

Iconografía y arquitectura andina. Balance historiográfico y posibles perspectivas de estudio para el caso de las iglesias coloniales del Sur peruano



Carla García

UBA/Conicet
carlagarciaolivieri@gmail.com

Carla Maranguello

UBA, UBACyT
carlamaranguello@hotmail.com

Fecha de recepción: 05/10/2015. Fecha de aceptación: 05/04/2016

Resumen

Se analizan en este artículo los modos en que se ha abordado el estudio de la arquitectura colonial americana en relación a la presencia de iconografía prehispánica, subrayando los lugares comunes a los que fue sometido el objeto de estudio desde principios del siglo XX. Se destaca el repertorio iconográfico de los templos situados al sur del Perú, realizados entre los siglos XVII y XVIII, con el objetivo de pensar posibles accesos desde una perspectiva interdisciplinaria.

Palabras clave

Historiografía
Iconografía andina
Arquitectura colonial
Elementos naturales

Iconography and Andean Architecture: A review of the historiography and possibly approaches to studying the colonial churches of southern Peru

Abstract

This article analyses the ways in which colonial architecture has been approached in relation to the presence of pre-Hispanic iconography, stressing the common ways it has been scrutinized from the early 20th century to the present. We emphasize the iconographic repertoire of the temples located in the south of Peru constructed between the seventeenth and eighteenth centuries, with the aim of rethinking alternative approaches from an interdisciplinary perspective.

Key Words

Historiography
Andean iconography
Colonial architecture
Natural elements

Iconographie et architecture andines. Bilan historiographique et perspectives d'étude possibles pour le cas des églises coloniales du sud péruvien

Résumé

Mots clés
*Historiographie
Iconographie andine
Architecture coloniale
Éléments naturels*

Dans cet article, nous analysons les façons dont on aborde l'étude de l'architecture coloniale américaine par rapport à la présence de l'iconographie pré-hispanique, en soulignant les lieux communs auxquels elle a été soumise dès le début du XXe siècle. Nous insisterons sur le répertoire iconographique des temples situés au sud du Pérou construits entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, dans le but de réfléchir sur les accès possibles dans une perspective interdisciplinaire.

Desde principios del siglo XX, el estudio del arte colonial americano ha presentado profundos problemas interpretativos vinculados a la lectura de la imagen prehispánica, asociada a la arquitectura como principal objeto de estudio del período colonial. Estos problemas se hallaban relacionados a las extremas simplificaciones realizadas sobre la imagen indígena y a un esteticismo acrítico que tendía a considerarla decorativa, a partir de una lectura de conjunto sobre la cual primaba –como estructura– la arquitectura occidental cristiana.

Uno de los inconvenientes para este abordaje fue de tipo disciplinar y, particularmente en relación con la región andina, durante la primera mitad del siglo XX, los avances historiográficos no se encontraron a la altura de la complejidad del material de estudio (Gutiérrez, 2004: 20). Estos abordajes iniciales fueron realizados principalmente por arquitectos que buscaron entender la totalidad de los conjuntos arquitectónicos a partir de la categoría del “arte” o del “arte popular”, al margen de la complejidad que presentaban los procesos de intercambio.

Si bien desde mediados del siglo XX, a partir de la profesionalización de los estudios histórico-artísticos, tuvieron lugar replanteos basados en la incorporación de nuevas fuentes de estudio y en la relación colaborativa entre distintas disciplinas,¹ en general el análisis de la presencia de la iconografía indígena en los edificios cristianos del área andina no presentó avances significativos en el plano metodológico. Por ese motivo, la intención de nuestro trabajo es revisar ese problema, poniendo de relieve momentos clave de la reflexión historiográfica y de la emergencia de ideas y discusiones fundamentales en torno al tema en cuestión. A continuación de esto, proponemos un abordaje concreto sobre la ornamentación arquitectónica de las iglesias tardocoloniales de la provincia de Chucuito en el sur peruano, en las que los motivos vegetales y animales autóctonos enmarcan elementos de la simbología cristiana, dando cuenta de un intercambio dinámico entre los universos indígena y español.

Nuestro trabajo se centrará en las iglesias de Santiago de Pomata (1725-1794) (Figura 1a), San Pedro de Zepita (1725-1767) (Figura 1b), Santa Cruz de Juli (1712) (Figura 1c) y San Juan Bautista de Juli (1767) (Figura 1d), que constituyen el grupo de iglesias con ornamentación más destacada, y sobre las que proponemos puntualmente el estudio de la iconografía de la ornamentación arquitectónica de sus portadas de acceso a diferentes espacios de relevancia. Como primer paso, consideramos la posibilidad de realizar un abordaje más específico de los elementos fito y zoomorfos que aparecen desarrollados en la iconografía ornamental, teniendo en cuenta la conexión con la iconografía de la producción artística precolombina del área andina, favoreciendo un estudio interdisciplinario para la integración de trabajos de carácter antropológico y etnobotánico a los estudios de historia del arte.

1a



1b



1c



1d



Figura 1a) Iglesia de Santiago de Pomata (1787-1794); 1b) Iglesia de San Pedro de Zepita (1725-1767); 1c) Iglesia de Santa Cruz de Juli (1712); 1d) Iglesia de San Juan de Juli (concluida en 1767). Fuentes: Fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT, dirigido por el Dr. Ricardo González.

Arquitectura e iconografía: problemas metodológicos

Los estudios pioneros en torno a la arquitectura del altiplano peruano se iniciaron recién a principios del siglo XX y, como mencionamos anteriormente, se mantuvieron al margen de la complejidad que presentaban las obras de análisis, abordando las iglesias desde la dicotomía arte hispanoamericano/arte indígena o popular, debido a la dependencia de los modelos importados. Fueron escasos los trabajos que prestaron atención particular a la ornamentación, aunque siempre considerándola desde la sujeción a la estructura arquitectónica y sin profundizar en el valor de la naturaleza en el mundo andino prehispánico, mucho menos en su presencia en las formas artísticas. En el terreno de la iconografía se ha buscado la influencia de los motivos europeos –tanto peninsulares como no ibéricos– y se ha difundido un repertorio de motivos locales, en general, y salvo excepciones, sin exceder la descripción de los mismos. Aun los autores que han propuesto formas de “sincretismo” entre los motivos americanos y los símbolos cristianos raramente han llegado a relaciones de significación demasiado precisas con el mundo precolombino.

Entre los primeros estudios se cuentan los de Ángel Guido (1896-1960) que se situaron en una escena intelectual caracterizada por la revalorización de “lo indígena” en tanto elemento de fusión con lo español. La tradición ibérica rescatada desde principios del siglo XX en la Argentina a la luz del primer Centenario de la Independencia y como crítica al cosmopolitismo moderno² acudió a una recuperación de “lo propio” tomando como referencia la arquitectura colonial de México, Perú y Bolivia (Malosetti *et al.*, 1998). El nacionalismo, entendido como un americanismo en el ámbito literario y artístico, adoptó como base el concepto de “Eurindia” de Ricardo Rojas, presentado en el libro homónimo de 1924. Allí, Rojas estableció un neologismo referido al “misterio etnográfico” creado entre Europa y “las Indias”, basado en la idea de fusión de culturas que se materializaría en la arquitectura como “la que mejor expresa el carácter de una civilización” (Rojas, 1924: 15).

En relación directa con las ideas de Rojas, Ángel Guido publicó en 1925 *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, libro en el cual explicitó la necesidad de una “rigurosa investigación científica” en el estudio de la arquitectura. Su análisis partía

de una caracterización de los rasgos plásticos de la ornamentación precolombina, sintetizados en “leyes ornamentales preconcebidas”: técnica planiforme, simetría, repetición y frontalidad. El tipo de decoración al cual refería, entendida como “de escaso valor plástico”, se localizaba en imágenes prototípicas para los historiadores de este período, como la Puerta del Sol de Tiahuanaco. También recurrió como estrategia comparativa a imágenes en textiles (no solo del área surandina) con el propósito de extender los patrones de la ornamentación labrada hacia otros soportes.

La tesis de Guido sobre la decoración, sostenía que esta presentaba dos tipos de influencias sobre la arquitectura hispana: una de carácter objetivo, a través de la cual podemos reconocer “detalles indígenas” concretos en elementos zoomorfos (pumas, llamas, serpientes, sapos); fitomorfos (tallos, hojas, mazorcas de maíz); antropomorfos (figuras de indiecillas con atavíos indígenas); simbólicos (estrellas, luna, sol); geométricos (ajedrezados, dentellados, triangulados, con meandros, con signos escalonados) y del “folklore indígena” (penachos, plumas, brazaletes, flechas). La otra influencia, que denomina de carácter subjetivo, se vincula con la distribución de los elementos en la superficie de la arquitectura hispana, mediante un “ritmo de espacio o movimiento indígena” por el cual el “espíritu indio” imprimía su carácter en la obra, es decir, la estructura arquitectónica hispana sufría un trastocamiento por una ley distributiva que exteriorizaba “un sabor genuinamente americano”.

Esta interpretación, cercana a los ideales del indigenismo a partir de la lectura que Guido hacía de intelectuales como Uriel García, va a ser desarrollada con mayor especificidad en su concepto de “estilo mestizo”. Su interés por la iconografía disminuyó a partir de su adhesión a los postulados formalistas del alemán Heinrich Wölfflin, perspectiva viable para el contexto americano carente de “grandes nombres” y estilos sujetos a un estricto devenir histórico (Penhos, en prensa). Wölfflin desarrolló, tomando como eje su concepto de “arte clásico” (elaborado en 1899), cinco “pares polares” orientados a explicitar las diferencias entre el arte del Renacimiento y el arte del Barroco: “la evolución de lo lineal a lo pictórico, de la forma superficial a la forma profunda, de la forma cerrada a la abierta, de lo múltiple a lo unitario, de la claridad absoluta a la relativa” (Wölfflin, 1915). Esta teoría, apropiada para el modelo dual ya consolidado en Guido (arquitectura hispana/decoración indígena) se trasladó en forma directa al estudio de las construcciones americanas, lo que lo llevó a plantear en principio “la diversidad barroca” existente en la arquitectura hispanoamericana, visible en las diferencias entre el barroquismo del arte colonial del norte (México) y la persistencia de “la concepción incaica de la forma” del área surandina, en la cual se manifiesta su “idiosincrasia estética”.

Dichas reflexiones condujeron a Guido a una simplificación significativa por la cual los templos andinos del siglo XVIII, atravesados por el linealismo rígido y por las “leyes ornamentales” antes mencionadas, serán asociados a las características del Renacimiento, en contraposición al “dinamismo caprichoso” del Barroco español (Guido, 1927). La condición de posibilidad del Barroco americano fue entendida por Guido como una “primera reconquista americana” (posterior a la primera conquista europea de los siglos XVI y XVII) o “reacción criolla” del siglo XVIII, en la cual se exteriorizan, como mencionamos más arriba, las influencias objetivas y subjetivas de la cultura prehispánica (Guido, 1930). En este último punto, tendrán especial influencia sus lecturas de Wilhelm Worringer (1908) y su concepto de “voluntad de forma” (a diferencia de “capacidad artística”) como resultado de necesidades histórico-humanas. Esta perspectiva, como la de Alois Riegl, encontró en la ornamentación, en tanto momento primario de toda creación artística, una “claridad de expresión de la voluntad de un pueblo y sus particularidades específicas”.

Superando el concepto inicial de fusión, el punto conclusivo de su trabajo fue la postulación, en 1937, de la primera escuela americana circunscripta al período comprendido entre los siglos XVI y XVIII: el estilo mestizo. En tanto herramienta historiográfica que le permitió el ingreso del arte colonial sudamericano en la historia del arte universal, Guido reforzó los planteos preliminares para dar lugar a una fórmula matemática: arte español + arte indígena = arte criollo o mestizo. La consideración de la iconografía en el estilo mestizo redundó en la mención de “elementos propios” desde un discurso vehemente –“el Sol y la Luna, imagen cumbre adorada por el indio en América”– que no consiguió identificar con exactitud la relación de esas imágenes con su contexto de realización, ni tampoco cuestionar los límites de la ejecución de las mismas al interior de la evangelización. El exhaustivo esquema dual de arquitectura-ornamentación resultó la principal restricción teórica por la cual Guido pensó en una obra arquitectónica acabada que no evidencia su complejidad. La necesidad de reflexionar sobre los conceptos de “obra” y de “artífice” –refiriéndose a un indio ideal que se revela contra las opresiones culturales del conquistador– y en particular al concepto de “escuela”, lo ubicó en los lineamientos propios del arte occidental, insuficientes para el análisis del arte colonial americano.

Respecto de la ornamentación, su pensamiento entró en estrecha relación con el *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas (1930), clave para la valorización estética de la decoración prehispánica y orientado a la recuperación de la imagen indígena en el contexto industrial moderno, a partir de la descripción de temas, materiales y esquemas compositivos de las expresiones artísticas de América desde Mesoamérica hasta el Noroeste argentino. Su propuesta, en consonancia con Guido y su lectura de Wölfflin, reclamó explícitamente la aplicación de categorías estéticas europeas para el análisis de las imágenes prehispánicas (ver Bovisio, 1999), al tiempo que exaltó la necesidad de una “estética propia” basada en el arte indígena. Dichas contradicciones se materializaron en un catálogo de imágenes reduccionista y descriptivo. No obstante sus limitaciones, los estudios de Guido resultan decididamente pioneros por la intención de discriminar, dentro de una historia del arte americano de larga duración (es decir, previa al siglo XIX e incluyendo los aportes de la arqueología), una iconografía que se distingue y que profiere un discurso propio diferente al de la arquitectura que la sustenta, razón por la que merece una mención destacada.

A partir del impulso de Guido, las propuestas de otros investigadores como Mario Buschiazzo, fundador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires en 1946, buscaron encarar el problema a partir de una mayor rigurosidad científica y validez documental, aunque la relación entre arquitectura e iconografía siguió estudiándose desde las implicaciones teóricas de los paradigmas tradicionales. En *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Buschiazzo dedicó un capítulo a “la fusión hispano-indígena” y discriminó varios elementos posibles de ser vinculados con imágenes prehispánicas afirmando que “aunque concentrándose en los aspectos epidérmicos, los artistas de esta parte del Virreinato del Perú consiguieron dar un acentuado carácter hasta formar una auténtica escuela regional de arquitectura hispano-indígena” (Buschiazzo, 1961: 106). No obstante, va a reconsiderar su punto de vista en su artículo “El problema del arte mestizo” (1969), donde cuestiona las principales interpretaciones en torno al concepto, discutiendo la sobredimensión otorgada a la decoración de motivos del repertorio fito y zoomorfo en la arquitectura, y la especificidad dada a la técnica de talla en tanto propia del continente, por la susceptibilidad de ser localizada en otras culturas. Particularmente, cuestiona la lectura política proveniente del indigenismo peruano que encontró en la profusa ornamentación americana una manifestación de insurrección nativa, lectura que había abrazado años antes Ángel Guido. Al margen del carácter conservador de su interpretación, el autor se desprende del discurso euríndico y debate el tópico de la fusión que hasta el momento había resultado incuestionable. Por otro lado, deja abierta una puerta de análisis vinculada

a la realización de inventarios gráficos regionales que, en rigor pensándolo desde el presente, no han sido lo suficientemente logrados y que podrían permitir a partir del análisis interdisciplinar, otra vía de estudio sobre la iconografía del área del Titicaca.

Aportando una mirada diferencial, Ramón Gutiérrez se replanteó el asunto de los préstamos culturales, ofreciendo un panorama desde los estudios que adjudicaron a la decoración influencias sevillanas y andaluzas –por un lado– y las de algunos centros del territorio andino como Cuzco y Arequipa, por el otro. Ante este panorama, insistió en la imposibilidad de soslayar el aporte regional, realizando además un estudio completo de las tipologías de los conjuntos y, pese a que incluyó algunas relaciones con la cosmovisión andina, no se explayó en la ornamentación (Gutiérrez, 1978). Esto se debe a que su perspectiva pretendió traspasar el concepto de barroco en tanto característica íntimamente ligada a la dimensión decorativa, superando la dicotomía “arquitectura española/decoración americana” planteada por Ángel Guido, e incluyendo una perspectiva interdisciplinaria para encarar el estudio de las iglesias. El autor postuló el uso del espacio abierto como un elemento propio del indígena y como una de las principales formas de coincidencia entre la cosmovisión andina y la evangelización en ámbitos y funciones urbanas propios del Barroco europeo de la Contrarreforma. Esta pervivencia de la ritualización americana de los espacios externos sería evidente para Gutiérrez en las estructuras al aire libre propias de la arquitectura religiosa reduccional, tales como los atrios, las capillas posas, las capillas miserere y las fachadas retablo, siendo estructuras que nacieron por la necesidad de catequizar a gran cantidad de indígenas en espacios abiertos, y que luego adquirieron un valor autónomo como formas.

Por su parte, los estudios interpretativos sobre la decoración arquitectónica de los templos del Titicaca constituyen casos aislados y, salvo pocas excepciones, fueron perfilándose hacia el último cuarto del siglo. Una de las autoras más destacadas fue Teresa Gisbert quien, junto con José de Mesa, abordó la arquitectura virreinal andina (1985), destacando los elementos indígenas en la decoración y la aparición de estructuras al aire libre que vinculó con el mundo prehispánico al igual que Ramón Gutiérrez. La arquitectura “mestiza” se diferenciaría del Barroco europeo por presentar mayores coincidencias con las formas renacentistas, especialmente en la composición de las portadas y la decoración, reduciendo el estilo a la aplicación de una decoración americana dentro de una estructura rígida y arcaica de tradición renacentista. En estudios posteriores, Gisbert avanzó en el plano interpretativo, señalando que los elementos naturales de la iconografía estarían en relación con la significación del paraíso en el mundo cristiano y su adecuación al mundo andino en referencia al *Antisuyu* (el oriente dentro del Tawantinsuyu). El *Antisuyu*, en oposición al frío y desolado *Collasuyu*, era la tierra caliente, lugar de abundancia vegetal donde habría estado ubicado el paraíso al que aludía León Pinelo (1656), a quien Gisbert tomó como referencia. La autora estableció también una relación con la importancia de los huertos, comunes en las escuelas pictóricas andinas, representados como jardines con carácter de florestas pobladas de pájaros y, –a su juicio– al imaginar el edén como huerto, se asentó la idea del paraíso como vergel que se materializaría en algunos templos del Collasuyu (Gisbert, 1999). Esta afirmación brinda una interpretación comprensiva de la decoración vegetal de las fachadas collavinas, al mismo tiempo que plantea la existencia de una ideología común que toca tanto a la arquitectura “barroca mestiza” como a la pintura cuzqueña, integrando los mitos indígenas y los valores provenientes del universo cristiano, pero en una amplia perspectiva sobre el mundo andino.

Finalmente, Alexander Gauvin Bailey ha establecido una relación directa entre el “barroco híbrido andino” y la iconografía y la estructura de la producción textil. Mediante un estudio pormenorizado de las iglesias, el autor buscó en Arequipa –al igual que sus predecesores– el origen de muchos motivos, para señalar que los patrones de composición

podrían asimilarse a los de las prendas textiles trabajadas durante la época colonial, tales como las *llicllas* (prendas femeninas cuyas decoraciones se organizan de forma horizontal y simétricamente en torno a un centro y que utilizan como base simbolismos binarios). Estas prendas dividen las zonas en *pallai* (formas geométricas) y *pampas* (formas más variadas y libres que incluyen flora y fauna) constituyendo una oposición caos/orden. El autor rescató estas opciones de las partes *pallai* y *pampas* y las trasladó a la lógica decorativa de las fachadas, observando una organización similar, aunque sin avanzar más allá de dichas menciones. Por otra parte, ha propuesto nombres de determinadas especies de aves que tenían relevancia para los habitantes del área durante la época de la colonia, como los *tordos chiguanco*s del altiplano que aparecerían en las iglesias de la zona, y especialmente en San Juan de Juli, destacando la importancia crucial de este ave en los ritos agrícolas durante la colonia (Bailey, 2010).

Así, un objeto de estudio tan complejo dentro la producción artística colonial presenta un abordaje que, si bien permite conocer diversos aspectos históricos y estéticos, no abre paso a una comprensión en relación con su contexto de origen y de uso, es decir, una lectura acorde a las claves de interpretación dadas por sus propios códigos. Solo las investigaciones de Gisbert y posteriormente las de Bailey habilitan un camino para considerar la importancia del espacio circundante, tanto en los mitos andinos como en la economía, siendo necesario ampliar la perspectiva de aquellos elementos naturales que participaban en el discurso plástico y que a su vez tenían importancia para la vida comunitaria y ritual.

La naturaleza en el mundo andino

Consideraciones generales y observación de elementos naturales

Uno de los principales aspectos que llama la atención al observar la ornamentación arquitectónica de los templos estudiados es el papel destacado de la naturaleza desde el punto de vista cuantitativo y en relación a los elementos de la simbología cristiana. En este sentido, no puede soslayarse la importancia vital que cobró el mundo natural para el hombre andino prehispánico, aspecto que se revela en la mayor parte de la iconografía de sus producciones artísticas que se extienden desde antes de la cultura Chavín hasta la conformación del Tawantinsuyu.

Como ha sido señalado desde los estudios antropológicos e históricos sobre la vida social y económica en los Andes centrales, en el duro ambiente del altiplano la preocupación principal del hombre fue su supervivencia orgánica. Tanto la producción agraria como los beneficios del clima debieron garantizarse para asegurar la existencia misma de la comunidad. A pesar de los esfuerzos adaptativos que incluyeron la domesticación de especies a grandes alturas, la manipulación hídrica, o la producción en pisos ecológicos que permitía la diversificación, según se desprende de los estudios de John Murra (1974), los resultados siempre fueron relativos. Por ello, fue necesario contar con los beneficios de la naturaleza para subsistir ante un clima hostil, caracterizado por sequías, heladas, terremotos y tormentas que en algunos casos comprometían su existencia vital. Es así que la representación de la flora y de la fauna se convirtió en parte fundamental de la iconografía de las producciones artísticas, expresando la percepción del medio ambiente como una relación que ligaba el orden social con el orden cósmico y donde el hombre operaba como el mediador ante los poderes gobernantes de la naturaleza imprevisible, con el fin último de contener la amenaza del caos.

En las decoraciones de las portadas de las iglesias, tanto frontales como laterales e interiores, los diversos motivos y tratamientos presentan analogías que permiten reconocer

en algunos casos la predilección por ciertos elementos naturales del entorno o de zonas aledañas. No obstante, la familiarización de dichos elementos continuamente repetidos, la tendencia decorativa y la posibilidad de combinaciones entre distintas especies vegetales, definen en ocasiones una estilización, que se resuelve en la abstracción de lo natural hacia un conjunto de rasgos admitidos como sustanciales.

Entre los elementos presentes en la iconografía, destaca la recurrencia de diferentes tipos de valvas marinas y volutas asociadas al agua, junto con la inclusión de estilizaciones de mazorcas de maíz y vegetales que brotan de cabezas cortadas. Por otra parte, son recurrentes diversos tipos de flores, junto con la aparición de iconografía de plantas pertenecientes a las zonas selváticas, tales como el cacao o la zarzaparrilla y de animales como monos y felinos. Esta iconografía se superpone a diferentes elementos de la simbología cristiana, como monogramas de María y de Cristo, símbolos de las órdenes religiosas, elementos de la Pasión y diferentes tipos de ángeles. En cuanto a la organización de los mismos, es común a todas las portadas la división de la fachada en calles y cuerpos, reproduciendo la tipología fachada-retablo con remate, típica de las iglesias de la última etapa. La mayoría presenta las calles y cuerpos separados por cornisas y columnas de diferente tipo en cada caso. Destacan las columnas rodeadas de frutas, al estilo salomónico, con predominancia de uvas o zarzaparrilla, a excepción de Zepita donde las columnas están decoradas al tercio con algunos pequeños detalles. En las iglesias de San Juan de Juli y Santiago de Pomata, al igual que en el bautisterio de Santa Cruz de Juli, las frutas son variadas, el cacao o el pepino están generalmente acompañados de diferentes animales (pájaros, monos, felinos) que se disponen en los cuerpos inferiores, más cerca de la vista del feligrés. En la mayoría de los casos, los arcos de medio punto y las pilastras que flanquean la entrada al espacio sagrado poseen flores locales de variados tipos, que muchas veces están combinadas con valvas. Estas siempre ocupan lugares centrales, tanto en los pisos inferiores como superiores; incluso en ocasiones aparecen los nichos principales en forma de valvas. Las cornisas que separan y organizan los pisos están decoradas con helechos, volutas u hojas, junto con flores y pájaros que también se distribuyen por toda la fachada, sin determinar una ubicación jerárquica específica. Finalmente, aparecen tipos de floreros que cumplen la función de remate y en la mayor parte de los casos cierran la composición.

Para esta instancia, hemos seleccionado algunos de dichos elementos para examinarlos desde el punto de vista de la importancia en su contexto de uso, a través del relato de algunos cronistas, estudios sobre casos particulares de iconografía andina y los aportes del manual de plantas económicas de Cárdenas (1969).

Elementos marinos

Uno de los elementos más recurrentes en la decoración arquitectónica es la valva marina, que se manifiesta en diversas ocasiones y con variantes en sus tratamientos, ubicándose en los accesos y en espacios elevados (Figuras 2b y 2c). Cabe recordar que si bien estos elementos aparecen en la iconografía cristiana como asociados a los peregrinos por ser atributos de Santiago el Mayor (Ferguson, 1956), en el mundo andino se consideraban especialmente por la importancia que tenían como ofrendas acuáticas, apareciendo ya desde Chavín las conchas *Spondylus* como contrapartida femenina de los *strombus* masculinos en el obelisco Tello y en la plaza circular de Chavín de Huantar (Figura 2a). En los Andes era común la creencia de que el agua circulaba por debajo de la tierra hasta llegar a las montañas desde su fuente, el océano, pasando al cielo por la Vía Láctea y regresando a los campos en forma de lluvia. Por esta razón, se utilizaban las conchas como ofrendas marinas para dar alimento a los dioses y atraer a las fuerzas naturales a una relación recíproca con la sociedad humana (Burger, 1993).

2a



2b



2c



Figura 2a) Personaje portando valva spondylus. Chavín de Huantar; 2b) Detalle de valva en la fachada lateral, San Pedro de Zepita; 2c) Detalle de valva en Santa Cruz de Juli. Fuentes: a) Internet: <https://lamula.pe/media/uploads/72f8995a-82a8-4649-a0e4-86d43d3cbf48.jpg>; b) y c) Fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

Por su parte, los cronistas también dan cuenta de esta situación en la que el agua constituía un factor primordial del proceso y, si bien había gran variedad de rituales relacionados con ella, los objetos más comunes para los sacrificios asociables al agua eran las valvas marinas que los cronistas llaman *mullu* o *mollo* (Arriaga, 1922 [1621]; Polo de Ondegardo, 1872 [1559]). Se las menciona constantemente, tanto enteras, como partidas o en polvo, en calidad de ofrendas a las fuentes, los pozos, los ríos y otros santuarios acuáticos cuando se pedía clima propicio y salud, como ajuar de huaca y con fines adivinatorios:

(...) sacrificaban ó ofrecían conchas de la mar que llaman Mollo. Y ofrecíanlas á las fuentes y manantiales, (...) Tienen diferentes nombres según la color, y así sirven á diferentes efectos, usaban de estas conchas casi en todas las maneras de sacrificios, y aún el día de hoy echan algunos el mollo molido en la chicha por superstición. (...) (Polo de Ondegardo, 1872 [1559])

Por otra parte, aparecen en las portadas diferentes tipos de volutas que, puestas en relación, podrían ser abstracciones del agua o del viento que genera las condiciones para la lluvia, según se desprende del estudio de Piña Chan en el que relaciona motivos de la glífica olmeca con los Andes peruanos a través de la tradición de Valdivia.³ El autor realiza una sistematización de motivos y en ella el viento y la lluvia aparecen en formas circulares y de volutas, motivos que se repiten en diferentes representaciones andinas prehispánicas, desde los jaguares en la plaza circular de Chavín hasta las líneas de Nazca, entre otros ejemplos (Piña Chan, 1994). Esto es coherente si se considera su relación con las valvas que, como mencionamos, aparecen casi siempre en relación a ofrendas acuáticas (Figuras 3a y 3b).

3a



3b

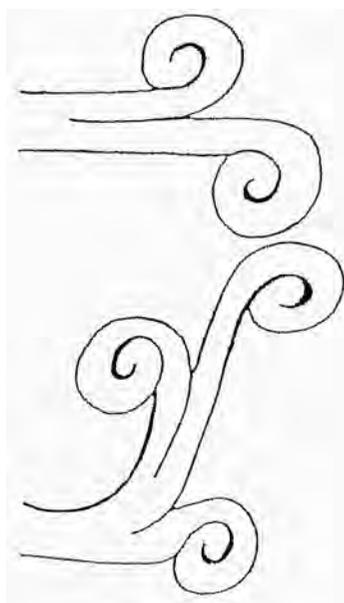


Figura 3a) San Pedro de Zepita (fachada lateral) y 3b) Volutas que representarían el agua o el viento que evoca la lluvia. Fuentes: a) Fotografía de las autoras y cortesía del equipo UBACyT, dirigido por el Dr. Ricardo González; b) Redibujado de Piña Chan (1994: 42).

Cabe destacar que estos moluscos pertenecen a las aguas más templadas de la costa, alejadas de la sierra en el caso de Chavín, o de las áridas pampas de San José en el caso de Nazca, lo mismo que de la zona del altiplano peruano donde se hallan las iglesias en cuestión. Sin embargo, la importancia material de estos elementos naturales, tanto para la vida útil como para la subsistencia religiosa, justificaría su instalación en un plano ideacional y su consecuente aparición en la iconografía estudiada, probablemente en alusión –además– a las redes de intercambio con la costa.

Elementos rituales de fertilidad

En la iconografía de las iglesias, el maíz se presenta generalmente sintetizado en sus rasgos esenciales, o representado en pequeñas mazorcas (Figura 4a). Ya en producciones precolombinas podemos ver la representación del maíz con patrones similares a los de las iglesias y relacionada con la creencia de que la tierra hacía brotar sus frutos solo si era fecundada por el agua, inscribiéndose así en el principio básico de la tierra que es dar y quitar vida (Piña Chan, 1994). Lo mismo sucede con la deidad felínica cuya boca a veces es representada como el ingreso al interior de la tierra o acostada en referencia al cultivo, sufriendo una suerte de metamorfosis con la panocha de maíz con sus hojas entreabiertas (Curatola, 1991) (Figura 4b).



Figura 4a) Bautisterio de Santa Cruz de Juli. Fuente: Fotografía de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

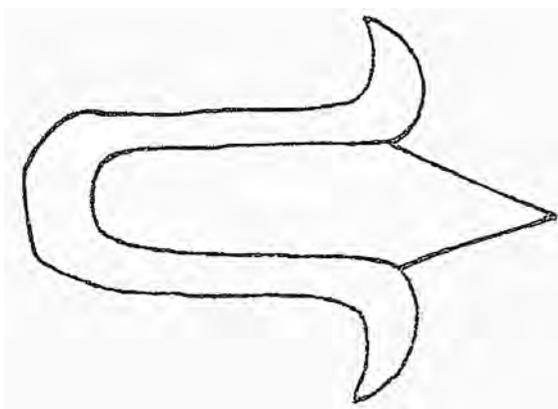


Figura 4b) Representación con disposición en U acostada en referencia al cultivo, donde las fauces del felino simbolizarían la panocha de maíz con sus hojas entreabiertas. Fuente: Curatola (1991: 213).

En ocasiones, el felino tiene en su cuerpo –como sucede en Chavín– los símbolos de la fertilidad, como por ejemplo el agua representada en volutas para asociarla a la buena cosecha. Además del reconocido valor que tenía el maíz en la economía andina, según los cronistas, al comenzar la siembra de acuerdo con el calendario ritual, se rendía también culto a los ancestros sacrificando y echando maíz blanco que luego de unos días se volvía a sacar para sembrarlo, además de su utilidad contra algunas enfermedades:

(...) cuando quieren sembrar hacen sacrificio a los puquios y echan en ellos maíz blanco, y de allí lo vuelven a sacar al cabo de algunos días, y lo siembran y dicen que con ello salen buenas las sementeras. Cuando están enfermos, los hechiceros les mandan echar maíz blanco en el camino real, para que los pasajeros le lleven la enfermedad. (Arriaga, 1922 [1621]: 51)

Según Bernabé Cobo, el maíz tenía también valor medicinal contra muchos tipos de afecciones, especialmente de los riñones. Asimismo, en las chacras y estanques se ofrecía molido, entero, mezclado con hojas de coca o sangre de llama junto con chicha (Cobo, 1892 [1653]). Esta era la principal ofrenda en sacrificios y, al igual que las hierbas de uso alucinógeno, sus sustancias embriagantes se relacionaban con la asignación de valor de médium a través de estados alterados de conciencia, ya que podía producir desajustes emocionales en grado ascendente, desde la euforia inocua hasta la enajenación completa (Cárdenas, 1969). A su vez, es sugestiva la relación del maíz con el agua, fundamental para la buena cosecha y en estrecha relación con las valvas que, como dijimos, constituían la principal ofrenda acuática. Estos elementos naturales se relacionan con la importancia de la regeneración de la vida, inscribiéndose en el principio básico de la “ideología de fertilidad”.

De la muerte de los seres humanos surgían las condiciones para la existencia de los mismos seres y, como sustento de esta creencia, es recurrente en la iconografía andina prehispánica la aparición de cabezas cortadas, las llamadas “cabezas trofeo” (Frame, 2001; Arnold, 2007; Proulx, 2007). En la iglesia de Santa Cruz de Juli, estas cabezas aparecen en el interior y portada del bautisterio y presentan los ojos cerrados o carentes de expresión vital, pero están constantemente rodeadas de elementos vegetales y especies de penachos por donde brotan flores. En determinados casos, como los reservados a las portadas más visibles, las cabezas aparecen con alas como si fuesen seres celestiales cristianos, actuando de marco para el símbolo de la orden de Jesús y diferenciándose de los motivos que aparecen en el interior de la misma iglesia, velando quizás el verdadero sentido que se ve más claramente en los otros ejemplos que son recurrentes. Los autores que han trabajado con la ornamentación no han reparado en la presencia de estas cabezas, a excepción de Gauvin Bailey (2010) quien menciona algunos ejemplos de cuyas bocas surgen vegetales como raras ocurrencias –se refiere a Juli– pero no elabora ninguna interpretación al respecto (Figuras 5a, 5b y 5c).

5a



5b



5c



Figura 5a, 5b y 5c. Interior de la iglesia de Santa Cruz de Juli. Las cabezas aparecen con los ojos cerrados o cegados, rodeadas de vegetales y especies de penachos de donde brotan flores o vegetales. Fuentes: fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

Estas cabezas cortadas, de cuyas bocas o cabellos surgen vegetales, develan que la muerte es un puente para asegurar la continuidad de la vida social. En el mundo precolombino, en algunos casos aparecen personajes con atuendos vegetales que portan las cabezas, así como estas pueden constituir motivos en sí mismas. Proulx (*ibid.*) analiza la iconografía de las distintas fases de la cerámica nazca donde los seres míticos siempre se asocian a cabezas trofeo: la orca que lleva en sus brazos la cabeza, el ser antropomorfo de cuyo atuendo cuelgan cabezas, el pájaro horrible (que es mezcla de cóndor y halcón) con una cabeza en su pico y la arpía. Otro de los personajes que menciona Proulx es el cosechador, que muchas veces presenta conchas *spondylus* colgadas que –como dijimos antes– aluden a la fertilidad, inscribiéndose en esta relación cíclica vida/muerte. Muchas veces aparecen guerreros rodeados de cabezas cortadas, las que incluso a veces constituyen un marco para la figura, aludiendo al carácter bélico que es necesario para conseguir el triunfo sobre la muerte y por lo tanto asegurar la regeneración, el renacimiento y fertilidad agrícola, en un claro nexo muerte-decapitación-sangre (Proulx, 2007) (Figuras 6a y 6b).

6a



6b



Figura 6a) Personaje mítico (orca) llevando cabezas trofeo; 6b) Dibujo sobre cerámica, una cabeza cortada con vegetales. Fuentes: a) Proulx (2007: 7, Figura 8); b) Cornejo et al. (1996: 23), basado en Blasco y Ramos (1985, Figura 342).

De la misma manera, Mary Frame ha trabajado con textiles pertenecientes a fardos funerarios de Paracas Necrópolis (estableciendo además relaciones con la cerámica nazca), considerando los vínculos entre las figuras y los temas subyacentes en el estilo bloque de color, donde se combinan referencias a la sangre, a la fertilidad y a la transformación. La autora analiza los cambios en las secuencias de las representaciones, estableciendo asociaciones entre las figuras, las que presentan desde posturas de decapitación con cuchillos o elementos cortantes, hasta serpentinatas vegetales que surgen de sus bocas, mientras que algunas llevan cabezas cortadas y otro tipo de adornos en sus manos (Frame, 2001). Estas figuras irán manifestando cambios en el tratamiento del cabello, la ropa y la postura, y adquieren además adornos, armas y cabezas, hasta transformarse en homólogos de origen animal, muchas veces mediante la presencia de determinados rasgos animales: pies con garras, rasgos de máscara en la boca, túnicas con una cola, entre otros. Para Frame, la presencia de los animales remitiría a su importancia para el pasado ancestral. A su vez, establecería relaciones con la depredación como modelo subyacente de las relaciones entre los humanos, que despedazan como los animales, pero con armas, resultando en carne desgarrada y flujo de sangre abundante, a la par que establecen un nexo entre la sangre y los líquidos corporales que funcionan como metáforas rituales y míticas (*ibid.*, 2001).

Asimismo, aparecen representaciones de animales con semillas esparcidas por todo el cuerpo, que a veces son cabezas cortadas como análogas y, otras, figuras que presentan heridas de donde crecen vegetales. La metáfora de la fertilidad en relación a las heridas, la sangre y los fluidos corporales, como asociación con el agua y el crecimiento de plantas, residiría en la asociación de estos elementos necesarios para la regeneración de los ciclos agrícolas y míticos.

Considerando las interpretaciones previas y actualizando un trabajo anterior sobre textiles de posguerra en el actual *ayllu* boliviano de Qaqachaka, Arnold (2007) ha tomado la iconografía textil de los Andes como un lenguaje documental y de reflexión sobre la esfera productiva (ver también Arnold, 2014). Ella establece vínculos con análisis precedentes, en especial de Anne Paul, quien ha trabajado con la función de los bordes trenzados del textil de la cultura paracas topará, en relación a la captura de espíritus benevolentes y expulsión de los malevolentes. Para Arnold, el acto textil puede compararse con el acto agrícola de determinar los surcos del borde de la chacra para que los animales no puedan invadirla. Las tejedoras aprovechan los esfuerzos que revivifican los espíritus ancestrales atrapados en el textil, cuyo origen se relacionaría al manejo de los cabellos de una cabeza trofeo a modo de urdimbre, remitiendo a la apropiación de fuerzas de un guerrero enemigo atrapado en los bordes. Así, las cabezas trofeo se transformarían en *wawa* (lo naciente) como medio de energía para la regeneración (Arnold, 2007). En este punto, la autora establece además relaciones con las interpretaciones de Proulx y Frame analizadas, puesto que la idea de la cabeza trofeo se centraría aquí también en la idea de la fertilidad agrícola y en la necesidad constante de agua y buen clima. Para esta autora, la importancia yacería en la comparación de los sesos con las semillas y en la creencia de un espíritu morador en la cabeza, que sería propicio para regenerar la tierra y ayudar a la producción agrícola de los vencedores (*ibid.*).

Elementos florales

Las flores se manifiestan en diversos ejemplares e invaden la decoración de la mayor parte de los sectores de muchas de las iglesias. Entre los motivos recurrentes, destacan las flores campaniformes, que son de muchas variedades en todas las iglesias y entre ellas hemos identificado especialmente la flor de isaño o *mashua* y la de *chamico* o datura, además de la *kantuta* que ha sido señalada desde los estudios de Ángel Guido (1930). Las flores, además de ser apreciadas por su valor ornamental, aparecen en las crónicas en relación con los sacrificios, en donde tanto humanos como llamas eran ornamentados con ellas junto con mantones colorados.

La flor de isaño o *mashua* es uno de los tubérculos andinos más importantes, al igual que la papa y la oca, e incluso de mayor rendimiento que estas. Esta flor aparece representada en el bautisterio de Santa Cruz de Juli –según la descripción de Cárdenas– con sus tallos aéreos cilíndricos y flores zigomorfas cuyas corolas se componen de pétalos cortamente unguiculados y estambres desiguales entre sí (Cárdenas, 1969). En las crónicas de Garcilaso de la Vega (1609) y Cobo (1892 [1653]), esta planta aparece dotada de poderes anafrodisiacos. Por otra parte, su flor aparece en motivos prehispánicos, como se ve en la pintura tiwanacuense que Yacovleff y Herrera (1935) han reproducido de la cerámica de Pacheco con sus flores y tubérculos característicos, y tanto allí como en el bautisterio aparece sintetizada o vista de perfil (Figuras 7a y 7b).

7a



7b

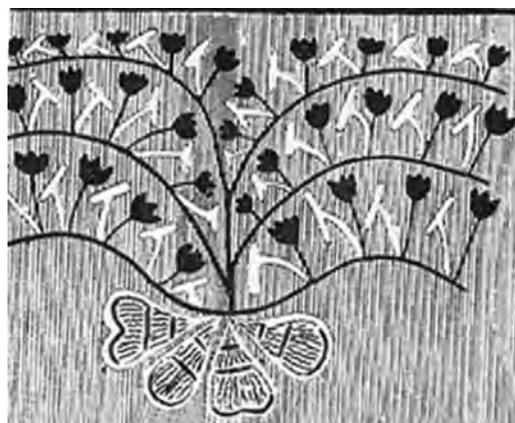


Figura 7a) Portada del bautisterio de Santa Cruz de Juli y 7b) Pintura tiwanakuense, de mashua o isaño con raíz. Fuentes: a) Fotografía de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González; b) Yacovleff y Herrera (1935: 65).

Por otra parte el *chamico* o datura, que tiene también flores con pétalos largos y dentados en forma de campanilla, aparece visto desde distintos ángulos, especialmente de frente, y puede apreciarse en un kero incaico también reproducido en Yacovleff y Herrera (*ibíd.*). Según estos autores, en sus flores y hojas, el *chamico* posee tres alcaloides con propiedades terapéuticas. Sus hojas chamuscadas al fuego se aplican sobre las partes doloridas en los casos de reumatismo o contusiones y, al ser fumadas, producen una acción antiasmática. Con la semilla se prepara un extracto que goza de propiedades narcóticas, ya que adormece los sentidos hasta llegar a estados de locura temporales, designándose a una persona con estos síntomas “chamicada”, por lo que se la utilizaba también para embriagarse (Cobo, 1892 [1653]). Por otra parte, los cirujanos precolombinos empleaban las semillas como anestésicas para realizar sus operaciones admirables, incluso las trepanaciones craneanas (Yacovleff y Herrera, 1935).

Otro tipo de flores relevantes son las de cactus compuestas y variadas, señaladas por varios autores, y que aparecen en la mayor parte de las iglesias con manifestaciones especialmente sofisticadas en Santiago de Pomata y San Pedro de Zepita, destacando algunas muy similares a las del *achuma*, que según Cárdenas abunda en La Paz y en la Isla del Sol, y que pueden relacionarse con los mismos cardones que las contienen (Figuras 8a y 8b).



Figura 8. Flores compuestas asociadas a las flores de cactus en las iglesias de San Pedro de Zepita. Fuente: fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

Del cactus existen muchas especies por lo que varían en algunas de sus características, si bien la mayoría son medicinales según Bernabé Cobo, y se las usa en especial para disminuir la fiebre alta y soldar fracturas. En Pomata aparecen estos elementos sintetizados en cactus columnares, pero que podemos identificar por su similitud con representaciones de escenas de alfarería moche que transcurren en despoblados donde se visualizan diferentes tipos de cactus. Uno de los cardones más importantes en los Andes es el ya mencionado contenedor de la *achuma*, puesto que contiene mezcalina en sus tallos, cuyas propiedades narcóticas se conocen por la valoración de la pérdida del estado de conciencia. Cobo dice al respecto:

Es esta una planta con que el demonio tenía engañados a los indios del Perú, porque bebido su zumo, saca de sentido de manera que quedan los que lo beben como muertos, transportados con esta bebida los indios, soñaban mil disparates y los creían como si fueran verdades. (Cobo, 1892 [1653]: 450 y 452)

Esta especie de cardón es conocida también como cactus de *San Pedro*, y su uso como alucinógeno es registrado desde la cultura Chavín de Huantar, apareciendo en la iconografía de la plaza circular del centro ceremonial.

La iconografía de las tierras calientes

Entre las flores que se señalan en la ornamentación de las iglesias de Santiago de Pomata y San Pedro de Zepita, se encuentra la *apincoya* o *granadilla* que, a diferencia del resto de los elementos, ha sido mencionada por más de una autor e identificada con la flor de la pasión (*passiflorae*), de cuyas características ya nos hablan los cronistas y que abunda en la hoya amazónica (Cárdenas, 1969) (Figuras 9a y 9b, 10a y 10b). Es del género de las plantas volubles que se enredan y enlazan en otras como las parras. Su hoja es grande y su flor es de forma tan extraña y maravillosa que “quien con efecto pío y devoto la contempla, halla en ellas figuradas muchas de las insignias de la pasión de Cristo” (Cobo, 1892 [1653]: 456). Si bien es difícil determinar exactamente todos los rasgos de esta flor, su apariencia múltiple podría responder a diferentes ángulos, síntesis y sofisticaciones de la misma. Sus frutos son esféricos o ligeramente alargados con el pericarpio apergaminado y su pulpa es de sabor dulce aromático. Según Gisbert y Yacovleff y Herrera, esta fruta aparece para la fiesta del *Corpus Christi*, además de utilizarse para ulceraciones y otras afecciones intestinales. En Santa Cruz de Juli no aparece la flor pero destaca una representación que se asemeja al fruto de la granada. No obstante, podría tratarse de una síntesis entre ambas, ya que la flor pertenece a la *apincoya* pero el extremo abierto del pericarpio a modo de campanilla resulta típico de la granada.

9a



9b



Figura 9a) Flor de la pasión, detalle del interior en la iglesia de Santiago de Pomata y 9b) Especie de *passiflorae*. Fuentes: a) Fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González; b) https://www.academia.edu/8335791/Passiflora_Raf._m%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_pasi%C3%B3n

10a



10b



10c

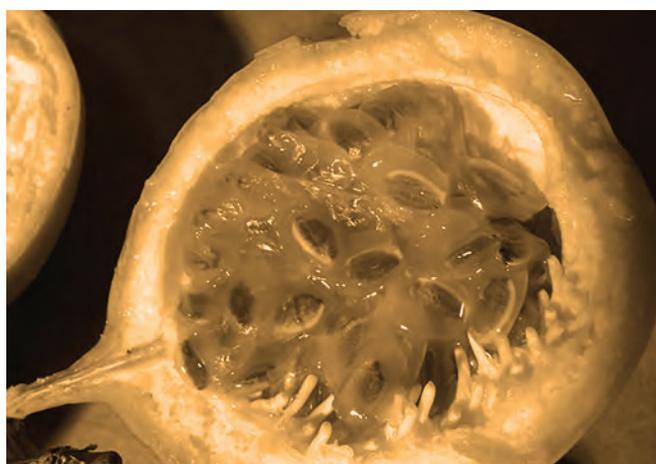


Figura 10a) Santa Cruz de Juli, portada del bautisterio;
10b) Fruto de granado y
10c) Interior del fruto de la granadilla. Fuentes: a) Fotografía de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González;
b) <http://dpvm.umh.es/docs/publicaciones/i%20jornadas%20nacionales%20sobre%20el%20granado.pdf>;
c) <http://www.huila.gov.co/documentos/M/manual%20tecnico%20del%20cultivo%20de%20granadilla%20en%20el%20Huila.pdf>

En cuanto a la fauna, destacan los monos (Figuras 11a, 11b y 11c) que en el arte cristiano parecían tener connotaciones negativas, asociándose en ocasiones al mismo Satán (Ferguson, 1956) y que para las áridas tierras del Collao, serían animales exóticos de las zonas calientes junto con el resto de los elementos naturales que pertenecen a otros pisos ecológicos. Teresa Gisbert menciona al mono como deidad sustentante de edificios en base a un relato del cronista José de Arriaga (1922 [1621]) quien recuerda la visión de los padres Ávila y Cuevas en Huarochirí sobre dos monos de madera labrados en las ventanas de una iglesia y que habrían sido quemados por ser considerados como dicha deidad. Asimismo, los autores refuerzan esta teoría por la presencia en un vaso chimú de la temática del mono abrazando columnas de un edificio, razón por la que destacan su existencia en las bases de las columnas de las iglesias, como en el bautisterio de Santa Cruz de Juli, entre otros ejemplos (Gisbert y Mesa, 1985).

Por otra parte, para Bailey, los monos de la Santa Cruz, al igual que los que él identifica como *titi*—por su pequeño tamaño con melena de león y grandes garras— en San Juan en Juli, se explicarían por el paso por Juli de los jesuitas y misioneros de las selváticas misiones de la Amazonía a intervalos regulares (Bailey, 2010). Sin embargo, estos animales exóticos ya podemos verlos instalados en el imaginario de los pobladores de las áridas pampas de San José y Palpa en los geoglifos de Nazca, así como en la cerámica y textilería moche y chimú. Esto no ha de sorprender, ya que desde épocas incluso más tempranas como la correspondiente a Chavín puede verse la representación de lagartos, jaguares y águilas, que son animales pertenecientes a las tierras calientes, alejados de la zona serrana y que responderían—según Richard Burger (1993)— a la necesidad de superar los límites de los hábitos cotidianos.

11a



11b



11c

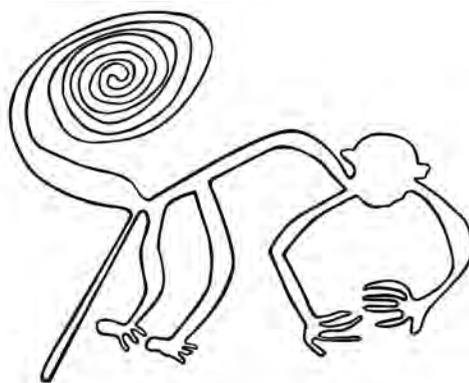


Figura 11. Monos: 11a) en Santa Cruz; 11b) en San Juan de Juli; y 11c) en las líneas de Nazca. Fuentes: a) y b) Fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González; c) Bovisio et al. (2008: 36).

Al respecto son interesantes los estudios de Dimitri Karadimas (2014) quien vincula ciertas representaciones iconográficas de monos a través de mitos contemporáneos de las tierras bajas con los Andes, proponiendo una interpretación de escenas andinas prehispánicas a partir de una mitología aún vigente en el noroeste amazónico, en la búsqueda de una trama común, desde una perspectiva analogista, y basándose en una combinación bastante específica de monos o formas estelares, de rayas y personajes del tipo avispa. Son de nuestro interés particular las representaciones de monos en números pares que analiza el autor y que son identificados con modelos difundidos en varias áreas culturales de distintas épocas. Una de las primeras expresiones gráficas aparece en la región de Carchi Pasto, donde las culturas de Capuli y Tuza usan figuras de monos (en número de cuatro) asociadas a estrellas (Figura 12); estos se vinculan con el mito de origen del chontaduro y el antagonismo entre los seres celestes, entre los cuales Orión es identificado con los monos e interactúa con la Luna (Karadimas, 2014).



Figura 12. Variación combinatoria entre cuatro monos y estrellas en la iconografía Carchi-Nariño. Fuente: Karadimas (2014: 206).

En la orfebrería de la zona, los monos están ligados a imágenes con racimos y frutas de palmas que vinculan los pisos de las tierras bajas. Muchas veces estos animales flanquean a un ser con características de abeja, algo que aparece también en las culturas de los Andes –en especial en telas funerarias chimú y huari–, donde se disponen alrededor de una avispa a la manera de estrellas de la constelación de Orión, como sucedía en el mito amazónico. Otros espacios donde aparecen estos animales son las vasijas moche, como variantes de elementos bélicos en escenas de embarcaciones nocturnas, disponiéndose en las asas los cuatro monos en relieve. Orión aquí actuaba como psicopompo o acompañante de los muertos, y en su condición de constelación llevaba el alma del difunto. Los monos, entonces, representarían en su número nuevamente a Orión (las estrellas). Para el autor, estas coincidencias serían el resultado de un modelo ideológico suramericano, que permite la metamorfosis de distintos motivos de acuerdo con cada cultura, pero siempre en relación a los cuerpos celestes y a la muerte, en una continuidad cíclica que trascendería las diferencias entre la Amazonía o el área andina (*ibíd.*).

Algo similar sucede con el felino, que es el animal más relevante en el pensamiento, el mito, el ritual y el chamanismo de muchas culturas americanas. Principalmente, la imagen de este animal se vincula al consumo de alucinógenos aludiendo a la conexión del chamán con estos seres poderosos, puesto que el jaguar es la ausencia de normas y encarna a las fuerzas extremas de la naturaleza, es aquello que hay que dominar para subsistir (Reichel-Dolmatoff, 1977). Para Piña Chan (1994), el jaguar se asocia con la tierra puesto que, al igual que esta, es una deidad benévola pero a la vez maléfica, puede dar y quitar la vida haciendo brotar sus frutos que dan alimento o negándoselo cuando no es fecundada por el agua. Por ello es común encontrar en su cuerpo algunos símbolos que remiten al agua, como las volutas o círculos concéntricos que mencionamos anteriormente (Piña Chan, *ibid.*). En las iglesias del Titicaca, por ejemplo en San Juan de Juli, encontramos casos aislados de felinos (Figura 13a). En Santiago de Pomata (Figura 13b) aparecen cabezas felinas a modo de ménsulas que nos recuerdan a las cabezas clavadas de Chavín que mostraban el proceso de metamorfosis sufrido por el chamán al transformarse en el poderoso animal (Burger, 1993). Más interesante es el caso de la Iglesia de Puno, que se halla más al norte de la provincia de Chucuito (Figura 13c), donde encontramos un ejemplo de felino de cuerpo entero de perfil de cuya boca emergen volutas vegetales, al igual que sucedía con las cabezas trofeo, que aluden a la reproducción de la vida después de la muerte. El modo de representación nos recuerda a los felinos de las placas del patio circular de Chavín, aunque el motivo de los vegetales que emergen podría tener mayor similitud con la temática presente en el obelisco Tello, a modo de ejemplo. Estas representaciones felinas de cuerpo entero son más comunes en los Andes y llegan a aparecer hasta en las culturas más tardías.

13a



13b



13c



Figura 13. Representaciones felínicas: 13a) Iglesia de San Juan de Juli; 13b) Iglesia de Santiago de Pomata y 13c) Catedral de Puno. Fuentes: fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

En resumen, y tal como hemos observado, es posible reconocer un repertorio iconográfico que vincula elementos propios del área andina presentes desde el Horizonte Temprano, desplegado en diferentes soportes como los textiles y la cerámica. Los mismos recuperan su protagonismo en las fachadas collavinas, ya que destacan cuantitativamente frente al elemento cristiano, siendo colocados además en lugares estratégicos de acceso al espacio sacro. Las identificaciones y observaciones realizadas sobre los elementos de la naturaleza, si bien se encuentran en una etapa inicial, nos dan la pauta de la necesaria conexión de estas imágenes con prácticas culturales asociadas al consumo medicinal y con la utilización económica de algunas de estas plantas, así como con la persistencia de sentidos rituales y religiosos de imágenes como el felino o el mono, entre otros (Figuras 14a y 14b).

14a



14b



Figuras 14a) Portada del bautisterio de Santa Cruz de Juli y 14b) Portada lateral de la iglesia de San Juan Bautista de Juli. Fuente: fotografías de las autoras y cortesía del equipo UBACyT dirigido por el Dr. Ricardo González.

Propuestas para un abordaje interdisciplinario

Ante la iconografía presentada, resulta fundamental detenerse en la importancia de los elementos fito y zoomorfos en relación a la dimensión sustancial que adquirieron en la zona, siendo utilizados con fines prácticos, religiosos y medicinales, según se desprende de los estudios de casos que hemos seleccionado, los relatos de los cronistas más destacados y la bibliografía específica sobre la historia, la sociedad y la economía de dichos pueblos antes y después de la invasión española. A partir de aquí, nos interesa examinar los motivos iconográficos atribuyéndoles a ellos mismos un valor documental, considerando la integración entre lo material y lo ideal, puesto que para explicar cada producto social y cultural es necesario tener en cuenta tanto el contexto histórico como la práctica de la vida cotidiana.

Ramón Gutiérrez (1978) avanzó en el estudio documental relativo a la construcción de las iglesias y, tras el relevamiento de los libros de fábrica del Archivo de Prelatura de Juli, donde se encontraba la doctrina principal de los jesuitas, ha dado cuenta de la importancia que adquirieron con el tiempo los artífices indígenas en la construcción de las iglesias reduccionales de toda la provincia de Chucuito. Si en los conjuntos de la primera etapa, desarrollados a lo largo del siglo XVI y hasta mediados del siglo XVII, la participación local se limitaba casi exclusivamente a la obtención de materiales y a la mano de obra, con el correr del tiempo y coincidiendo con el desarrollo de la ornamentación de las iglesias de la segunda faz, desarrolladas desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII, se ha demostrado que los nativos han tenido una participación sustancial en la elaboración directa y en la dirección de los programas ornamentales (Gutiérrez, 1978).

El autor analiza detenidamente el proceso, indicando que para fines del siglo XVI el diez por ciento de los indios tributarios en Chucuito constituía la mano de obra de los templos, aunque para esta época no encuentra documentación que avale otro rol por parte de los indígenas que el exclusivo de mano de obra. La tendencia al reemplazo de los antiguos maestros españoles por indígenas y en menor grado mestizos –que aparece tímidamente con la participación del maestro indígena Bartolomé Zapana Huaylicolla en la iglesia de San Jerónimo de Asillo (1590)– quedará fuertemente marcada hacia fines del XVII y principios del XVIII con la creciente presencia del artesanado indígena que “modificará, unido a circunstancias contextuales, las características arquitectónicas de la región, y producirá el fenómeno que se ha definido como ‘arquitectura mestiza’” (*ibíd.*: 91). Para el autor, una de las características más importante radicaba en el espíritu corporativo a nivel grupal, gracias al cual se formaban grupos de indígenas canteros, como es el caso de Santiago de Pupuja, entre los que se encontraban familias indígenas que transmitían los conocimientos artesanales en las mismas comunidades. Finalmente, el arquitecto destaca la transferencia paulatina a las generaciones subsiguientes de los roles de diseño y dirección, en los que el indígena aplicaría la tradición empírica de los maestros indígenas precedentes. Otros autores utilizarán la misma documentación, entre ellos Antonio San Cristóbal (2000) y Alexander Gauvin Bailey (2010); ellos coincidirán en gran parte con las hipótesis de Gutiérrez, afirmando una participación cada vez más activa de los artífices indígenas durante el siglo XVIII, especialmente en el área del Collao y otras zonas alejadas de los principales centros como Lima y Cuzco.

A partir de aquí, creemos pertinente abordar el objeto de estudio considerando los lazos entre los actores y los procesos involucrados, poniendo de relieve la dimensión ontológica en relación con la iconografía ornamental, en estrecha relación con la intencionalidad del agente, en tanto la producción y recepción del objeto artístico es siempre sostenida por determinado proceso social en relación al momento de circulación.

Desde principios del siglo XX en el terreno de la historia del arte, los estudios iconológicos y la creación del Instituto Warburg, así como la renovación de las perspectivas históricas producidas por la escuela francesa de los *Annales* y los aportes de la historia social, desarrollaron diversas formas de historia cultural que influyeron también en los estilos de la historia del arte. Erwin Panofsky, retomando el tradicional planteo de Ernst Cassirer en torno a la *forma simbólica* como herramienta mediatizadora de la acción humana, aplicó el concepto a las formas artísticas y las vinculó al de *habitus* o concepción intelectual de una época. Esta perspectiva, relacionada en la tradición sociológica a la idea de representación social, pretendió hallar interpretaciones sobre la manera en que el aparato simbólico –y dentro de él en especial el universo de las formas artísticas– pone a la vista las concepciones del contexto de emergencia y las premisas que lo sustentan.

Sistematizando algunos de los procedimientos de su predecesor Aby Warburg, Panofsky partió del supuesto de que los datos de fondo y forma se hallan unidos de manera inextricable en una obra, condicionados a su vez por ciertos convencionalismos de época, lo que impulsó un método que, a través del estudio de determinados tipos o categorías para el análisis iconográfico e iconológico, proporcionaba una explicación del sentido de la historia del arte fuertemente influenciada por la historia de los síntomas de Cassirer (1979). Panofsky propuso tres tipos básicos de análisis: *preiconográfico* o *significación primaria o natural*, en tanto refiere a la identificación de formas puras; *iconográfico* o *significación secundaria o convencional*, en tanto remite al universo de costumbres y tradiciones de una civilización a través de historias y alegorías, entre otros; y finalmente, *iconológico* o *significación intrínseca o contenido*, aludiendo a aquellos principios que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación o época (Panofsky, 1977). En definitiva, el autor consideraba que ciertas modalidades formales eran características de un medio dado y que en un lugar y tiempos determinados todas las obras de arte tenían ciertos rasgos en común a pesar de las variantes individuales y locales. Cabe destacar que, aunque dichas categorías fueron utilizadas abundantemente en la historia del arte, la antropología, e incluso la arqueología, presentan grandes limitaciones para el estudio de determinadas formas artísticas, en especial para el arte americano, donde las fuentes escritas suelen ser escasas o nulas.

No obstante, entre los investigadores de la escuela de Warburg, resultan significativos los aportes de Ernest Gombrich, quien se desempeñó como director del Instituto entre 1964 y 1976. Gombrich amplió el horizonte en relación al enfoque de Panofsky, criticó el abordaje universalista para el estudio iconográfico y se acercó a consideraciones del arte como medio de negociación y construcción de identidades e ideas en un momento y lugar determinado, en que la conciencia del artista ocuparía un sitio primordial. En una conferencia titulada “Sobre la interpretación de la obra de arte, el qué, el por qué y el cómo”, Gombrich revisa algunos argumentos que –desde diferentes disciplinas– pretendieron alcanzar una explicación total de la obra, apelando también a sus escritos precedentes, entre los que destaca *Arte e ilusión*, de fines de la década de 1980. Allí el autor señalaba los caracteres principales del fenómeno del estilo, que se volvía problemático a la hora de determinar con qué disciplina abordarlo analíticamente, proponiendo entonces enfatizar la dimensión temporal y colectiva, en la búsqueda, dentro de la producción artística, de la expresión de mecanismos fundamentales de la mente y de la naturaleza humana (Gombrich, 1979).

En este punto, el autor hace un recorrido histórico por las nociones de estilo y explica cómo se vincula la historia del arte con la psicología de la percepción visual. La importancia de una obra consistiría principalmente en ser expresión de una forma de vida, teniendo la representación visual una historia, puesto que la creación y

la percepción responderían a convenciones y aprehensiones, donde los objetos significantes se constituyen en parte de nuestra experiencia (*ibid.*).

En este sentido, nos interesa vincular las ideas de Gombrich desde la historia del arte, con las del antropólogo Alfred Gell (1998) quien define el arte según la función que cumple en el desarrollo de las interacciones sociales, es decir, las proposiciones simbólicas en torno al objeto artístico partiendo del agente y las redes creadas por él, en tanto se desarrollan en el intercambio permanente entre las dimensiones histórica, política, religiosa y los vínculos entre otros agentes. La iconografía para estos dos autores se constituye en un espacio de diálogo y negociación entre los recursos disponibles para los productores de un momento dado, por lo que sus posibilidades expresivas dependen de los estilos regionales en boga. En nuestro caso, partir de dichas concepciones sería propicio para superar los análisis de tipo panofskianos de un conjunto estático de atributos. Gell desarrolla el concepto de agencia (*agency*), a partir de revisar teorías antropológicas que han establecido su vínculo con los diferentes estudios de la historia del arte, incluyendo los de filiación semiótica que han puesto énfasis en la significación cultural y los símbolos, y que llevaron adelante diferentes propuestas interpretativas. En lugar de hacer referencia a la comunicación simbólica, Gell pondrá énfasis en la agencialidad, en tanto este concepto involucra la intención, la causalidad, el resultado y la transformación que intervienen en torno al objeto, viendo el arte como un sistema de acción permanente. Para este autor, los objetos de arte funcionan como extensión de la agencialidad del productor, siendo aquellos dependientes de las redes sociales en las que están inmersos los que se relacionan directamente con el universo del agente, y que permiten ampliar la concepción en que determinados artefactos se relacionan con las personas, así como las mismas personas se relacionan con otras a través de las cosas que producen:

The concept of agency I employ here is exclusively relational: for any agent there is a patient, and conversely, for any patient, there is an agent. This considerably reduces the ontological havoc apparently, caused by attributing agency freely to non living things... (Gell, 1998: 22)

Destaca el rol sustancial que Gell le otorga también al receptor, siendo que en nuestro caso particular, las imágenes pretendían funcionar como medio de adoctrinamiento. Resulta sugestivo que las imágenes significativas para la cultura y el ritual prehispánicos se superpongan de manera jerárquica a los elementos relativos a la doctrina cristiana, ubicándose además en lugares estratégicos de las iglesias, especialmente en los accesos a los sitios sagrados. Según el autor, las luchas por el control se reproducen y, en tanto *patients*, intervienen en el encadenamiento, intermedian con agentes productores y determinan diferentes tipos de jerarquías en el curso de la interacción social: “Performers of social actions are agents and they act on patients (who are social agents in the patient position *vis a vis* an agent-in-action)” (*ibid.*: 27).

Vinculamos esto también con la dimensión colectiva y comunicacional de las imágenes prehispánicas desde una “socialización específica de las percepciones” (Golte, 2008) operante en el contexto de la colonia a través de mundos de reciprocidad pautados por los cuales un grupo humano vive e interpreta un ambiente. Este aspecto adquiere importancia fundamental para nuestro estudio en lo relativo a los elementos naturales labrados en las iglesias cristianas: ¿por qué se seleccionan ciertas imágenes en desmedro de otras?, ¿en qué sentido esas imágenes comunican la cosmovisión de determinada cultura? Consideramos que los elementos aportados por la cultura hispana, como por ejemplo los que presentan iconografía relativa a los relatos cristianos, devendrían en una realidad perceptible en la medida en

que son traducibles al lenguaje interno, apareciendo a la vista como elementos significativos para la cultura andina, y lejos de destruir el espacio semiótico ya configurado, contribuirían a dinamizarlo. Considerar la cultura como un espacio dinámico al interior del cual los lenguajes interactúan pero también se interfieren y autoorganizan por la afluencia de elementos foráneos a través de la *agency* del productor y actores implicados, es interesante para la interpretación de las formas artísticas en contextos históricos de conquista donde, a través de los contactos culturales, determinadas sociedades han conformado una nueva lógica en el conjunto de relaciones o flujos.

Conclusiones

A lo largo del recorrido del presente trabajo intentamos poner a consideración un objeto de estudio complejo. En primer lugar, las diferentes teorías a partir de las cuales ha sido abordado por nuestra disciplina pusieron en evidencia dificultades básicas, como el entender la iconografía a modo de subsidiaria de la arquitectura española, o desde un análisis que la considera como discurso autónomo pero que no logra relacionarla con la densidad de su contexto cultural o lo hace de forma superficial. El “arte indígena”, al ser convocado desde la historia del arte, fue concebido casi exclusivamente desde la categoría de copia o mestizaje, evitando entender “diversidades que coexisten e interactúan en contextos de conflicto entre lo hegemónico y lo subalterno” (Bovisio y Penhos, 2010: 14).

Nuestra hipótesis de investigación sostiene que aunque estas imágenes fueron producidas en un espacio de adoctrinamiento sostenido por los frailes, no pueden ser aisladas del universo visual andino y debe profundizarse su puesta en relación con otros registros visuales, tanto arqueológicos (textiles, cerámicas, metales) como naturales, considerando el repertorio de especies botánicas propias de la zona y sus diferentes usos medicinales y rituales. Desde la práctica de la historia del arte, la posición interdisciplinaria favorecería una mayor complejidad del objeto de estudio y contribuiría a explicar las transiciones de tipo antropológico de las imágenes en tanto “relación viva”, como forma de transitar y entender el mundo (Belting, 2007), con el aporte de una perspectiva abierta que coloque entre paréntesis la recurrente filiación con la historia de los estilos europeos, como el Renacimiento y el Barroco. En este sentido, consideramos que un abordaje interdisciplinario resultaría pertinente para seguir avanzando en el estudio de las formas simbólicas en contextos indígenas en la América colonial, donde distintos universos de interpretación se superponen y conviven gracias a constantes resemantizaciones.

Por otro lado, consideramos que, a pesar de las revisiones historiográficas, las bases teóricas de denominaciones tales como “estilo mestizo” permanecen en algunas investigaciones sobre arte colonial, como es el caso del término “híbrido” al que acude Bailey. En este punto, podemos considerar otras alternativas conceptuales como *etnogénesis* de Guillermo Boccara, en tanto proporciona una perspectiva multicultural que evita la dicotomía persistente entre resistencia y aculturación en relación a lo indígena y lo español. El autor propone resolver dicha dicotomía, destacando la capacidad de creación y adaptación de las entidades indígenas en contextos de contactos culturales, donde se ha continuado desarrollando la especificidad a través del elemento exógeno, sin que ello implique una desaparición de las tradiciones locales (Boccara, 2005). Particularmente y en relación a los templos de Chucuito colonial donde la mayor parte de la decoración arquitectónica es fito y zoomorfa y se encuentra en estrecha relación con la iconografía de las producciones artísticas precolombinas andinas, esta perspectiva favorece la integración más

exhaustiva de trabajos etnobotánicos, lo que resulta imprescindible para examinar tanto las formas simbólicas del universo étnico implicado, como las razones de las elecciones de los elementos naturales en el plano narrativo y estético.

Agradecimientos

Este artículo sintetiza las ideas principales presentadas en el seminario sobre iconografía andina dictado en 2014 en el Instituto Interdisciplinario Tilcara por la Dra. Denise Arnold, a quien agradecemos sus aportes e indicaciones bibliográficas.

Bibliografía citada

- » Arriaga, J. (1922 [1621]). *La extirpación de la idolatría en el Perú. Dirigido al Rey N. S. en su Real Consejo*. Lima, Imprenta San Martín y Cía.
- » Arnold, D. Y. (2007). "Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela". En Arnold, D. con Yapita, J. de D. y Espejo, E. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, pp. 49-84. La Paz, ILCA/Plural.
- » -----. (2014). "Textiles, knotted khipus, and a semiosis in common: Towards a woven language of documentation in the Andes". En Arnold, D. y Dransart, P. (eds.). *Textile, technical practice and power in the Andes*, pp. 23-45. Londres/Nueva York, Archetype publications.
- » Bailey, A. (2010). *The Andean hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú*. París, University of Notre Dame Press.
- » Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.
- » Blasco, M. C. y Ramos, L. (1985). *Catálogo de la cerámica nasca del Museo de América*, vol. 1. Madrid, Dirección de los Museos Estatales, Ministerio de Cultura.
- » Cornejo, L., Berenguer, J., Sinclair, C. y Gallardo, F. (1996). *Nasca, vida y muerte en el desierto*. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino. Disponible en <http://www.precolombino.cl/biblioteca/nasca-vida-y-muerte-en-el-desierto/> (consulta 12/06/2015).
- » Boccara, G. (2005). "Génesis y estructura de los complejos fronterizos euro-indígenas. Repensando los márgenes americanos más allá y a partir de la obra de Nathan Wachtel". En *Memoria Americana* 13, 21-52, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Bovisio, M. A (1999). "Universalismo y americanismo en el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas". En En III Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, CDRom.
- » Bovisio, M. A. y Penhos, M. (coords.) (2010). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba, Encuentro Grupo Editor.
- » Bovisio, M. A., Palazzolo, H. y Costas, M. P. (2008). "América Precolombina: Andes Centrales (imágenes, mapas, cronologías)". Ficha de Cátedra. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Burger, R. (1993). "El centro sagrado de Chavín de Huantar". En AA. VV. *La antigua América*. México, The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache.
- » Burucúa, J. y Telesca, A. (1996). "El arte y los historiadores". En *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina*, tomo II, pp. 225-238. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- » Buschiazzo, M. (1956). "La arquitectura del siglo XVIII en la meseta del Collao". En Angulo Iñiguez, D. (dir.). *Historia del Arte Colonial Hispanoamericano*, pp. 431-470. Madrid, Salvat.
- » -----. (1961). *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, Emecé.
- » -----. (1969). "El problema del arte mestizo". En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 84-102. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano.
- » Cárdenas, M. (1969). *Manual de plantas económicas de Bolivia*. Cochabamba, Imprenta Icthus.

- » Cobo, B. (1892 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*, 4 vols. Sevilla, Bustos Tavera.
- » Curatola, M. (1991). "Iconografía Chavín: El 'Dios de los grandes colmillos'". En *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de Historia*, tomo 1, pp. 196-217. Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- » De la Vega, G. (1991 [1609]). *Comentarios Reales*. Lima, FCE.
- » Ferguson, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, Emecé.
- » Frame, M. (2001). "Blood, fertility, and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis Embroideries". En Benson, E. P. y Cook, A. G. (eds.). *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92. Austin, University of Texas Press.
- » Gell, A. (1998). "The problem defined: the need for an Anthropology of art"; "The theory of the art nexus". En *Art and Agency: An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press.
- » Gisbert, T. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural.
- » Gisbert, T. y Mesa, J. (1985). *Arquitectura andina, Historia y Análisis*. La Paz, Arzansz y Vela.
- » Golte, J. (2008). "La modelación de una cosmología". En *Scientia*, vol X, n° 10, 17-36. Lima.
- » Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- » -----(2003). "Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo". En RA. *Revista de Arquitectura*, junio, vol. 5, 13-20. Navarra, Universidad de Navarra.
- » González, R., Zanolli, C., Estruch, D., Bailey, A. G., Kulemeyer, J., Maranguello, C., Domoñi, C. e Isidoro, M. (2010). *Chucuito: Fragmentos de una historia*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Guido, A. (1925). *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, La Casa del Libro.
- » -----. (1927). *Arquitectura hispano incaica a través de Wölfflin*. Rosario, edición del autor.
- » -----. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- » -----. (1938). "El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia". En *Actas II Congreso Internacional de Historia de América*, 475-494. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- » Gutiérrez, R. (1982). "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano". En *Exposición Barroco latinoamericano*, pp. 369-385. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes/Universidad de Buenos Aires.
- » -----. (2004). *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII)*. Buenos Aires, Fundación Carolina/Cedodal.
- » Gutiérrez, R. et al. (1978). *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica.
- » Gutman, M. (1995). "Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición". En Gutiérrez, R. et al. (comps.). *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, pp. 40-57. Sevilla, Junta de Andalucía.
- » Karadimas, D. (2014). "Las alas del tigre: acercamiento iconográfico a una mitología común entre los Andes prehispánicos y la Amazonia contemporánea". En Rostain, S. (ed.). *Amazonia. Memorias de la Conferencias Magistrales del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, pp. 203-233. Quito, Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano/IKIAM.

- » Malosetti, L., Siracusano G. y Telesca, A. (1998). "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino". Buenos Aires, OPFyL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Murra, J. (1974). "Los límites y las limitaciones del archipiélago vertical en los Andes". En Segundo Congreso peruano del Hombre y de la cultura andina, octubre. Trujillo.
- » Paul, A. (1993). "Textiles de la necrópolis de Paracas. Visiones simbólicas de la costa de Perú". En AA.VV. *La antigua América*, pp. 279-289. México/Chicago, The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache.
- » Panofsky, E. (1955). "Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art". En *Meaning in the visual arts*, pp. 26-54. Chicago, University of Chicago Press.
- » Penhos, M. (en prensa). "Martin Noel". En Szir, S. y García, M. A. (dirs.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte*. Buenos Aires, Eduntref.
- » Piña Chan, R. (1994). *El lenguaje de las piedras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Polo de Ondegardo, J. (1872 [1559]). "Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar los indios sus fueros..." En Colección de libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Madrid, Torres de Mendoza.
- » Proulx, D. (2007). "Nasca Ceramic Iconography: An Overview", pp- 37-43. University of Massachusetts. Disponible en: http://people.umass.edu/proulx/online_pubs/Nasca_Ceramic_Iconography_Overview.pdf (Consulta 15/11/2014).
- » Reichel-Dolmatoff, G. (1977). *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcotizantes. Los indios de Colombia*. México, Siglo XXI.
- » Rojas, R. (1924). *Eurindia*. Buenos Aires, La Facultad.
- » -----. (1930). *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, La Facultad.
- » San Cristóbal, A. (2000). "La controversia de los aportes europeos en la arquitectura virreinal peruana". En *Anales 8, Museo de América*, 9-28. Madrid, Secretaría General Técnica.
- » Wölfflin, E. (1995 [1899]). *El arte clásico*. Madrid, Alianza.
- » -----. (1945 [1915]). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe.
- » Worringer, W. (1953 [1908]). *Abstracción y naturaleza*, México, FCE.
- » Yacovleff, E. y Herrera, F. (1935). "El mundo vegetal de los antiguos peruanos". En *Revista del Museo Nacional, Lima*, 1-144.

Carla García

Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también realiza sus estudios de posgrado en el área de Teoría e Historia de las Artes. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Participa de equipos de investigación sobre historiografía artística en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Carla Maranguello

Licenciada y Profesora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra realizando el Doctorado en Teoría e Historia del Arte con una beca de investigación otorgada por la misma universidad. Participa en proyectos de investigación interdisciplinarios vinculados al arte, la arquitectura y la cultura colonial del Collao (UBACyT). Actualmente se desempeña como docente de nivel superior en ISFA Lola Mora y en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).



Notas

1. Al respecto, en los estudios más contemporáneos dirigidos por Gabriela Siracusano y Marta Maier, aunque dedicados a la pintura y a la escultura colonial, se asocian en el análisis de pigmentos profesionales del área de las humanidades y de las ciencias exactas.
2. Traemos brevemente este contexto a nuestro recorrido teórico, dado que un punto importante para resaltar en paralelo a la cuestión teórica, es el movimiento “neocolonial”, representado por Martín Noel y Ángel Guido –entre otros arquitectos–, destinado a la construcción de edificios inspirados en la arquitectura colonial americana, que toman elementos del área peruano-boliviana (en particular arequipeña) y rasgos hispánicos (platerescos y barrocos). Esta corriente se presentó como reacción americanista frente a la preeminencia del eclecticismo europeizante presente en la arquitectura urbana moderna de los primeros años del siglo XX. Ver Gutman (1995).
3. La cultura Valdivia, correspondiente al período formativo, se desarrolló en la costa occidental ecuatoriana desde aproximadamente 3500 a. C.