manos unas palomas, y un cirio en la mano izquierda. No es la imagen original, pues hubo un temporal en Tenerife que la hizo desaparecer en 1826, e hicieron otra. Como Las Canarias eran una parada obligatoria, esa es la razón por la que la veneración a la Virgen de la Candelaria, así como otras costumbres, llegaron a América Española, a lugares tan distantes como Colombia, Argentina y Perú-Bolivia, lo que llamamos el Sur Andino. Debemos aclarar que las 'versiones' de La Candelaria en Bolivia serán tocadas de manera referencial.

Las diferentes órdenes religiosas trajeron diversas advocaciones, a las que, particularmente, veneraban. Los Dominicos, a la Virgen del Rosario¹⁰; los Mercedarios, a la Virgen de las Mercedes¹¹; los Franciscanos, a la Virgen de los Ángeles¹² y así en más. Los jesuitas trajeron muchas advocaciones algunas para veneración propia y de los devotos que lo desearan, entre las que están Nuestra Señora de Loreto, Rosa Mística, La Inmaculada (llamada, también la Purísima o *Tota Pulchra*) pero otras para la evangelización, como la Virgen de la Candelaria, la que usaron para la zona de Cusco a las misiones del Lago Titicaca, Bolivia, Paraguay y Argentina.

En el Altiplano Peruano, la imagen prístina de La Candelaria adquirió otros elementos simbólicos, formas diferentes con una significación diversa mas no muy lejana de la original, identificándola, primordialmente con la Pachamama. Originalmente Puno fue consagrado a San Juan (Bautista), nombre de la provincia dominica. Ello sucedió en el s. XVI.

En 1668 se produce la sublevación de Laycacota¹³ por los hermanos Salcedo, la misma que fue debelada por el virrey Conde de Lemos y la villa, arrasada. En su Lugar, Lemos ordenó que se levantara otra villa cerca al pueblo de Puno bajo el nombre Nuestra señora de la Concepción y San Carlos (por san Carlos Borromeo). Los dos patrones de la villa nos indican la presencia clara de la Compañía de Jesús, pues Nuestra Señora de la Limpia [Inmaculada] Concepción era, como dijimos,

⁹ Aborígenes de Las Canarias.

¹⁰ No olvidemos que, según la hagiografía de Santo Domingo, la Virgen María se le apareció y le entregó el Santo Rosario, por eso su particular veneración a ella. Ellos difundieron el rezo del Santo Rosario.

¹¹ La Orden Mercedaria nace por encargo de la misma Virgen, quien se presentó en sueños a dos caballeros y un rey de España, y por ello reúne en sí, las exclamaciones de redentora de los pecadores, liberadora de los cautivos, consuelo de los afligidos, etc. Se trata de una orden en la que los sacerdotes tenían que peregrinar para mendigar limosna y para liberar cautivos en manos de los moros ofreciéndose, ellos, como rehenes.

¹² Pues la primera iglesia en la que se reúnen, como movimiento es la de Santa María de los Ángeles, en Asís, iglesia que reconstruyeron

¹³ Laycacota era una villa cercana al pueblo de Puno. En ella se sublevaron los hermanos Salcedo, hijos del marqués de Villa Rica, en 1668, la misma que fue

una advocación especialmente venerada y defendida por los jesuitas y san Carlos Borromeo, fue un santo jesuita¹⁴. Entonces, el pueblo de Puno tenía por patrono a san Juan y la villa a una patrona: Nuestra Señora de la Concepción y un patrono: san Carlos Borromeo. Por esta razón Cosme Bueno decía, en 1770 que Puno tenía dos iglesias: una para españoles y otra para indios. Pero, a partir de la mitad del s. XVIII el pueblo y la villa se unieron en la villa de Puno. Los jesuitas, trajeron al Hno. Bernardo Bitti s.i., pintor manierista de arte fino y vírgenes estilizadas. Entre ellas, se encuentra la Inmaculada, la Rosa Mística y, por supuesto, La Candelaria.

Bernardo Bitti influyó, desde fines del s. XVI e inicios del s. XVII en el rumbo estilístico e iconográfico de la pintura del sur andino. Pero la iconografía de los cuadros de La Candelaria de Bitti no son los tradicionales. El primero que presentamos se trata de una mujer muy estilizada, rodeada de un halo de luz amarillo en forma elíptica que sostiene a un niño con los dos brazos, que se encuentra rodeada por cuatro niños alados —uno en cada esquina— con una vela encendida; detrás del niño de la esquina inferior derecha aparece una mano que sostiene una quinta vela encendida (Fig. 3). El segundo de los cuadros, se trata de una mujer con un niño de más de un año de edad en el brazo izquierdo y una vela encendida en la derecha. El niño también porta una vela en la mano izquierda y con la derecha se sujeta del cuello de la mujer. Detrás de ambos, en la parte superior, aparece como un halo, una luz, como del Sol (Fig.4). Obviamente, se deriva, por lo que se conoce, que la mujer es la Virgen María, el niño en brazos es el Niño Jesús y los niños con alas de las esquinas son ángeles. Como se ve en ambas descripciones pre iconográficas, no corresponden a la iconografía tradicional de una Virgen de la Candelaria.¹⁵

La devoción a la Virgen de la Candelaria, en el altiplano Peruano, nació en el pueblo de Huancané, en Arcani, al norte de Puno y del lago Titicaca y desde allí se extendió a Puno, a 9 leguas del pueblo que estaba bajo la advocación de La Candelaria. Esta



Fig. 3. Candelaria. Bernardo Bitti.

imagen comenzó a tener muchos devotos y, tanto los del pueblo como los de la villa de Puno, lograron que la imagen sea trasladada a la iglesia de San Juan De Puno y desde ese momento se convirtió en Santuario de la Virgen de la Candelaria, obteniendo mayor acogida que el mismo patrón san Juan. Así se entronizó como patrona de Puno, acto que no fue canónico, sino absolutamente popular llegando a desplazar a la Purísima Concepción y a san Carlos, con mayor razón.

La imagen de la Virgen de la Candelaria, una talla andaluza de Cádiz o Sevilla, fue embarcada de Cádiz el año de 1580. Llegó a través de Buenos Aires, llegando al pueblo de *Phumycucho*, considerando la región altiplánica, era un lugar abrigado. Allí el presbítero Francisco Valdivia Raygada, evan-

¹⁴ Una de las iglesias de Juli es San Juan Bautista de Letrán, la iniciaron los dominicos y la concluyeron los jesuitas.

¹⁵ Debemos hacer hincapié la importancia y trascendencia del Hno. B. Bitti en muchas de las manifestaciones pictóricas de la Escuela Cusqueña, que se extendió por todo el sur andino, y es el manierismo que impuso aún bien entrado el barroco tardío. Como insistía el Dr. Stasny, una de las manifestaciones del manierismo, sobre todo el influenciado por pintores italianos, eran las posiciones 'afectadas', poco naturales, en la postura corporal y, lo que es más evidente en las pinturas que veremos a lo largo de este artículo (aunque no en todas) la posición manierista de las manos, ligeramente llevadas hacia atrás, con los dedos cordial y anular juntos y adelantados, y separados del índice y del auricular, que se encuentran más retrasados.



Fig. 4. Candelaria.
Bernardo Bitti.

gelizador del altiplano, mandó edificar la primera capilla, que sería el germen del actual santuario donde ese encuentra la imagen. Vargas Ugarte (1956) menciona que desde el 2 de febrero de 1583 que llegó la Virgen empezó la verdadera evangelización de la altiplanicie.

Desde el altiplano la veneración a esta advocación mariana fue extendiéndose en el altiplano, en el s. XVII, en lugares como Puno, Copacabana, Cocharcas, Chapi, Characato¹⁶, Oruro, Potosí. En Oruro, por ejemplo, recibió el nombre de Nuestra Señora del Socavón, por la mina de plata que se encontraba en esa ciudad. Así, se trata de un culto, mayormente, de la zona sur andina, no sólo del altiplano del Collao, desde Huancavelica, Apurímac, Ayacucho, hasta Tucumán. Desde Arequipa, hasta Bolivia andina.

No podemos presentar, como modelo iconográfico de las diferentes imágenes de la Virgen de la Candelaria, a la actual imagen en bulto de Tenerife, pues, como dijimos, la original desapareció y la actual es sólo sucedánea, no sabemos qué tan fidedignamente. Por esta razón, más arriba hemos descrito cuál es la iconografía que representa a esta advocación. Por lo tanto recurriremos a lo que podríamos considerar como la fuente principal modélica de las posteriores pinturas de la advocación de la Virgen de la Candelaria. (Figs. 5, 6 7, 8). Debemos, en tal sentido, saber que tratándose



Fig. 5. Virgen de la Candelaria en procesión.



Fig. 6. Virgen de la Candelaria de Puno.



Fig. 7. Virgen de la Candelaria, Puno, bulto.



Fig. 8. Virgen Candelaria.

¹⁶ Aunque Chapi, Characato y Cocharcas no están en el altiplano, forman parte de su ancestral área de influencia.

de una imagen que es de vestir y, que la tradición dice que, tiene 365 vestidos y como se puede ver, son de diversos colores, la iconografía se ceñirá sólo a su posición y a los elementos simbólicos o atributos que la representan y no al color de la túnica o del manto o al material de las canastas de las tórtolas, sea de oro de plata.

Aunque lejana, la ciudad de Oruro, la imagen pintada de La Virgen de la Candelaria del Socavón, podría ser un referente indirecto. La imagen inicial, data de fines del s. XVI e inicios del XVII y está pintada con túnica roja y manto azul petróleo. Pero la distancia de esta ciudad de Puno, aun cuando fuese de paso en la ruta de la plata de Potosí, es mucha. (Fig. 9). Al igual que la imagen en bulto, tiene una media luna con las puntas hacia arriba, sobre la que se posa la imagen femenina. Aquello que excede a la iconografía es el agregado de dos angelitos que la están coronando, mientras que el niño, ya se encuentra con una corona y con una esfera en la mano izquierda mientras que con la derecha bendice. La interpretación que podemos hacer de esto es, justamente aquello que se ha tratado acerca del dogma de la Inmaculada Concepción de María, en el sentido de que, al no estar establecido, la corona le viene otorgada después de su purificación (o al momento de tal acto), en tanto que Jesús fue, es y será el Rey de Reyes, por eso tiene esa esfera, potencia, signo del poder imperial, (ambos elementos distinguían a los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico) y en esta época (s.XVIII), también, existía el lema «*Christus vincit, Christus regnat, Christus Imperat, Heri, Hodie, Semper*»¹⁷.

Los cuadros sirvieron para la evangelización y para la pastoral. Cuando un párroco o un cura salían de su parroquia o curato e iba por los pueblos para decir la misa, solía llevar retablos y pinturas. En muchas ocasiones las pinturas eran copias de las imágenes veneradas en la iglesia de procedencia y se quedaban en las capillas a las que solía asistir el sacerdote. Así, cuando algún fiel fuese a la iglesia del cura, por su imaginario, encontraría a la imagen venerada. Por esta razón, son muchos los cuadros que se pueden encontrar, no sólo de La Candelaria, sino de las distintas advocaciones, santos patronos o imágenes de Cristo, etc. Los cuadros que trataremos son sólo unos pocos que pueden ser copias de copias. El problema de las copias de las

copias, es que suelen tener un cierto nivel de transformación en el proceso, algunas de las cuales pudieron haberse hecho de memoria, lo que incrementaría la transformación. Aclaremos lo que decimos.

Sólitamente, las imágenes más susceptibles al cambio piadoso, son las de bulto (esculturas) y las pinturas procesionales (como el Señor de los Milagros). A estas imágenes se las suele adornar con el dinero de las limosnas de los devotos y con los exvotos por milagros recibidos. Lo exvotos suelen ser de distinto tipo: corazones ardientes en plata u oro (en menor cantidad). Cuando hay exceso de ellos se los suele utilizar para confeccionar atributos para la imagen (clavos para un crucifijo o para el Señor de los Milagros; la alabarda para san Judas Tadeo; incluso una corona, etc.) en otros casos, suelen ser más modestos o ingenuos, como un rosario (usado como atuendo para un matrimonio, por ejemplo). Ese rosario, por ejemplo, le puede ser colocado a una Virgen de la Merced, cuya iconografía no la prevé. Se modifica la imagen ingenuamente y eso viene de tiempo antiguo. Por tal razón, un copista puede tomar este dato, no correcto, y aplicarlo al trabajo que realiza. Es una especie de sincretismo o mestizaje.

Veamos un ejemplo. Nuestra Señora del Rosario de Pomata, llevada al altiplano del Collao por los dominicos. Ya hemos hablado de la devoción por el rezo del Santo Rosario de los Dominicos por la aparición de la Virgen a santo Domingo y la entrega del Rosario a éste. La descripción pre iconográfica es la de una mujer, de pie, con un niño (bebé) en brazos, ambos llevan una corona, el niño lleva una esfera en la mano izquierda y con la derecha hace una señal. Usualmente el personaje femenino, está sobre una media luna con las puntas hacia arriba y tiene entre las manos, unas cuentas ensartadas con un hilo. Ambos visten ropajes lujosos. Adicionalmente pueden estar acompañados de otros niños con alas, o sólo cabezas de niños con alas u otros personajes en la parte inferior. (Fig. 10, 11, 12). Como se puede apreciar, en las pinturas, hay mayor libertad, pero sobre la base de modelos. La mujer puede llevar un ramo de flores en la mano derecha ambos llevar plumas en la corona, lo que los mestiza con los atuendos regios de la nobleza aborígen o, simplemente, no llevar corona.

¹⁷ Se trata de un Himno que glorifica al Cristo Rey y data del s. XVIII, pero de origen ambrosiano: Cristo vence, Cristo reina, Cristo impera, ayer, hoy, siempre.



Fig. 9. Virgen de la Candelaria del Socavón.



Fig. 10. Festividad de la Virgen del Rosario.
Se le ha agregado una canasta.



Fig. 11. Virgen del Rosario de Pomata.
Museo de Brooklyn.

Obviamente, por la descripción pre iconográfica y el conocimiento de la iconografía la figura femenina es la Virgen María, el niño, bebé, es el Niño Jesús, los niños alados son ángeles, las caritas con alas, querubines y las figuras inferiores, cualesquiera sean, son orantes y las cuentas ensartadas, el Santo Rosario. Pero lo interesante en el copiado de las



Fig. 12. Virgen del Rosario de Pomata.
Museo Santa Clara. Bogotá.

copias, o aún en las restauraciones antiguas o «retoques», puede perderse lo que las identifica, las cuentas ensartadas el Santo Rosario o, hacer un sincretismo o mestizaje —aunque ninguna de los dos términos resultan 100% correctos— y colocarle un elemento adicional, como es la vela o la canasta con las tórtolas, atributos propio de La Candelaria (Fig. 13) sin el elemento que debería caracterizar: el Santo Rosario. O, al revés, como es el caso de la Virgen de Chapi, a la que, tratándose de una ‘versión’ de la Virgen de la Candelaria con el Niño en brazos la vela (candela) y la canasta de las tórtolas, le han agregado sendos Rosarios, tanto a la Virgen, en la mano izquierda, cuanto al Niño en el cuello, a modo de collar. (Fig. 14).

Esto da una idea clara de cómo se van produciendo las transformaciones, al igual que en el lenguaje y en las señales. Se trata de un mundo cultural, por tanto, vivo. Es, casi como una figuración totémica de la religiosidad popular, como si al agregar atributos de otra imagen, le agregara más poder, como en las deidades prehispánicas compuestas por va-



Fig. 13. Virgen de Pomata.



Fig. 14. Virgen de Chapi.

rias partes de seres vivientes¹⁸. Por eso hablamos de ‘variaciones sobre un tema’, como en música. Así, La virgen de la Candelaria, tiene variaciones sobre su tema: La Candelaria, el tema inicial, tiene sus variaciones primarias: la Virgen de Copacabana, la Virgen de Cocharcas, la Virgen de Chapi, la Virgen de Cayma, la Virgen de Characato (sólo en el Perú sur andino). Sin tocar Bolivia. Cada variación primaria tiene variaciones secundarias.

Variaciones secundarias sobre la Virgen de la Candelaria o La Candelaria

La historia de la Virgen de la Candelaria ya la hemos narrado líneas arriba, porque es, en todo caso, el inicio de todas las ‘versiones’ sur andinas de esta advocación. Por esta razón presentaremos directamente.

La primera pintura que analizaremos, es de Antonio Vilca, del s. XVIII¹⁹, que se encuentra en el Museo de Santa Catalina del Cusco (Fig. 15). Se trata de óleo sobre lienzo.

Como descripción pre iconográfica, se trata de una mujer, de pie, coronada, con túnica blanca, muy bordada con flores y frutos de colores, con un manto rojo ladrillo, con igual profusión de bordado y con anillos en los dedos de las dos manos; lleva el cabello largo, ondulado y suelto pero ceñido con un velo que lo deja entrever. Lleva zarcillos y gargantilla de perlas, esta última con un crucifijo. En la mano derecha lleva un candelero con una vela en «S» y, colgando del mismo brazo, una canasta con dos pichones blancos. En la mano derecha carga un niño. La mujer tiene una media luna a los pies, con las puntas hacia arriba. De la cabeza de ella, parten unos rayos de luz.

El niño lleva un traje «a la francesa» típico de mediados de la 2ª mitad del s. XVIII²⁰, la casaca larga, de color rojo, con culotes y medias (típicos de la época) y zapatos de hebilla. Lleva una esfera en la mano con una cruz en la parte superior. Está coronado con una corona imperial y tiene la mano en actitud ceremonial. Ambos personajes miran directamente al espectador. Ambos personajes tienen puños de encaje.

¹⁸ Como en la actual iconografía de «La Mano Poderosa», en la que a la mano de Cristo se le agrega la de otras figuras de santidad, como pueden ser Santa Ana y San Joaquín, con San José y la Virgen y el Niño Jesús en el pulgar, abajo con santos o ángeles (remito a las páginas web: <http://www.losapuntesdenemesis.com/2013/03/oracion-de-la-mano-poderosa-prosperidad.html> y http://historia-antiques.com/detail.php?inv_num=V089&web_cat=Retablos) que son más de culto chamánico o de macumba o de santería, que religioso católico.

¹⁹ Esta figura es de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/16405.htm>.

²⁰ Lo que resulta extraño, porque en la corte española, este traje no entró hasta muy avanzado el s. XVIII, es decir, el reinado entre Carlos III (finales) y Carlos IV.



Fig. 15. Nuestra Señora de la Candelaria s XVIII.
Cusco. Autor: Antonio Vilca

Los trajes, nos presentan una período correspondiente al último cuarto del s. XVIII, que es la época en la que pintó Antonio Vilca. Son vestidos, para nada diarios sino usados en ocasiones especiales como ceremonias. Consideramos posible que el origen de estas pinturas haya sido las imágenes en bulto pues, como en este caso, los personajes se encuentran entre cortinas recogidas, lo que representaría la hornacina en la que se haya la imagen modelo.

La actitud hierática de la mujer, a la que reconocemos como Santa María Virgen, en gesto serio, contrasta con la del niño, quien es el Niño Jesús y que está sonriente y con la cara en escorzo de 3/4. Pese a su actitud ceremonial y de llevar la potencia (esfera con cruz) en la mano.

Podemos afirmar que no hay elementos que nos conduzcan inferir que haya influencia indígena en esta pintura. Tal vez, sólo los bordados de flores, pero con reservas. Se sabe que Antonio Vilca manejó los grabados de Sebastián Klauber, tal como lo ha demostrado Hilares (2014) al analizar el cuadro de la *Mater Inviolata* (Madre Virginal), y se ve

que respeta escrupulosamente el grabado de Klauber en todo aspecto y lema, incluyendo su relación directa, al respecto con *Speculum sine Macula* (o Espejo sin mancha) ambas son exaltaciones de las Letanías Lauretanas. Por lo que, analizando los grabados de Klauber, inferimos que los grabados que Vilca tomó prestados como modelos para su Candelaria, fueron la de Santa María *Einsidlensis* y la de Santa María de *Krems* e incluso, aunque la iconografía de entorno es distinta, la de Santa María de *Kevelaer* (*Consolatrix afflictorum*) venerada en la campiña de *Kevelaer*. No todos estos grabados son de Klauber, ya que vivió entre 1753 y 1817, el más destacado miembro de una gran familia de grabadores, de varias generaciones, muchos de los cuales se llamaron, como él, «X» Sebastian Klauber, quienes provenían de Augsburgo y eran católicos. La representación está hecha para ser venerada pues ambos personaje miran directamente al espectador, es decir, entran en comunicación con él, lo que se denomina «ley de frontalidad», aunque la teoría dice que es para el período heleno arcaico y para el arte egipcio, puede, fácilmente, aplicarse en este caso, aun cuando no se encuentre, el Niño, exactamente de frente.

La siguiente pintura, óleo sobre lienzo, también del s. XVIII, de la escuela cusqueña, presenta una iconografía similar (Fig. 16). Una mujer, de pie, con una media luna a los pies con las puntas hacia arriba. Entra la luna y la mujer tres caras de niños, aladas, que miran uno hacia arriba, otro al espectador y el último hacia abajo. La mujer lleva en el brazo izquierdo a un niño y en brazo derecho porta una vela encendida y un ramo de flores, entre las que se reconocen fresias, cantutas, camelias (o rosas con muchos pétalos) y romero. Ella está ataviada con una túnica rojo salmón y un manto del mismo color. Lleva puños de encaje y sólo una sortija en la mano derecha, además tiene zarcillos de perlas y piedras y horquillas con perlas y piedras que sostienen el velo que entre tapan el cabello suelto. Además de un collar de perlas, de trece vueltas que remata en un crucifijo de oro con miniaturas pintadas y bordeado de perlas. La cabeza de la mujer sostiene una corona imperial de oro con piedras preciosas coronada con una cruz y plumas blancas, negras y roja. El manto, de satén acartonado (que recuerdan al Hno. Bitti), esta ribeteado con flores y roleos bordados de oro, pero sí tienen unas aplicaciones con forma de flores de cuatro pétalos con piedras de colores diferentes que se unen entre sí



Fig. 16. Virgen de la Candelaria coronada de pluma. Escuela cusqueña.

con perlas ensartadas que mantienen el manto en su sitio y que la fijan a la túnica. La mujer, en actitud hierática, casi de tristeza, con la cara frontal y la mirada hacia abajo.

El niño viste una túnica roja, ceñida con un cinto del mismo color y con bordados con perlas y piedras. De cabello largo, sostiene en su cabeza una corona imperial, de oro con piedras y plumas largas como las de la mujer pero sólo de color rojo y blanco. La corona remata en una cruz. Sus puños y golilla son de encaje. En la mano izquierda lleva una esfera y la derecha está en actitud ceremonial. Sus pies están descalzos. La actitud del niño es más relajada, con una ligera sonrisa, en medio escorzo y mira hacia abajo, también.

De la cabeza de la mujer parten rayos como de luz, que generan un fulgor en la parte posterior de ambos personajes. Las imágenes están entre cortinas y con una vuelta elíptica de flores, que se identifican con camelias (o rosas con muchos pétalos) y llegan hasta, aproximadamente la cadera de la mujer. En la parte inferior, como en el piso, pero por debajo del nivel de los pies, un candelabro de cinco velas y cada lado de éste, un candelabro de una vela y flores (claveles). Finalmente, en las dos esquinas superiores, sendos jarrones plateados con aplicaciones doradas que contienen flores que identificamos como camelias, aunque las hojas semejan a las de rosas, fresias y una aparente flor de hibisco. Nuevamente, la mujer es la representación de la Virgen María y el niño del Niño Jesús. Es otra pintura que parece copiada de un modelo inicial de una imagen en bulto, porque los elementos ornamentales inferiores, parecieran colocados en la base de un retablo y que imagen estuviera en una hornacina. Pero aquí tenemos variantes y omisiones. No está presente la canasta con las tórtolas, en su lugar aparece el ramo de flores y las velas votivas. La Vela es recta y, consecuentemente, debe tenerla inclinada para que la cera derretida no la queme y, para lograr la composición de simetría de correspondencia, el Niño se encuentra igualmente inclinado, lo que, gráficamente, le permite mirar, directamente hacia abajo. Otros agregados iconográficos importantes son las tres caritas aladas, de niños, tres querubines, y la guirnalda de flores que con el fulgor, crean una media mandorla.

La escena es obviamente la de La Candelaria ¿Por qué no lleva la canasta con las tórtolas de sacrificio? La omisión es muy burda para que sea un error. Cualquier sacerdote se habría percatado de ello. Pero, ya en el campo especulativo, ella sí lleva el sacrificio, es el cordero de Dios, el mismo Jesús, por esta razón, al Virgen tiene cara triste y, tanto Ella, como el Niño, ven hacia abajo hacia el pueblo de Dios. Que se está entregando para la purificación de los pecados del mundo, en su Plan de Redención: el Redentor y la Corredentora. Esa es la razón de las velas votivas. El mensaje termina siendo transmitido por los querubines, que ven las tres instancias de la tierra, católica o andina (ya hablamos de la *Hanan pacha*; la *Kay pacha* y la *Uku pacha*)²¹, debemos fijarnos en el color de las alas de los querubines, rojas, negra y blanca.

El tema indígena, de acuerdo a lo dicho, está presente, en los querubines, en la guirnalda de flores, típico de la Escuela Cusqueña y en el trazo de los ojos.

La tercera Virgen de la Candelaria que analizaremos se trata de otro óleo sobre lienzo, de la Escuela Cusqueña de inicios del s. XVIII (Fig. 17). La imagen que se presenta pertenece a *Hajovskéj de la Southwestern University*. En este caso veremos, igualmente agregados y omisiones que, en este caso no son sustantivas.

La figura principal es la de una mujer con un niño en brazos, dentro de una hornacina y están sobre una peana. Adicionalmente, fuera de la hornacina y la peana, y en un nivel inferior, hay dos personajes más en las esquinas inferiores del cuadro un hombre y una mujer, vestidos con solemnidad, pero más modestamente.

De los personajes principales, la mujer lleva un traje solemne: túnica roja, ricamente, y profusamente, bordada con hilos de oro con un cinto de medallones de oro que ciñen el talle, sobre la túnica, un manto del mismo color con bordados de hilos de oro similares y aplicaciones de flores con pétalos de hilos de plata y pistilos de oro. Estas flores aplicadas sostienen unas perlas enhebradas con forma de guirnalda que sostienen el manto en su sitio. El manto está ribeteado con una guarda oscura con bordados de oro. Los puños y la pechera son de

²¹ Esta idea de los querubines se la debo al Dr. Gabriel Niezen Mattos, comunicación oral de 1987 en la Asignatura Teoría de la Comunicación de la Maestría en Arquitectura y Urbanismo de la UNFV.



Fig. 17. Virgen candlemas Escuela cusqueña siglo XVIII
Hajovskp colonial Southwestern university

encaje. Lleva zarcillos de oro con rubí y aderezos en el cabello suelto, sin velo, pero con una corona imperial que remata en una esfera con una cruz. En el brazo izquierdo lleva a un niño y en esa mano cuelga una serie de cuentas ensartadas, mientras que en la mano derecha sostiene una vela encendida, torcida en «S» y un ramo de flores (rosas y claveles), de la muñeca cuelga un cesto con dos pichones. Abajo y delante de la mujer hay una media luna con las puntas hacia arriba.

El niño está en posición inclinada y lleva un traje solemne: una chuspa de encaje y una casada de color oscuro, muy bordada con oro. Tiene puños y golilla de encaje. Sobre la cabeza lleva una corona imperial de oro que remata en una cruz, con engastes de piedras de colores. El niño está descalzo. En la mano izquierda lleva una esfera de color

azul con aplicaciones de oro que rematan en una cruz. La mano derecha está en actitud ceremonial. Ambos personajes están en actitud relajada y, pese a tener los rostros escorzo, mira de frente al espectador. Bajo la peana sobre la que se encuentran hay un tapete sobre una mesa. Delante de la peana, bajo la media luna, como en gancho en el que se sostiene, hay una bolsa *chuspa*, que se apoya sobre un platón plateado. La chuspa es de color rojo indio, con crema con dibujos en diagonal en cuatro cuadrados.

La chuspa se halla entre los dos personajes secundarios, el hombre a la izquierda del cuadro y la mujer a la derecha, ambos se encuentran en escorzo, pero tienen la mirada hacia el espectador. Están cubiertos con mantos negros con ribetes delgados bordados. La mujer, que esboza una ligera sonrisa, lleva un *tupu* para unir la manta en la parte superior del pecho, debajo lleva una blusa oscura y tiene las manos juntas y levantadas delante del pecho y sostiene una sarta de cuentas. El hombre tiene unos puños amplios, de encaje blanco y lleva un jubón atada al cuello. Tiene las manos juntas a la altura del pecho y sostiene una sarta de cuentas. Ambos tienen el cabello negro y largo. Como se dijo están en un nivel más bajo y, obviamente, fuera de la hornacina.

Los personajes dentro de la hornacina son, como hemos estado viendo, la Santa María de la Candelaria y en Niño Jesús, coronados, listos para la purificación y presentación, respectivamente, con las tórtolas para el sacrificio. El Niño lleva la potencia de poder imperial sobre el mundo y está en actitud de bendecir. Las sarts de cuentas son el Santo Rosario y lo tiene la Virgen, así como los personajes secundarios. El hecho de mirar de frente hace que 'entre en comunicación con el espectador'. La chuspa delante de la peana, que tiene cuatro *tocapus*, tiene los colores de los tejidos incas. Por el tamaño, se trata de una bolsa en la que se carga las hojas sagradas de coca y el hecho de que estén colgadas de la peana y, al mismo tiempo sobre una bandeja o platón, se presenta como una ofrenda²². Se nos presenta ante la vista, así, un claro sincretismo religioso en el que se ofrenda a la Virgen-Pachamama, algunas hojas de coca y, al mismo tiempo, se le reza el rosario como Santísima Virgen María. La mirada de los dos personajes secundarios, identifi-

²² Usualmente estas ofrendas se hacían a la Pachamama o a los «*Apus*» y, ya hemos visto, en las figuras 1 y 2, que se basan en el dibujo de Guamán Poma de Ayala del Cerro de Potosí (Ver Figura de anexo 1).

cados, por el color de la piel y la vestimenta²³, como indígenas importantes, de alto nivel, nos indica que nos hacen partícipes de su ofrenda y oración. Se trata, por lo tanto, de una imagen de veneración y de posible ritual, posiblemente, nupcial.

Nuestra Señora Virgen de Copacabana

El pueblo boliviano de Copacabana está a escasos 6.5 Km de la frontera con el Perú, a 9 Km del pueblo peruano de Yunguyo, a 26 Km de Pomata y 39 de Juli. Zona aymara. Es necesario dejar sentado que está muy cerca de las Islas del Sol y de la Luna es decir, es lugar sagrado (son *Huacas* y es *Apu*) desde antes de la llegada de los conquistadores españoles y antes de los incas, aun. La zona se llamaba *Copacabana* desde épocas del Inca Túpac Yupanqui y, en quechua significa «lugar desde donde puede verse la piedra preciosa azab».

Cuando se produjo la evangelización, los indios, a pesar de la extirpación de idolatrías, continuaban venerando a sus ídolos²⁴. Pero, pese a los sacrificios a éstos, continuaron las malas épocas para las labores agropecuarias y, hacia fines del s. XVI se formó una cofradía para adorar a la Virgen de la Candelaria, advocación muy importante en Puno y toda la región altiplánica y su área de influencia (Apurímac, Arequipa, Moquegua y Tacna). Ello llevó a un importante poblador indígena, Francisco Tito Yupanqui, descendiente de *Huayna Cápac*, a querer esculpir una imagen de esa Virgen. Realizó un moldeado en barro y la colocó en la pequeña iglesia de Copacabana pero fue de tan pésima factura que no duró mucho tiempo porque la rechazaron los pobladores. Por esta razón, decidió pintar una imagen que resultó igual de mala. Así, se fue a Potosí (ciudad de gran importancia para la época) para aprender el arte entrando al servicio, gratuito, de un español que decoraba la iglesia de San Francisco. Luego, Tito Yupanqui *decidió tomar la imagen de la Virgen del Rosario* como modelo para tallar, en madera de agave una virgen que tenía de Virgen del Rosario y de La Candelaria. Al regresar a Copacabana, los pobladores se negaron a ver la imagen. Por esta razón, la vendió y cayó en manos del sacerdote franciscano Francisco Navarrete, quien

la puso en su celda, para orarle. Según se dice, recibió muchas gracias de ella, por lo que la recomendó a sus allegados, entre los que se encontraba el sacerdote de Copacabana, Antonio Montoro. Éste, al reconocer al indio, artista aficionado como vecino de Copacabana, decidió, junto al corregidor, Jerónimo Maraño, su traslado a la iglesia de Copacabana, en 1583, lo que motivó que ampliaran la iglesia en la segunda década del s. XVII, por los padres Agustinos. Ya para esa época se la llamaba Virgen de Copacabana o Virgen de la Candelaria de Copacabana. Como vemos, se trata de un hombre común que, a fuerza de su fe y constancia, se hizo escultor, pues talla otra obra, de la misma Candelaria, que fue trasladada hasta Cochabamba, de la que se tratará más adelante. Como vemos, hablamos de copias de copias de las que,



Fig. 18. Virgen Copacabana, talla en madera.

²³ Hasta la rebelión de Túpac Amaru (entre 1780 y 1782) se les permitió a los indígenas vestirse con sus ropajes y mantener sus castas y linajes. Luego del fallido intento tupacamarista se les prohibió estudiar, por ejemplo, en el Colegio San Francisco de Borja y en la Universidad San Ignacio, ambas instituciones en Cusco y manejadas por jesuitas, por considerar que fueron promotoras de la sublevación.

²⁴ No muy lejos, al sur este se encuentra la llamada Portada del Sol y la pirámide de Akapana, en la que se presenta al Señor de los Dos Báculos, adorado entre Tihuanakus, Lupacas, Waris, Nazcas y Paracas. Igualmente, se adoraba al felino (puma) y al cóndor.



Fig. 19. Retablo de la Virgen de Copacabana MALI ex colección Luisa Álvarez Calderón



Fig. 20. Retablo de Nuestra Señora de Copacabana.

luego, saldrán otras copias a partir de la imagen en bulto (Fig. 18). Hemos hablado de que lo común eran los retablos itinerantes para los curas que se trasladaban para oficiar en pueblos alejados y que, luego, en las capillas, llevaban imágenes en tela, para mantener viva la devoción. (Figs. 19, 20)²⁵.

La primera pintura (Fig. 21) data de fines del s. XVII e inicios del XVIII es óleo sobre plata repujada, pertenece a la colección de *Marilynn y Carl Thoma*. La imagen presenta, en una hornacina de una composición arquitectónica con forma de edículo-retablo, con varias figuras. Este retablo edículo, con estofado y roleos en pan de oro (en alto relieve, pues se trata de óleo sobre lámina de cobre repujada). Presenta una hornacina central de aspecto pseudo elíptico, como rehundida con una perspectiva y una peana que sobresale sobre la que se ubica la figura central. Este elemento arquitectónico rehundido y con peana presenta una especie de cúpula, muy ornamentada, que cobija la figura que allí se representa, se trata de una mujer con un niño en brazos. Esta figura central es una mujer con corona imperial con una gran piedra preciosa azul en el centro y otras menores en la zona que ciñe la cabeza, a modo de diadema, la corona remata en una cruz. Tiene, además, zarcillos de gemas azules alargadas; la mujer sostiene en su brazo izquierdo a

un niño y, en la mano derecha, una vela encendida inclinada, en su respectivo portavela. Está vestida con un manto rojo que no deja entrever si lleva túnica. Tiene puños de organza, con remate de bolillos, y golilla del mismo material. El manto está bordado en oro con volutas y roleos y, a manera de botones, unas gemas azules y rojas teniendo unas cadenetas de cuentas de perlas que une de un lado al otro del vestido. En la parte inferior del cierre del vestido se encuentra una cruz de oro. El manto forma pliegues y geométricamente genera un triángulo cuyo vértice acabaría en la cabeza de la mujer. El niño está vestido con un ropón rojo con bordado de oro, golilla y puños de organza y está descalzo. Lleva en la mano izquierda una esfera azul y la mano derecha en actitud ceremonial. Sobre la cabeza lleva una corona imperial muy trabajada y que remata en una cruz.

Bajo la peana y delante del edículo hay dos jarrones de flores y cuatro bujías (velas) encendidas en sus respectivos candelabros y floreros con flores entre las bujías y a modo de mantel, cuelgan unos lambrequines estofados con bordados de flores de cuatro pétalos y cuatro sépalos.

Hay tres personajes secundarios delante de unas columnas corintias con fuste liso pero «salomoni-zadas» con unas guirnalda de hojas que la envuel-

²⁵ Estos retablos se popularizaron mucho en la zona de Huamanga, dando lugar a los llamados «Cajones de San Marcos» o «Retablos de San Marcos», que hoy reciben el nombre de retablos ayacuchanos. (Ver Figura Anexo 2 Virgen de la Purificación. Foto Francisco Stasny 1981b)



Fig. 21. Our Lady of Copacabana The Marilynn and Carl Thoma Collection

ven en forma helicoidal. Las columnas están sobre unas basas o plintos sobre los que se ubican los personajes. En la derecha están dos de los personajes un hombre de mediana edad, con barba y cabellos largos, de su cabeza salen unos rayos fulgurantes, con túnica color azul petróleo con una capa roja vestida «a la bandolera», sostenida por el cinto, tanto la túnica como el manto están bordados con estofas de oro. Lleva una vara florida en la mano izquierda, mientras que con la mano derecha coge de la mano a un niño con túnica marrón y un manto rojo sobre el hombro derecho que pareciera que fuera el del hombre, que lo arropa. El niño tiene rayos fulgurantes que salen de su cabeza, el cinto le sirve para sostener el amarre de su manto oscuro, en el pecho y algo que pareciera un cubo de madera en la mano derecha del que parece salir algo gris azulado, con rasgos blancos. El niño está descalzo.

Sobre la basa izquierda hay un personaje masculino de edad avanzada, de su cabeza salen rayos fulgurantes y está tocado con una mitra. Está vestido con sotana negra, sobre ésta, el alba, una estola y una capa pluvial de color rojo. Sostiene un báculo dorado en su mano izquierda mientras que con la derecha sostiene un libro con una maqueta de una construcción con torre.

Todo este retablo-edicúlo está enmarcado por un recuadro mixtilíneo que presenta rosetas en el lado superior y en los laterales, además de estar interrumpido por roleos y figuras de volutas como predecesoras de las rocallas, sin llegar a serlo. En la zona inferior a la figura central hay una carita de niño con alas. En las esquinas inferiores, tras roleos dorados, aparecen unas flores blancas. En las esquinas superiores hay sendos niños a los que los cubre un manto y que miran la figura central, al lado de cada uno de ellos hay una flor blanca, similar a las de las esquinas inferiores.

Se trata de un cuadro de pequeñas dimensiones (30 cm x 24.1 cm) que representa a un retablo de madera con un elemento arquitectónico salido con forma de templete o edículo, sobre una peana, sin altar, es decir, se trata de un retablo de oración. La imagen de veneración principal es la imagen central, que, por los atributos del Niño Jesús en el brazo izquierdo y de la bujía encendida (la candelaria) se la identifica con Virgen de la Candelaria, a la que sólo le hace falta la media luna a los pies, que es como venimos viendo, la iconografía de Nuestra Señora de la Candelaria. El Niño Jesús, en brazos

de la Virgen, no porta la canasta con palomas, que le debe ser propia. El Niño lleva la potencia o globo del Mundo en señal de ser emperador y, con la derecha, la señal que hace es la de bendición.

El vestido de la Virgen forma un triángulo por la cantidad de ropajes interiores que lleva, que es un rasgo indígena. Como lo representa Guamán Poma de Ayala en sus coyas o esposas de los incas. Como se trata de algo traído por los españoles, su vestido, aunque indígena, está todo estofado en pan de oro, como bordados.

Los otros personajes se identifican, a la derecha, a San José con el Niño Jesús, algo más crecido. Se reconoce al padre putativo de Jesús por la Vara Florida, que es su atributo principal. El niño, lleva en la mano una canasta donde hay palomas, la misma que no lleva el Niño en brazos de Nuestra Señora, con lo que se completaría la imagen iconográfica de Nuestra Señora de Copacabana. La presencia de San José, fue real, según el Nuevo Testamento, porque debía participar de la presentación del Niño en el templo (Lucas 2, 21-40). Sus ropajes, siendo de la época de Cristo, tienen estofados, como los bordados de los trajes de gala de los conquistadores.

El personaje delante de la columna, del lado izquierdo se trata de un santo, por los rayos refulgentes que salen de su cabeza y que ha sido obispo, por la mitra y el báculo que ostenta, el libro en la mano derecha da a entender que ha escrito obras, de lo que da fe la pluma en la capa pluvial, en el borde de la izquierda, cerca al báculo y/o que ha sido predicador importante de la palabra de Dios. La construcción-maqueta sobre el libro es una iglesia, que se reconoce por la torre-campanario, indica que ha sido un fundador de alguna orden religiosa o que hubiera contribuido a la preservación física de la iglesia o ambas cosas.

La imagen arquitectónica es evidentemente ritual y religiosa. El edículo siempre ha servido para alojar una imagen de culto. En este caso se asemeja mucho a un retablo de iglesia, con una puerta detrás de la imagen, como si existiese un camarín, para el cambio de vestido de la Virgen y su hijo, Jesús, el cambio de sus coronas etc. Al lado del edículo están las columnas que lo enmarca y tienen un entablamento con tenia, arquitrabe y friso con dentículos. El estilo que se presenta ha de ser el contemporáneo al momento en que se pintó el cuadro. Por los vestidos (sobre todo los puños y golillas), el estofado, el fondo oscuro, el tipo de

guirnalda en helicoides en los fustes de las columnas y los roleos y volutas simples se trata del período del barroco tardío peruano, por lo que situaremos la producción de la obra hacia fines del s. XVII e inicios del s. XVIII, pues no llega a las rocallas y conchas del rococó. Igualmente el vestido de la Virgen y el de san José son barrocos. A ambos lados de la virgen cuelgan sendas arañas de oro con dos velas cada una, signo de veneración.

Resulta interesante la filiación a la escuela limeña de este cuadro, porque la Virgen de Copacabana es una veneración que viene del Altiplano Andino peruano-boliviano. En Lima existió este culto en el distrito del Rímac, desde tempranas épocas virreinales, (en el barrio intermedio entre el de San Lázaro –hospital para leprosos, con una iglesia bastante importante– y el Convento Recoleta de los Franciscanos Descalzos, Nuestra Señora de los Ángeles; cerca a otras iglesias como Nuestra Señora del Patrocinio y Santa Liberata) en el beaterio de Nuestra Señora de Copacabana, cuya iglesia e imagen en bulto aún existen. Un beaterio era una especie de monasterio de clausura pero para mestizas, quienes no tenían el derecho de ser admitidas en un monasterio o convento. Por razones que explicaremos más adelante, podríamos hipotetizar que se trata de la pertenencia de alguna familia mestiza, a cuya hija recluyó en dicho beaterio y que, probablemente hayan sido de ascendencia altiplánica.

La significación del nombre como «*lugar donde puede verse la piedra preciosa azul*», es la razón del color de los botones o broches que, a modo de joyas, cierran el manto.

Identificamos este cuadro como un retablo de oración de una familia no muy pudiente, que no podía costear un retablo para un recinto de oratorio doméstico. Los niños en la parte superior se encuentran, identificados como ángeles que dirigen su mirada a la Virgen y al Niño Jesús. Estos ángeles portan flores de lirio (*Lilium castitatis* –Lirio de Castidad– es una de las exaltaciones de las letanías limenses del s. XVI y que se extendieron hasta entrada la república en el s. XIX, en este caso son representadas como azucenas, pues en Lima no existían aún los lirios y la azucena, por su extrema blancura siempre se la identificó como símbolo de pureza).

El obispo con el libro en las manos y la Iglesia representa a San Agustín, por haber sido los agustinos los que hicieron el Templo Mayor de Copacabana. La pluma cerca del báculo atestigua que mucho de lo que escribió lo hizo en su calidad de obispo es decir, «*ex cátedra*».

Cuadros como éste se usaban para orar frente a él y eso lo indica la llamada «ley de frontalidad»²⁶ pues, tanto la virgen, como los personajes de los lados y la carita con alas debajo de la peana, un querubín, miran hacia el espectador que se encuentra rezando, mientras que las imágenes de los Niños, el que está en brazos de la Virgen mira hacia el Niño con San José, cuya presencia en este cuadro, refleja claramente el acto de presentación del Niño en el Templo y no sólo el de la Purificación de María.

El siguiente lienzo es de los primeros años del s. XVIII, del altiplano (Fig. 22). Se trata de óleo sobre lienzo. Presenta a una mujer con un niño en el brazo izquierdo y en la mano derecha sostiene una vela encendida. Sobre la cabeza lleva una corona real, de oro con piedras preciosas, que remata en una cruz. Bajo la corona, un velo blanco que le cubre completamente el cabello. Viste un traje rojo y la cubre un manto blanco con bordados de motivos vegetales (flores y hojas). El manto está ribeteado con una cinta de hilos de oro con aplicaciones de piedras semipreciosas verdes y azules y remata en perlas. Motivo similar al recientemente descrito es el cierre del vestido rojo y en la basta. Tiene puños y gargantilla de perlas. A sus pies se encuentra una media luna con las puntas hacia arriba.

El niño, lleva un traje rojo ocre sin ornamentos, puños y cuello en género blanco, lleva una esfera bajo el antebrazo y mano izquierda. Con la mano derecha hace una señal ceremonial. Sobre la cabeza, una corona real de oro con incrustaciones de piedras preciosas y con remate en una cruz.

La mujer y el niño están sobre una mesa con mala perspectiva y entre cortinajes verdes por el haz y rojo encendido por el envés. Estas cortinas están abiertas por unas figuras de niños alados que la recogen y forman pliegues. La mesa con mala perspectiva tiene dos candelabros con una vela cada uno. Estos candelabros no están con la perspectiva de la mesa, y un mantel angosto de tul rodeado de bolillos. En el friso de la mesa se lee una inscripción.

²⁶ La Ley de frontalidad está hecha para que los personajes se representen como si recibieran honores o alabanzas.



Fig. 22. Our Lady Of Copacabana New Mexico History Museum Collection DCA 2005 27 27 Gift of the International Institute of Iberian Colonial Art Photo by Blair Clark

ción: «N. R. S. DE COPACABANA» y, debajo un escudo con roleos en rojo y blanco, un disco elíptico con una corona con las letras «MAR» entrelazadas. La mesa se encuentra sobre un tapiz-moqueta con dibujos de roleos y volutas rojos, amarillos y blancos sobre fondo verde oscuro. Tanto la mujer como el niño están en actitud relajada y con la mirada frontal, el niño y frontal pero, lejana, la mujer.

A ambos lados de la mesa, hay dos personajes masculinos arrodillados sobre el tapiz, con las manos juntas a la altura del pecho y mirando a la mujer y el niño. El de la derecha se trata de un hombre de mediana edad, tiene túnica blanca y un manto rojo por fuera y blanco moteado con negro. Este personaje lleva una vara florida entre el cuerpo y el brazo derecho.

El personaje de la izquierda es mayor, tiene una evidente calvicie y los cabellos y la barba son canos. Viste una túnica azul y un manto amarillo. Delante de él hay, sobre el tapiz, hay dos llaves cruzadas y un libro.

Nuevamente nos damos con la imagen de la Virgen con el Niño Jesús, como en La Candelaria, pero falta la canasta con las tórtolas. Los ángeles

son los niños alados que desvelan la cortina. El Niño, mira al espectador y bendice. Los dos personajes en la parte inferior son, el de la izquierda, san José, reconocible por su atributo de la vara florida. La parte interior de su manto o capa es como de armiño (capa real, símbolo de la realeza: tribu de David, pero también podemos especular su categoría de príncipe de los santos, por el crucial y abnegado papel en el plan divino de redención). El personaje de la derecha lo identificamos con san Pedro, por las llaves (las llaves del reino) y el libro, la epístola. Es preciso destacar que la primera iglesia de Juli se llamó de San Pedro Mártir. Ambos están en posición orante a las dos imágenes principales.

La inscripción «N.R.S. DE COPACABANA» quiere decir Nuestra Reina Señora de Copacabana y las letras «MAR» entrelazadas, significa la alabanza Ave María Reina, por eso la corona en ese escudo.

La tercera pintura, del s. XVIII (Fig. 23) recuerda mucho a la fig. 21 por presentar características similares pero más tardías. No queremos decir que la primera (fig. 21) sirvió de modelo para la que estamos analizando, por el hecho de ser posterior, sino que, posiblemente hayan tenido un mismo modelo inicial. La razón de lo que decimos es por-



Fig. 23. Virgen de Copacabana (colección privada) Museo de Antropología de la Universidad de la Columbia Británica

que la primera es de la Escuela Limeña y la que tratamos de la Escuela Cusqueño-altiplánica. Veremos la argumentación de esta aseveración con mayor atención, más adelante.

La imagen presenta una composición pseudo arquitectónica que cobija la imagen de una mujer con un niño en brazos. La razón por la que evitamos decir 'arquitectónica' es porque hace uso de elementos arquitectónicos, pero que no son tratados como tales, v.g. hay dos columnas con capiteles corintios, de fustes salomónicos, con tratamiento de talla barroco andino altiplánico, pero que no soportan ningún elemento estructural sino, sólo unas volutas rocallosas, meramente decorativas. Las columnas están sobre sendas ménsulas, sobre las que hay colocadas unos jarrones plateados con flores. El edículo que, a modo de palio cobija a los personajes, no está soportado por nada y es como un arquitrabe con filete, friso y tenia moldurada con volutas rocallosas. El arco sobre los personajes, está, igualmente, sin apoyarse en nada. Las columnas son doradas, mientras el pseudo entablamento y el arco son plateados. De lo expresado en el párrafo anterior se desprende que el pintor no se preocupó de la corrección en el dibujo de la arquitectura en la pintura sino, exclusivamente de dar la apariencia. Detrás de la imagen, hay una hornacina que la perspectiva la presenta como una mandorla elíptica rehundida, en plata, de la que sale en voladizo, y del mismo material, una peana circular sobre la que se ubican los personajes.

Toda la escena está flanqueada por cortinajes rojos recogidos a ambos lados. A la mujer y el niño los flanquea dos arañas de plata que contiene tres velas encendidas cada una. En la parte inferior del cuadro, debajo de la peana hay como un jardín de flores variadas del que salen 6 velas encendidas.

La mujer lleva una túnica roja muy bordada con hilos de plata y aplicaciones de piedras preciosas y de lazos de plata con aplicaciones, también, de piedras preciosas. Sobre la túnica, un manto del mismo color rojo, con bordados en hilo de plata formando rocallas. Los puños son de encaje y el cuello, de tul. El manto está mantenido unido en su lugar por una guirnalda de cuentas de perlas ensartadas. Sobre la cabeza tiene una corona imperial de oro, muy trabajada, con rubíes y una esmeralda,

que remata en una cruz. Tiene zarcillos de perlas y plata. No tiene velo y se deja ver el cabello suelto y muy largo con adornos de flores y estrellas. En la mano izquierda carga un niño inclinado y en la derecha lleva una vela encendida inclinada con un ramo de flores.

El niño lleva un ropón rojo bordado en oro, con cuello, puños y basta de encajes. En la cabeza tiene una corona imperial de oro, menos trabajada que la de la mujer y que, igualmente remata en una cruz. En la mano izquierda tiene una esfera azul con una cruz y con la mano derecha hace una señal ceremonial. Está descalzo.

La mujer, en actitud hierática, tiene la mirada de frente, perdida, y el niño mira, relajado, hacia abajo.

Nuevamente, nos encontramos frente a la Virgen de la Candelaria, pero en versión de Copacabana. Al igual que la primera de estas (fig. 7), Carece de la luna a los pies. Al igual que todas las imágenes de N.S. de Copacabana, no tiene la canasta con las tórtolas.

Frente a esta pintura nos atrevemos a hacer algunas inferencias. Se trata de una imagen de la Escuela Cusqueña del altiplano por el tratamiento de las flores, por caso todo el cuadro, pero, sobre todo por la similitud del ropaje de la Virgen, con la de Pomata²⁷ y, como hemos estado viendo, no es la única (ver Figs. 2, 3, 7, 9). La luna no se encuentra visible, aunque sí presente, pues se nota la dualidad (incluso pre inca) del Sol (*Inti* / Jesucristo / oro) y de la Luna (*Killa* / la Virgen / plata), lo que no está presente, por ser de la escuela limeña en la virgen de Copacabana de la fig. 7.). La influencia del jesuita Hno. Bitti, está presente en la posición de los dedos de la mano de la Virgen, teniendo los dedos medio y anular, unidos (ver Figura 3, 7, 8 y 9). Otra inferencia, algo más audaz que hacemos es que la carencia de las tórtolas en las imágenes de la Virgen de la Candelaria del s. XVIII es porque se trata de la escena de la Presentación del Jesús sin la de la Purificación de María. Las velas, que contando las de la misma posición más la de la Virgen suman 7. Una de las exaltaciones de las letanías limenses rezaba *Candelabrum cum septem lucernalibus* o candelabro con siete luces, haciendo referencia a la *menora*, pero, también, a los 7 dolores que a futuro tendrá

²⁷ Y esta es la razón de la inclusión de la Virgen del Rosario de Pomata, de origen dominico en este trabajo sobre Vírgenes de la Candelaria y es la influencia que ha tenido esta virgen en la iconografía de las distintas 'versiones' de La Candelaria: el manto rojo con túnica roja y la unión, o cierre, del manto con las guirnalda de perlas

la Virgen y en la profecía de ello tuvo un rol importante Siemeón, que le predijo a María el dolor que le causaría el Niño. Luego la tradición de la iglesia los convirtió en siete dolores.

El último cuadro que presentamos de la Virgen de Copacabana es de mediados del s. XIX, y es sólo para evidenciar la importancia que tuvo en el altiplano, es de Bolivia, país del que es Patrona. (Ver Fig. 24), obra de Joaquín Castañón, en 1852.

Virgen de Cocharcas

Como se ha visto más arriba, la devoción de la Virgen de Cocharcas se le debe al indígena Sebastián Quimiccho, quien hacia finales de 1583 solicitó a Tito Yupanqui que tallara una imagen réplica de la de Copacabana y la traslada a Cocharcas, en el actual departamento de Apurímac, cerca al río Pampas. Quimiccho tuvo ese acto de fe porque obtuvo un milagro de la Virgen de Copacabana. Cuando era muy joven, le ocurrió un accidente en una celebración, atravesándosele en la muñeca una penca de agave (maguey, cabuya o pita) con tan mala suerte que se le atoraron varias de las espinas laterales y le ocasionó un terrible daño, no pudiendo usar su mano. Lisiado, empezó a mendigar, llegó a Cusco y recibe la noticia de una Virgen milagrosa en el Collao. Se dirige allá y al curársele la mano es que decide encargar una copia²⁸. El traslado de la imagen hasta Cocharcas (que se encuentra entre dos secciones paralelas de la Ruta de la Plata y el azogue a Potosí), estuvo lleno de problemas²⁹, pero una vez llegada, se la instaló, temporalmente en la iglesia parroquial, mientras que se construía su santuario, que se inauguró en 1623. La obra fue terminada por el obispo de Huamanga Cristóbal de Castilla y Zamora, por esta razón tiene el estilo de la iglesia es de escuela Ayacuchana. La tradición dice que obró tantos milagros, que pronto se formó una gran cofradía (los 'quimichos', por el apellido) y se convirtió en una de las mayores peregrinaciones o romerías en el Perú, comparable con la de Copacabana.



Fig. 24. Virgen de Copacabana.
Joaquín Castañón 1852. La Paz

Cocharcas significa «pantano o lugar cenagoso», donde da mucho el amancae (*Hymenocallis amancae*) o lirio de los andes, del que está llena la pequeña planicie en la que se encuentra el santuario. El lirio como ya se ha dicho tiene una relación directa con la Virgen pues se la considera *Lilium castitatis* o lirio de castidad.

La iconografía base es similar a la de la Virgen de la Candelaria: una mujer con un niño en el brazo izquierdo y una vela en el derecho con flores en ramos, entre los que se cuentan los amancaes y hojas de olivo (Fig. 25). Esto en cuanto a la Virgen en bulto o escultura. Las pinturas, casi todas están sobre una peana o anda y bajo un dosel pero, además, está acompañada por escenas que son parale-

²⁸ Esta parte de la mendicidad, en la leyenda es poco creíble, porque no habría tenido dinero para realizar el encargo, ni su apellido la fuerza para dar nombre a la cofradía y a los actuales cargadores.

²⁹ La leyenda habla de que fue apresado porque el prior del Santuario de Copacabana pensó que lo que había recolectado como limosna era para la Virgen de Copacabana y se le incautó la imagen, tras llevarlo hasta Chuquisaca. Luego, por Urcos, se le vuelve a incautar la imagen pues no tenía licencia del obispo para hacer demostraciones de cánticos de alabanza tipo procesión. Al fin vuelve a quedar libre y la imagen ya había llegado a tener un alto aprecio, por lo que se dio autorización para que se la venerara en el pueblo de San Pedro de Cocharcas y fundar la cofradía correspondiente.



Fig. 25. Procesión de la Virgen

las, vinculadas a las tareas del campo, al río Pampas y al camino, con muchos personajes, cuyo análisis e interpretación se verá más adelante.

El primer lienzo que veremos (Fig. 26) pertenece al *Lowe art museum* y dataría, de acuerdo a la lectura que podemos hacer de un medallón en la parte inferior central «Año N. S. 1689». Se trata de una imagen, pictóricamente, de baja calidad, no obstante, tiene mucho qué decir como veremos.

Se trata de una mujer sobre un pedestal dorado que, a su vez, está sobre un cubo o anda. Está bajo un dosel con campanas. La mujer lleva en el brazo y mano izquierda un niño en posición sentada. En la mano derecha lleva un ramo de flores con hojas de oliva. Está vestida con una túnica roja con aderezos bordados con formas de roleos, flores y hojas, sobre la túnica, un manto del mismo color con el mismo tipo de estofado. Cierra el manto y lo fija, unas guirnalda de perlas. Tiene puños de encajes blancos. Sobre la cabeza le cubre los cabellos un velo azul por el haz y blanco por el envés y sobre éste, lleva una corona imperial de oro, que remata en una cruz. Tiene la mirada dirigida hacia la derecha del espectador y ella tiene delante de sí y a sus pies, una media luna dorada con las puntas hacia arriba.

El niño está vestido con una túnica del mismo color que la mujer y con adornos similares en hilos de oro y puños de encaje. Le ciñe la cabeza una corona imperial. En la mano izquierda porta una esfera que remata en una cruz. Con la mano derecha, muy pegada al cuerpo hace una señal ceremonial. Tiene la mirada dirigida hacia la izquierda del espectador. En la parte superior del dosel que cobija las imágenes, a la altura del friso, dos niños alados sostienen una banderola con una frase que, por el recorte en la parte superior y el estado de deterioro, al que en algún momento llegó, no se puede llegar a leer. En general la pintura parece muy manipulada. Pero, en la parte inferior, en el friso del anda sobre la que está la peana con la imagen, hay un medallón en el que se puede leer: «La milagrosa Virgen de nuestra Señora de Cocharcas / Año N. S. 1689».

La imagen se nos presenta en medio del campo, del que se ve, parcialmente cielo y cerros con casas y chozas en la que hay poca vegetación arbórea. Hay un camino, al lado izquierdo del cuadro, que llega a un precipicio, desde cuyo acantilado dos personas suben con sogas a una tercera que lleva un bulto y varias personas que están en tareas propias de la vida rural. En el lado derecho, además de casas y chozas y gente en faenas agrícolas, pero además se ve una iglesia con un gran atrio cercado



Fig. 26. Virgen de Cocharcas Lowe Art Museum.

con una sola entrada al eje de la nave. Más cercano al espectador, una pila o fuente de agua de la que sale hacia el campo. Delante del altar, en primer plano pero con escala relativa un conjunto de personas ataviadas con trajes jerárquicos y diferentes al de los campesinos. Todo parece indicar que el cuadro era mucho más grande y que habría sido recortado en la parte superior (como ya se dijo), en la inferior y hacia los lados.

Identificamos a la mujer con la Virgen, con el niño, muy similar a las representaciones de la Virgen de Copacabana (de la que hemos dicho, es copia). Pero no presenta la candela. Los angelitos están presentes y sostienen esa banderola cuyo contenido literal no podemos leer. La presencia de la iglesia en el cuadro, cerca de la Virgen nos ratifica el hecho de que se trata de una procesión en un medio rural, al igual que los personajes en primer plano, de los que identificamos a sacerdotes, cura, sacristanes y otros importantes (¿Porteadores?). Así mismo el anda y el dosel a modo de palio que cobija la imagen.

Las actividades rurales y la presencia de los personajes de la imagen, que miran hacia ambos lados, indican que la imagen está vinculada con las actividades de producción de la tierra, es decir, con la fertilidad. Si la imagen de La Candelaria y la Virgen de Copacabana estaba ligada a la producción minera (N.S. del Socavón, etc.) ésta lo está a las actividades agrícolas productivas. Siempre es el caso de la tierra en tanto Pachamama. Eso en el lado izquierdo.

Lo que es más indicativo del lado derecho es la vinculación de la Iglesia con ese atrio cercado (tan común en nuestra sierra sur) y la fuente de agua manante. El atrio cerrado hace las veces de «*Hortus conclusus*» o Jardín cerrado (parte del Cantar de los cantares) y que es una de las exaltaciones de las letanías limenses y la «*Fons [puteus] aquarum viventium*» (también del Cantar de los cantares) o fuente de aguas vivas (la fuente) es otra de las exaltaciones de las letanías limenses. Si en el párrafo anterior vinculábamos la Virgen a actividades terrenales y con rezagos prehispánicos, el actual la vincula al antiguo testamento, mientras que el Niño la vincula al nuevo testamento.

La siguiente imagen (Fig. 27) nos presenta una escena similar a la anterior. Una mujer con un niño, sobre un cubo o altar o anda, bajo un dosel tipo palio. No presenta ninguna inscripción y puede ser datada en la primera mitad de s. XVIII, por el tipo



Fig. 27. Virgen de Cocharcas Sur andino.

Foto María del Carmen Fuentes colección Barbosa Stern

de vestimenta de ciertos personajes. Aunque la composición es similar, no existe actividad agrícola presente en el cuadro. Se puede ver, un cielo despejado en la parte superior y en el eje de composición y sendos cerros.

Sobre una mesa, está una mujer, vestida con túnica roja con aderezos bordados con oro y plata, ceñida al talle con un cinto de oro con aplicaciones de piedras preciosas. Sobre la túnica lleva un manto rojo con estofado con bordados de oro y ribete de remate. El manto tiene ojales por donde puede asomar los brazos. Estos ojales están hechos de un material similar a una piel o plumas blancas. Los puños y el cuello son de encaje blanco. Sobre la cabeza lleva un velo de organza bordada muy largo y, sobre este velo, una corona imperial que remata en una cruz. En el pecho lleva un collar muy grueso que sostiene una figura como una «S». En el brazo y la mano derecha carga un niño y con la mano derecha coge un ramo de flores.

El niño está vestido con una túnica del mismo tono de rojo que la mujer. Lleva una esfera que remata en una cruz, en la mano izquierda y con la derecha está haciendo una señal ceremonial. De debajo de la túnica asoma el encaje de algún interior. Lleva una corona imperial de oro muy trabajada. La mujer

mira muy ligeramente a la izquierda y hacia lo lejos y el niño a la izquierda. Bajo estos personajes, y como sobre el pedestal hay tres caritas de niños con alas de colores.

Ambos personajes están bajo el dosel tipo palio, de color rojo, muy estofado y con borlas a los cuatro lados. El palio está sostenido por cuatro varas de plata, con forma entorchada como columnillas salomónicas muy delgadas. Estas varas están sobre elementos metálicos elípticos y calados y éstos sobre un pequeño pedestal, reposan en la mesa o altar. Entre las varas delanteras y el pedestal, a cada lado hay un jarrón plateado con flores. El friso superior de esta mesa, que se encuentra al lado de un río, está guarnecido con plata repujada.

En el lado izquierdo del cuadro se aprecia un camino que baja de lo alto del cerro, que se va haciendo empinado, conforme llega a la planicie por el que bajan muchos viajeros, algunos a pie, otros a caballo o en mula, llegan a la ribera de un río que bordea la mesa o altar en el que se halla la mujer, pasando por delante y perdiéndose en la parte inferior derecha del cuadro. Los viajeros esperan en la ribera del río para poder vadear el río, llevando sus bultos en una suerte de balsas. Llevan sombreros y ponchos. Otros llegan a la otra ribera, en la que hay personajes ataviados mucho más elegantemente y que portan sombrillas o paraguas y que se encuentran, exactamente delante de la mesa-altar en la que está la mujer. También hay personajes montados sobre caballos o con ellos, que se están encabritando.

En el lado derecho del cuadro hay una aldea en la que sobresale una iglesia. Delante de la iglesia hay un gran atrio cercado con un único ingreso por el eje de la nave de la iglesia y que está coronado con un arco. Delante de este atrio hay una plaza en la que se aprecia una fuente de agua y un árbol. La plaza está rodeada de casas y, detrás de la iglesia, chozas humildes de planta redonda y cubierta de sección casi almendrada. Los viajeros, luego de vadear el río, se dirigen hacia la aldea con sus bultos. En la plaza también hay personajes vestidos de ceremonia.

Nuevamente, identificamos a la mujer con la Virgen de la Candelaria, a pesar de no llevar la vela, y, a niño, como el Niño Jesús pero, por lo que se ha venido presentando hasta ahora, es claro que se trata de Ella, en su versión Virgen de Cocharcas. Las tres cabecitas de niños con alas, son querubines. Al igual que en el caso anterior, la potencia del

mundo en las manos del Niño lo presenta como en emperador del Mundo. La Iglesia con el atrio cercado como el Jardín cerrado y la fuente como la Fuente de aguas vivas. Lo que vemos en la escena pareciera una caravana de arriero o de arrieros que desvían su camino para venerar a la Virgen y tomar posada. Es posible que en estas caravanas los arrieros dejaran donaciones a la Virgen. Se sabe que, inicialmente, en el s. XVI y parte del XVII, la fecha de celebración de la Virgen de Cocharcas, era el mismo día que el de La Candelaria: 2 de febrero luego, se trasladó al 8 de setiembre, por las lluvias y lo peligroso del viaje.

El siguiente cuadro es otro óleo sobre lienzo (Figs. 28 y 29), pero es radicalmente diferente al resto de cuadros, aunque se pueda dividir, gráficamente en dos partes: la primera es la escena principal y la segunda, corresponde a una segunda escena que se encuentra en una especie de medallón apaisado en la parte inferior de la primera y que la detallamos en la Fig. 29.

Se trata de una composición que representa un retablo muy decorado con tallado en altorrelieve de volutas y hojas. Tiene hornacinas. El estilo es barroco tardío inicios del rococó, por lo que lo ubicaríamos en la segunda mitad del s. XVIII. Este retablo presenta tres calles y dos cuerpos. El inferior está sobre una base a modo de mesa o de altar sin sagrario. En el eje central de la composición se presentan tres niveles de figuras que involucran los dos cuerpos, más el friso frontal de la mesa. En el cuerpo superior está la figura de un anciano que pareciera que sale de una luz, con una esfera en la mano izquierda, que remata en una cruz con la mano derecha realiza una señal ceremonial y mira hacia abajo. Viste una túnica blanca con un manto a la bandolera que vuela con el viento. Debajo de este anciano hay una paloma blanca de la que parten rayos blancos como de luz. Está con las alas desplegadas, la cola recogida hacia abajo como para descender. Mira hacia abajo. A ambos lados están unos niños alados semidesnudos que portan en las manos, sendas banderolas escritas con lemas. En el de la izquierda se lee «*Ave Maria gratia plena domynvs tecvm*» o 'Ave María llena de gracia el Señor es contigo'. En el de la derecha, inicia ilegible y termina con la palabra «*Ynmacvlata*» o Inmaculada.

En el cuerpo inferior, en este eje de composición central, bajo un arco que está sobre columnas salomónicas de base fitomorfos y helicoide tallado,



Fig. 28. Nuestra Señora de Cocharcas en el Altar.
Oleo sobre lienzo

con capitel corintio con pulvino³⁰ está, sobre un pedestal bajo, como un capitel corintio, una mujer, de pie, con un niño en el brazo izquierdo y una especie de espejo con un ramo de flores, en la mano derecha. El espejo pareciera ser transparente y que sólo se viera el marco con el mango. La mujer no lleva joyas. Está vestida con una túnica roja muy decorada con bordados en blanco y tonos de rojo y tierras. La túnica está ceñida con un cinto simple. Encima lleva un manto del mismo color y con los mismos bordados de volutas, aunque ribeteados como con unos discos de plata. El cuello y los puños son calados, al igual que el velo que le cubre el cabello. Le ciñe la cabeza, una corona imperial de oro que remata en una cruz y se presenta como muy repujada. La mujer está seria y mira directamente al espectador. De su cabeza y de la del niño, pareciese que refulgen unos rayos blancos como de luz. A ambos lados de las figuras, colgando de unas volutas sobre los pulvinos hay sendas lámparas de aceite, plateadas, con dos luces cada una.

El niño está sentado en el brazo de la mujer. Tiene una esfera azul celeste en la mano derecha que remata en una cruz, mientras que con la mano derecha hace una señal ceremonial, la misma que la que

hace el anciano en la parte superior. Está vestido con una chaqueta larga de color rojo con bordados, abierta a la altura del pecho y cuello y deja ver un jubón blanco. Tiene puños de encaje. Sobre la cabeza tiene una corona imperial de oro que remata en una cruz.

En el mismo cuerpo, pero en la calle de la izquierda del retablo, bajo un arco sobre columnas salomónicas, está la figura de un hombre de mediana edad, con barba y cabellos largos. Lleva en la mano derecha una vara de flores blancas y la izquierda sobre el pecho como en actitud sumisa y sincera, y mira la escena de la mujer y el niño. Tiene una túnica oscura marrón verdosa, ceñida a la cintura con una cuerda roja. Sobre los hombros, un manto rojo cogido al cinto. Alrededor, y atrás, de la cabeza lleva una suave circunferencia blanca.

En la calle de la derecha, en el mismo cuerpo, está la imagen de un joven, lampiño. Con ambas manos sostiene contra el pecho un libro y una vara de flores blancas. Tiene la cabeza con cabellos sólo en la zona externa, dejando la zona de la coronilla, afeitada. Viste una túnica basta de color amarillado, ceñida a la cintra con un cordón blanco que cuelga por las piernas con cinco nudos, lleva sandalias sencillas. Está en actitud de reverencia y mira la escena de la mujer. Alrededor de la cabeza hay una circunferencia ligera de color blanco.

En el medallón del friso, en el inferior del cuadro se presenta una escena de una iglesia en una aldea. Se nota mucho movimiento. La imagen de la Mujer con el Niño del primer cuerpo calle central, se encuentra, en esta escena, sobre una mesa con un dosel a modo de palio. Está fuera del pueblo, rodeada de un conjunto de notables se nota un capellán, sacerdotes de diversas órdenes y uno vestido de blanco con capa roja y una especie de capirote de dos puntas. Lo que más llama la atención es la presencia de un gigante que carga un bulto sobre las espaldas y una palmera en la mano izquierda, que usa como cayado. Está como un porteador, y calza unas botas hasta debajo de la rodilla. Viste una túnica azul claro. Él y el capellán se dirigen hacia la izquierda del cuadro como al encuentro de la mujer sobre la mesa, bajo el palio, mientras que los otros personajes lo hacen hacia la derecha.

Debajo de esta escena inferior, hay una banderola con la inscripción: «*De Cocharcas Sois Nombrada Vir-*

³⁰ El pulvino o capitel cimacio es una especie de sobre capitel que se originó en la arquitectura bizantina y, en ciertos lugares de Europa, la propuesta continuó. Se lo usó sobre todo cuando se trataba de estípites.



Fig. 29. Nuestra Señora Cocharcas Brooklin museum. Detalle.

gen Santísima, causa de Vida, eres un mar de Grasia y fuente de agua Viva».

Por lo que hemos venido apreciando en los cuadros anteriores, podemos aclarar, fácilmente lo siguiente: los dos niños semidesnudos con alas son ángeles, portadores de mensajes divinos³¹. La mujer es, obviamente la Virgen de la Candelaria y el niño, el Niño Jesús, con sus atributos, no obstante, la Virgen no tiene la vela característica. Sin embargo la pureza (purificación) está representada por el espejo que lleva en la mano que, suele representar dos exaltaciones marianas de las letanías: *Speculum Iustitiae* (Espejo de Justicia) de las Letanías Lauretanas pero en este caso es más *Speculum sine macula* (Espejo sin mancha) exaltación mariana del libro de la Sabiduría (Sab. 7, 26: «[La sabiduría] *Es el resplandor de la luz eterna. | el espejo sin mancha del actuar de Dios, | imagen de su bondad*»). A la Virgen se le ha considerado Trono de Salomón; Arca de la Alianza, Trono de la Sabiduría. El anciano en la parte superior es el Padre Eterno, con el mundo en las manos y bendiciendo, emergiendo de la luz. La paloma es el Espíritu Santo, ambos, sumados al Niño Jesús

conforman la Santísima Trinidad que se encuentra presente. El hombre de edad madura con la vara florida es san José con la vara de azucenas que brotó para ser el elegido para casarse con la Virgen, la Corredentora. El personaje de la derecha es un santo franciscano que, por el libro y la vara de lirios se le identifica como san Antonio de Padua. A quien la Virgen en persona, según la tradición, le entregó al Niño Jesús.

La novedad iconológica se encuentra en la parte inferior. La iglesia es la de Cocharcas, se nota que está terminada, con sus dos torres, la presencia del personaje con capa roja nos indica que se trata de un obispo, por la mitra (el capirote de dos puntas) con la que cubre su cabeza y todo el séquito. La imagen de la Virgen y el Niño está en procesión y está el gigante que llega. Por el hecho de ser gigante, llevar un bulto a la espalda y el cayado que es la palmera, se interpreta que se trata de san Cristóbal, el vadeador y porteador de los ríos, patrono de los viajeros³². Llega con un bulto. Con esto se trata de explicar que se trata de la representación del obispo Cristóbal de Castilla y Zamora, quien man-

³¹ Ángel significa, exactamente, mensajero.

³² Se le suele presentar como gigante, con una palmera como cayado de viajero y el Niño Jesús en hombros. En este caso, al estar el Niño, con su Madre, lo que san Cristóbal lleva son presentes.

dó edificar, y costeó gran parte de, la iglesia que hasta hoy existe. La iglesia se acabó en 1675. Lo que debe haber sido todo un acontecimiento y que debe haber contado con la presencia del Obispo. El bulto que carga san Cristóbal representaría a los dones o presentes del obispo para la iglesia o la iglesia misma, inclusive. Cristóbal de Castilla y Zamora pasó al arzobispado de La Plata en 1677. Es posible que datemos el cuadro en esa época y posiblemente mandado a hacer por la ocasión³³. El siguiente cuadro es el de colores más vivos y el más simple y de fácil explicación (Fig. 30) pues con toda obviedad se trata de un cuadro que, similar a los anteriores, tiene una variante pero está muy cortado, sobre todo al lado derecho y en la parte inferior. Se trata de la escena de la mujer sobre la mesa, bajo un dosel con palio, con un niño en el brazo izquierdo, en el paisaje rural. Hay variantes, por lo que lo presentamos. La primera, y más evidente es el cambio de paleta del pintor, con una gama de colores mucho más variada. La túnica de la mujer, su manto, así como el manto del niño y las coronas están llenos de colores, sea por los bordados y las piedras preciosas. Además, se ha engalanado el cuadro con, aves en vuelo, o posadas en algunos lugares, de muchos colores. Igualmente los trajes de los campesinos y de los viajeros son de diferentes colores. Lo hace un cuadro más «alegre». Esta es la primera diferencia clara, frente a los anteriores. Pero una segunda diferencia, está en una banderola que se encuentra en la parte superior del cuadro y que en la parte de la izquierda está sostenida por un niño semidesnudo con alas. Por el corte mencionado, no se puede ver al de la derecha, pero se deja ver parte de la mano que sostiene la banderola que dice: «*T... pulchra es Maria Et macula Originalis non est inte tu gloria Jerusalem tu letitia Israel tu honorificencia populi nostri. Tu advocata peccatorum. O Maria e Virgo Prudentissima Mater Clementis ora profetti*». Esta frase en latín debe significar (considerando que la primera palabra es «*Tota*»): «*Toda hermosa es María y mancha original no hay en ti. Tú gloria de Jerusalén, tú alegría de Israel, tú que das honor a nuestra nación. Tú abogada de los pecadores. Oh María y Virgen prudentísima, Madre Clemente, ruega a los profetas*». La tercera diferencia está en la forma en la que el camino de la izquierda llega al pueblo, a la mujer, que está en primer plano y es el



Fig. 30. Nuestra Señora de Cocharcas.

enorme abismo que hay, y donde los viajeros o romeros se caen, como es el caso del personaje de casaca roja con pantalones verdes y culotes blancos que se encuentra abajo a la izquierda del cuadro y hay personas que miran hacia abajo y uno arrodillado que levanta el brazo izquierdo. Regresemos a la descripción de lo invariable, para poder explicar el cuadro e interpretar, luego, su significado. Se trata de una mujer, parada sobre un pedestal sobre un cubo o una mesa, en la que también hay dos jarrones con flores, uno a cada esquina delantera. La mujer tiene abajo y delante de sí una media luna plateada con las puntas hacia arriba. Lo particular es que esta luna tiene por delante una carita de niño con alas que salen del cuello. La mujer está bajo un dosel a modo de palio pues está sostenida por cuatro varas talladas y doradas, adornadas con unos lazos. El dosel tiene un remate

³³ La forma con la que acostumbraba este obispo a dejar su nombre en las obras que hacía era haciendo uso de la imagen del santo tocayo. Por ejemplo, la Universidad que fundó en Huamanga, la segunda en el Virreinato del Perú se llamó Universidad de San Cristóbal de Huamanga y le legó una casa principal que tenía en la plaza de Armas.

en su lado inferior, de una greca dorada con campanas doradas con un lazo azul cada una por los cuatro lados. La ubicación y el punto de vista de la imagen principal, presentan dos cerros (como hemos venido viendo) uno a cada lado y se aprecia como un valle o un abra detrás de la mujer, lo que permite ver una mayor porción de cielo y cerros al fondo con «perspectiva aérea» (la que creó Leonardo). El paisaje es, como hemos dicho, de vida rural, con animales propios del campo y la actividad pecuaria y con muchos actores, tanto campesinos faenando, como viajeros, a la izquierda del cuadro, donde se ve un camino que baja y acaba en el acantilado mencionado, y residentes del pueblo vestidos a la usanza del tercer tercio del s. XVIII, en el lado derecho.

La mujer sostiene a un niño en el brazo izquierdo a un niño, mientras que en la mano derecha, lleva un ramo de flores de diversos colores. Está en actitud y gesto mayestático, como en las anteriores ocasiones, mirando de frente al espectador. Lleva dos zarcillos de oro con esmeraldas. Está vestida con una túnica de brocado rojo con muchos bordados representando flores de color amarillo con sépalos y hojas verdes y lazos azules. Un manto de brocado del mismo color pero ribeteado de bordados finos de oro, cubre la túnica; lleva flores amarillas bordadas, con sépalos y hojas verdes, hay adornos de lazos, en este caso de color verde. Los lazos de la capa y de la túnica sirven para sujetar unas guirnalda de perlas que mantienen, manto y túnica, sujetos. El cuello y los puños son de encaje. Sobre la cabeza tiene un velo de brocado que oculta completamente el cabello y, sobre el velo, una corona imperial de oro muy trabajada, con incrustaciones de piedras preciosas y muy repujado. Remata en una cruz.

El niño está en escorzo, sonriente y mira al espectador. Tiene una esfera azul, en su mano izquierda, que remata en una cruz. Con su mano derecha está haciendo una señal ceremonial. Viste una túnica de encaje blanco sobre la que lleva una chaqueta roja de brocado con bordados de colores, con flores azules y hojas verdes. Sus puños y cuello, de encaje son muy vistosos por la cantidad de vuelo que presentan. Sobre la cabeza lleva una corona imperial de oro con piedras preciosas de colores y mucho repujado y remata en una cruz.

La inscripción en la parte superior, ya traducida es una mezcla de muchas partes de la biblia y de ciertas exaltaciones de las Letanías Lauretanas y Limenses, «*Tota pulchra es ...*» es del Cantar de los Cantares (Cant. 1,15 y se repite en Cant. 4,1, pero, sobre todo en 4, 7: «*Eres del todo hermosa amada mía; | no hay tacha en tí*» canto del *Esposo* a la *Esposa*). «*Tú orgullo de Jerusalén, tú gloria de Israel, tú honra de nuestra nación*» corresponde al saludo de recibimiento que le da el Sumo Sacerdote, Joaquín, a Judith, luego que ésta se arriesgara a entrar en el serrallo del general asirio Holofernes, lo encandilara con su belleza y, tras embriagarlo, le cortó la cabeza, salvando al pueblo de Israel, sin haber sido mancillada por el enemigo opresor del pueblo judío. Judith es una pre figura mariana del antiguo testamento, al igual que la *Esposa* del Cantar de los Cantares.

Desde el s. IV existe un Himno ambrosiano del s. IV que rezaba:

Tota pulchra es, Maria, Del todo hermosa es María
et macula non est in te. Y mancha [pecado] original
no hay en ti

Tu gloria Jerusalem, Tú gloria de Jerusalén
tu laetitia Israel, Tú alegría de Israel
tu honorificentia populi nostri. Tú honra de nuestro
pueblo [nación]

Tu advocata peccatorum, Tú abogada de los pecadores
O Maria, Virgo prudentissima, ¡Oh, María! Virgen
prudentísima

Mater clementissima, Madre clementísima
ora pro nobis Ruega por nosotros
*ad Dominum Jesum Christum.*³⁴ A Jesucristo Señor
nuestro.

Como puede verse, la última parte de lo que está escrito en la banderola está errado, pues debiendo decir «*Ora pro nobis*» dice «*Ora profetti*», lo que no es traducible por errores de sintaxis. Esto estaría extraído de las Letanías Lauretanas «*Regina prophetarum*» o «Reina de los profetas». De ninguna manera «*profetti*» pues la declinación no es la correcta. Este Himno sirvió para que muchos compositores posteriores crearan canciones corales llanas o polifónicas. Para nuestro caso, debemos hacer referencia al Himno polifónico a cuatro, que compuso Andrés Flores (1690-1754) músico barroco altilplánico, con la letra:

Tota pulchra es, Maria,
et macula originalis non est in te.

³⁴ Extraído de: <http://vultuschristi.org/index.php/2009/11/tota-pulchra-es-maria/> Revisado el 30/07/2015.

Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu
honorificentia populi nostri.
¡Oh! María, virgo prudentissima, mater
clementissima,
Ora pro nobis, intercede pro nobis ad
Dominum Jesu Christum.³⁵

El Himno Tota Pulchra es «una de las cinco antífonas para los salmos de las segundas vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción, es decir, en las festividades que renuevan la creencia en la Virgen María, pura en esencia y exenta del pecado original»³⁶. Es, entonces, una trasposición de advocaciones en la que la Virgen de la Candelaria se une a la Virgen Inmaculada. Algo que se explicará más adelante es la presencia de este camino con el precipicio que existe en esta versión de La Candelaria, como Virgen de Cocharcas.

La siguiente pintura que analizaremos (Fig. 31), nos presenta una imagen similar a las que hemos venido analizando, con ciertas modificaciones que pueden llegar a explicar algunos detalles que, en los otros cuadros, nos fueron esquivos, o no estaban lo suficientemente claros. Se presenta de manera muy similar a la de la fig. 30, es decir la imagen central de una mujer con un niño en brazos, sobre un pedestal que se encuentra sobre una mesa o altar. A ambos lados del pedestal, hay dos jarrones con flores. Sobre la mujer hay un dosel tipo palio o baldachín. La escena está en el exterior, con escenas de la vida rural y un pueblo, estando, la imagen, entre dos cerros con un cielo oscuro pero en cuyo horizonte se ve luz. Por el costado izquierdo de la mesa pasa un río que gira para pasar por delante y perderse abajo a la derecha del cuadro. Pero, a diferencia de las obras anteriores, luego del camino amplio, en el que incluso se aprecia a un monje carmelita al lado de una ermita, es claro lo que sucede en el acantilado del camino de la izquierda, pues se ve que es estrecho y el corte es casi vertical. Puede apreciarse personas que caen por él (hasta un fraile dominico), hasta el río, que tiene a varias personas que han caído en él y están siendo arrastradas por las aguas junto con sus bultos, mientras hay algunos que están tratando de vadearlo mediante el uso de balsas, incluso hay una que no tiene nada ni a nadie (es obvio que el río corre de izquierda a derecha) mientras que delante de la imagen hay varios personajes con vestidos



Fig. 31. Brooklyn Museum. Our Lady of Cocharcas Under the Baldachin. Overall.

varios, pero ceremoniales, se nota la presencia de presbíteros y de un capellán con su séquito. Los que logran vadearlo y pasar, se dirigen al pueblo. Del cerro de la derecha baja otro sendero por el que descenden otros viajeros. Es obvio que se dirigen al pueblo. Al igual que en el cuadro anterior, hay muchas aves en vuelo.

Como en el caso anterior, es preciso hacer una descripción de los personajes principales a fin de, luego llegar a la explicación y a la interpretación iconológica. La imagen principal está bajo un baldachín cuyos soportes esquineros son unas varas salomónicas plateadas (a modo de columnas muy delgadas). Soportan un dosel de tela roja con lazos plateados que soportan unas campanas en los cuatro lados. Sobre el dosel, y sostenida por dos niños semidesnudos alados, hay una banderola que tiene el siguiente lema: «Tota pulchra est Maria et macula originalis ... te». En el friso frontal de la mesa-altar, hay un medallón en el que se lee la siguiente inscripción: «La milagrosa imagen DE N.S. DE Cocharcas. Año de 1760».

³⁵ Extraído de: http://cristobaldemorales.net/medios/repertorio/tota_pulchra_es_maria Visto el 30/07/2015

³⁶ Ibidem.

La mujer lleva en el brazo izquierdo a un niño y en la mano derecha, una vela torcida en «S» con un ramo de flores. En actitud mayestática la mujer mira de frente pero hacia abajo. Está vestida con una túnica roja con muchos bordados de flores rojas, rosadas y blancas, así como celestes y hojas en verde y marrón. Encima lleva un manto del mismo color y con el mismo motivo de los bordados. Los lazos son en rojo ladrillo, los del manto y verde muy oscuro el de la túnica. Estos lazos sirven para sostener la guirnalda de cuentas o perlas y mantener la capa con la túnica. El cuello, recto, y los puños son de encaje blanco. Sobre la cabeza lleva un velo que no permite ver sus cabellos y sobre el velo, una corona imperial muy trabajada con perlas y remate en una cruz.

El niño lleva una esfera azul en la mano izquierda y con la derecha hace una señal ceremonial. Viste una túnica roja, sin aderezo ninguno, excepto el cuello, la basta y los puños son de encaje. Sobre la cabeza sostiene una corona imperial de oro repujado que remata en una cruz.

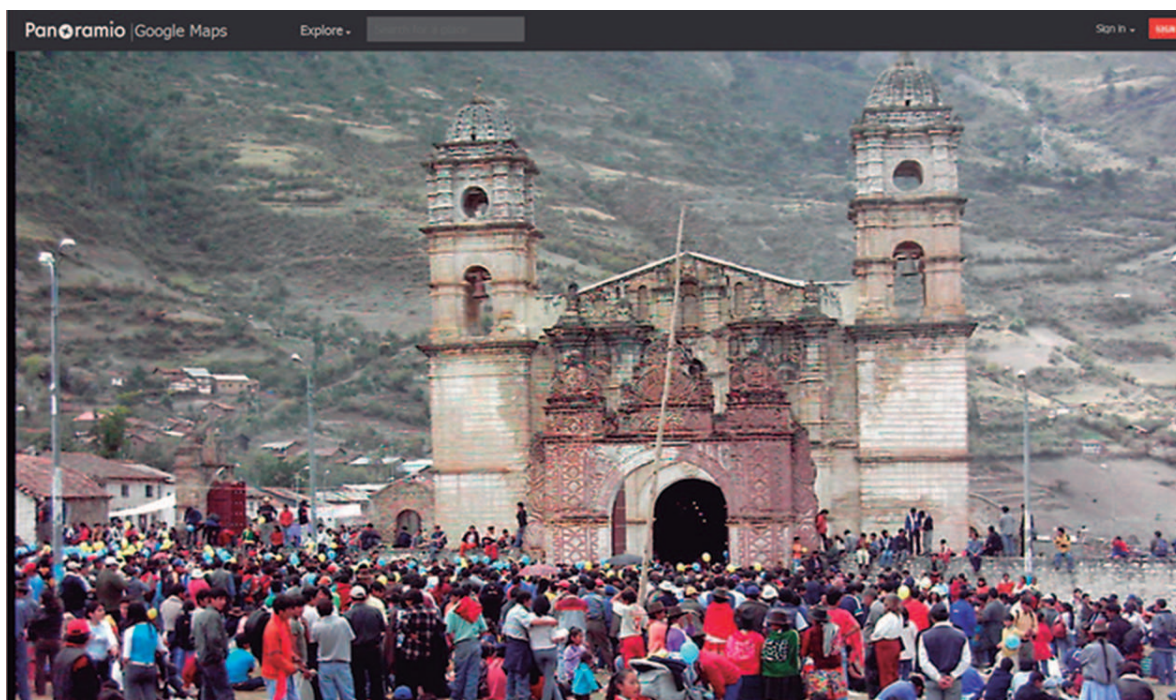
A la derecha del cuadro (izquierda de la mujer) hay un pueblo que tiene como característica una plaza con un árbol y una fuente de agua. Una iglesia da frente a esta plaza, tiene un atrio amplio cercado con un arco que marca el ingreso. La iglesia tiene bóveda, en tanto que las otras construcciones del pueblo y la ermita, sobre el lado izquierdo son de tejado.



Fig. 32. Vista aérea del pueblo de Cocharcas.

Como en los anteriores, vemos que se trata de una Virgen de la Candelaria, la de Cocharcas, que ha salido en procesión, al fondo se aprecia su santuario.

La escena que se nos presenta en este cuadro y que explicaría a los anteriores de la Virgen de Cocharcas (con excepción de aquel en el que está representada en un retablo). En todas ellas se aprecia que se trata de la Virgen en Procesión en las afueras del pueblo con la imagen de la iglesia, mirando hacia el oeste en casi todos los casos y al oeste nor oeste en este último que estamos tomando como explicativo generalizante. Si se ve la fig. 32, en la foto aérea se puede apreciar la iglesia con el atrio. El arco que figura en los cuadros está presente (se nota la sombra) y en una foto de Panoramio (fig. 33). En la plaza está el árbol y, ligeramente arriba a la derecha, los relictos del pozo. Lo que mejor explica el



alboroto que se aprecia, además de la procesión, hecho que se confirma con la banderola con el Himno *Tota pulchra*, en dos de los cuadros es la escena de la izquierda. Por lo tanto, no es una procesión cualquiera, los cuadros narran un momento de la historia del pueblo en que hubo necesidad de una 'procesión rogativa' para que cesen las lluvias que generaron la cárcava que genera ese acantilado que se aprecia a la izquierda y que, tal como se ve en los cuadros, viene del este y da la vuelta al sur, pasando al oeste de la fachada de la iglesia (ver fig. 34) (por eso la imagen de la Virgen le da la espalda a la 'venida de aguas', poniéndose entre ellas y el pueblo). Esta fue una práctica atávica en el Perú, que data de épocas prehispánicas, y en algunos lugares sigue siéndolo. En este caso específico causó víctimas, que fueron a parar en la avenida de aguas que, cuando las lluvias exceden lo normal, discurren por esa cárcava que se hace, cada vez, más profunda. La extensión del artículo no permite mayor detenimiento en este hecho histórico cuya fuente son estos cuadros, pero, al parecer, fue la razón por la que se trasladó la festividad, del 2 de febrero (época de fuertes lluvias en la sierra del Perú, y día de La Candelaria en el altiplano, donde no se producen estas avenidas) al 8 de setiembre (época sin lluvias).



Fig. 34. Vista aérea de Cocharcas y su región

En el caso del cuadro de la Virgen que está en el retablo, la escena de la procesión es por haber concluido la iglesia y por eso la presencia del obispo Cristóbal de Castilla y Zamora.

Por motivos de espacio, no nos ocuparemos de otras variantes de la advocación de Nuestra Señora Virgen de la Candelaria que se dan, por ejemplo en Arequipa, con la conocidísima Virgen de Chapi y sus propias variantes la Virgen de Cayma (Fig. 35 y 36) y la Virgen de Characato (Fig. 37 y 38).

Es necesario hacer notar que la imagen que le dio forma gráfica a muchas de las vírgenes que hemos analizado es la Virgen del Rosario de



Fig. 35. Virgen de Cayma.



Fig. 36. Virgen de la Candelaria de Cayma.



Fig. 37. Virgen de Characato. Talla.

Pomata, cuyo culto es anterior y, probablemente las imágenes (en bulto o pintura, también) y que marcaron que el manto de la Virgen sea rojo y que esté cerrado con unas guirnalda de cuentas ensartadas que hemos identificado como perlas pero que, dado los lugares que estudia-



Fig. 37. Virgen de Characato. Talla.

mos, muy bien podrían ser de esferas de plata. Esta es la razón por la que decidimos incluir un brevísimo párrafo de la Virgen de Pomata en este trabajo sobre La Candelaria y sus versiones en el sur andino. (Figs. 11, 12, 13)

Conclusiones

- La idea de un tema base y de variaciones primarias y secundarias se evidenció como plausible en el arte hispano-sur andino.
- Las ‘variaciones primarias’ pueden consistir en cambiar las flores metálicas, del manto de la Virgen de la Candelaria en sus cuadros, en lazos en la de Copacabana o en la de Cocharcas.
- Las ‘variaciones secundarias’, por ejemplo, en Cocharcas, pueden hacer que las borlas de los festones de las cortinas del dosel tipo palio, se conviertan en campanas (o viceversa).
- Existe mucha carga cultural prehispánica en las representaciones cristianas de la virgen y un claro ‘proceso de totemización’ aditiva en las copias de copias.
- El ‘proceso de totemización’ puede hacer que se le agreguen atributos a las imágenes y, así, hacerlas aún más milagrosas. Esta forma de sincretismo se aprecia en la ofrenda de la figura 17, con la chuspa con hojas de coca.

- Lo que representan las imágenes de la Virgen de Cocharcas, que está correlacionado con las fotos de Google Earth, es la presencia constante (a veces de dimensiones catastróficas) de avenidas (o huaycos) que son evidentes por la cárcava. Si se encon-

trase el libro de *La verdadera historia y milagros de Nuestra Señora De Cocharcas*, manuscrito robado de los archivos parroquiales del Santuario, podría comprobarse esta catástrofe natural, que podría coincidir con Fenómenos del Niño considerables.

Bibliografía

- CALDERÓN de la Barca Pedro.
2005 *La aurora en Copacabana*. Linkgua ediciones. Barcelona
- CAÑARI Robles, Mercedes.
2007 *María en la Historia y en el Arte*. S./E., Lima
- CUENTAS Ormaechea, Enrique.
1995 *Presencia de Puno en la cultura popular*. S.N.E. S.L.E.
- GRCIC, Pamela,
2015 «Luminiscencia»: El pasado y el presente del Perú a través de su platería en el MOA. Entrevista a Nuno Porto. En: *SIN FRONTERAS*. Disponible en: <http://sinfronterasnews.com/noticias-titulares/luminiscencia-el-pasado-y-el-presente-del-peru-a-traves-de-su-plateria-en-el-moa.html>
- GUIGNEBERT, Charles.
1956 *El cristianismo Antiguo*. FCE. México.
- HILARES Letona, Daniel,
2014 Análisis iconográfico de la obra titulada: «Mater Inviolata» del Museo Histórico Regional de Cusco. En: *Revista electrónica de Investigación en Turismo*. IITUR. Instituto de Investigación en Turismo. Lima. Disponible en: www.iitur.com
- IRIARTE, Lázaro. OFM cap.
1995 El otro san Antonio de Padua. En *Selecciones de Franciscanismo*, vol. XXIV, n. 70 (1995) 71-85. Disp. En Internet: <http://www.franciscanos.org/selfran70/sanantonio.html> Visitado el 28/07/2015.
- MACCORMACK, Sabine G.
1983 La aurora en Copacabana de Calderón: la conversión de los Incas a la luz de la teología, la cultura y la teoría política españolas del siglo XVII, en: L. García Lorenzo, Calderón ed. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, vol. I* Madrid, pp. 503-510
- PANOFISKY, Erwin.
1995 *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma, Madrid.
2008 *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid
- QUEREJAZU Leyton, Pedro.
2001 Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas. En: *Actas III Congreso internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Pp. 359 - 370 Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. Disp. En <http://www.todopatrimonio.com/actas-de-congresos/272-actas-del-iii-congreso-internacional-de-barroco-iberoamericano> Visto el 09/07/2015.
- SEBASTIÁN López, Santiago.
1989 *Contrarreforma y Barroco*. Editorial Alianza. Madrid.
- STASNY, Francisco.
1981a *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima