

ESCULTURA ORNAMENTAL E IMPLICANCIAS SIMBOLICAS EN LAS IGLESIAS DE CHUCUITO

Clelia M. Domoñi

Las obras de arquitectura, desde una perspectiva artística, no solo proporcionan placer estético sino que también suscitan una interpretación simbólica. En este sentido el ornamento y la decoración no pueden entenderse como integrantes yernos dentro de la misma, sino que son más bien elementos necesarios para su eficacia.

Avanzar sobre el análisis iconográfico de la escultura ornamental presente de las iglesias barroco mestizas del sur peruano implica no solo la realización de una tarea de reconocimiento e interpretación de las diferentes imágenes y signos que se reconocen en éstas, sino también una reflexión acerca del emplazamiento de las mismas en los diferentes sectores del edificio, tanto en fachadas como en interiores.

Los templos cristianos -según interpretaciones realizadas ya a partir de la patrística sobre el texto apocalíptico-, fueron entendidos como la prefiguración de la Jerusalén Celestial¹. Liturgistas medievales como Honorio de Autum con su *De Gemma Animae* y Guilielmus Durandi con *Rationale Divinorum officiorum*,² plasmaron la búsqueda de un elaborado simbolismo en cada una de las partes y elementos que componen el edificio cristiano³.

El templo figuraba así al *Cuerpo Místico de Cristo*⁴, y por ende cada una de las partes y elementos arquitectónicos recibió un simbolismo propio que fue tenido en cuenta por teólogos, liturgistas y tratadistas a lo largo de los siglos⁵.

¹ Ap. 21: 1-27. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*, Sociedades Bíblicas Unidas, 1996

² Cuyas traducciones al español fueron publicadas por Santiago SEBASTIAN en *Iconografía Medieval*, Bilbao, Ator, 1988.

³ Conf. MANZI, Ofelia. *El Espacio Sagrado. Edificio y Mobiliario Litúrgico*, Serie Fuentes, Ficha de Cátedra, U.B.A. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1999.

⁴ I. Cor. 12:12. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*, Sociedades Bíblicas Unidas, 1996

⁵ Conf. HANI, Jean. *El Simbolismo del templo cristiano*, Editorial Sophia Perennis, 1983 y SEBASTIAN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Arquitectura, Iconografía y Liturgia, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996.

El ornamento arquitectónico, al estar adherido al edificio, comparte y exterioriza estas implicancias simbólicas. En el arte colonial americano, las iglesias que presentan ornamentación hispano-indígena –como las de Chucuito aquí analizadas- , brindan elementos de análisis donde se fusionan características y sentidos metafóricos tanto de la cultura europea con de la americana. Portadas e interiores tallados en muchos casos fueron los únicos integrantes de la iconografía original que han sobrevivido en estos templos; en este sentido, su análisis resulta doblemente atrayente.

Sobre el acceso al templo y su simbolismo

Honorio de Autun⁶ dedicó parte de su *De gemma animae* al desarrollo de una teoría que tuvo gran repercusión en la cual la arquitectura - como parte del universo – es entendida como una continua manifestación de los planes de Dios. Tanto el artífice que la construye como el fiel que la utiliza pueden - a través de su materialidad - percibir la armonía que gobierna el mundo dirigido por Dios y la vida futura que le aguarda. Dentro de esta teoría, describe a la puerta de la iglesia de la siguiente forma:

*"... Se dice que una puerta cierra el paso, o bien, se ofrece abierta. La puerta, que es un obstáculo para los enemigos y que se muestra abierta a la entrada de los amigos, es Cristo, que, obrando en justicia, arroja a los infieles de su casa y se ofrece abiertamente a los fieles por la fe..."*⁷

Este pensamiento se inserta en una serie de metáforas bíblicas que hacen referencia a la figura de Cristo como 'puerta estrecha' (Mt. 7:13) - que da acceso a la justicia - o 'puerta del redil' (Jn. 10:1-10). En este sentido, Él es "... el que tiene la llave de David, el que abre y ninguno cierra, y cierra y ninguno abre ..." (Ap. 3:7). Asimismo, en un expresivo contraste, Jesús es el que está en la puerta llamando y a la espera que se le abra (Ap. 3:20).⁸

⁶ Honorius Augutodunensis estuvo activo en entre 1095 y 1135. Conf. GREAME, Dunphy, *Historical Writing in and after the Old High German period*, in Brian Murdoch, *German Literature of the Early Middle Ages*, 2004, p. 201-25.

⁷ HONORIO DE AUTUN. *De Gemma animae*, L. I. cap. CXXXVIII. Texto reproducido en FREIXA, M., GARRIGA, J., YARZA, J. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Tomo II*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p. 25.

⁸ Dentro de las diversas connotaciones que la biblia da a la puerta, es de destacar que la apertura de las puertas de Jerusalén o del templo simbolizan el libre acceso a la gracia de Dios (Is. 60:11;

En la arquitectura religiosa, la fachada que sirve de marco al acceso al edificio provee un ambiente propicio para los ritos religiosos y procesiones que salen de la iglesia, así como para la instrucción de quienes se acercan a ella. El Cardenal Carlos Borromeo - en sus *Instrucciones para la construcción y para el mobiliario eclesiástico* de 1577 - indica que las fachadas deben ser utilizadas para los propósitos de instrucción:

*"...Procúrese que el exterior de las paredes laterales y del ábside no conlleve ninguna imagen; las paredes frontales, en cambio, presentarán un aspecto tanto más decente y majestuoso cuanto más se enriquezcan con imágenes sagradas o pinturas que narren hechos de historias de salvación. El arquitecto, pues, al organizar la fachada según el estilo y según las dimensiones de la construcción eclesiástica, procure que, no conteniendo nada de profano, resulte en cambio lo más espléndida que pueda permitirse, como conviene a la santidad del lugar. [...] Procúrese por encima de todo que, en la fachada de cada iglesia, y especialmente en la parroquial, en la zona sobre la puerta principal se pinte o se esculpa con decoro y religiosamente una imagen de la bienaventurada Virgen María con el Niño Jesús en los brazos; a su derecha esté la efigie del santo o de la santa a quien está dedicada la iglesia, y a su izquierda la efigie también del santo o de la santa titular de aquella iglesia. [...] Para el resto de aspectos de escultura o de pintura y de otros adornos importantes y modestos, que dan esplendidez y religiosidad a la majestad de la fachada de la iglesia, el obispo verá, acaso con el consejo del arquitecto, lo que exigen las características de la construcción eclesiástica que se realiza..."*⁹

Si bien el presente análisis no es del contexto Europeo - donde estas instrucciones se gestaron – las mismas tuvieron una amplia difusión¹⁰ y quienes

62:10; cp. Ez. 43: 1-11). La expresión 'puerta abierta' empleada frecuentemente en el Nuevo Testamento, designa las posibilidades que se ofrecen a la predicación apostólica (Hch. 14:27; 1 Co. 16:9; 2Co. 2:12; Col. 4:3). Inversamente, la 'puerta cerrada' indica la ejecución del juicio inapelable de Dios, como ocurre con la puerta del arca que se cierra por orden de Dios inmediatamente antes del diluvio (Gn. 7:16), o la puerta de la sala del banquete de bodas, que se cierra figurativamente una vez entrado el esposo (Mt. 25:10). Conf. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*, Sociedades Bíblicas Unidas, 1996

⁹ BORROMEO, Carlo. *Instrucciones fabricae et supellectilis exlesiae, Libri II, Mediolani, apud pacificum Pontium*, 1577, reimpresso en *Acata Ecclesiae Mediolanensis*, ed. Por Pietro Galesino, Milán, 1582, ff 177 a 212, cuyo texto fue reproducido muchas veces: Venecia, 1595; Milán, 1599; Brescia, 1603; París, 1643; Lyon, 1682; Bérgamo, 1738; Padua, 1754; Milán, 1843-44. En FREIXA, M., GARRIGA, J., YARZA, J. *Fuentes y Documentos para La Historia del Arte, El Renacimiento en Europa*. p. 349-352.

¹⁰ El texto de Carlo Borromeo tuvo numerosas ediciones. No obstante hay que tener en cuenta que en el contexto americano no sólo suele ser complejo documentar la circulación de especificaciones como éstas sino que además, difícilmente el hacedor, muchas veces iletrado, que

idearon los programas iconográficos de las iglesias americanas tenían de algún modo enraizados en su estructura de pensamiento estas consideraciones.

Sobre el simbolismo de la estructura del templo

Santiago Sebastián ha trabajado sobre las implicancias que las diferentes partes de los edificios cristianos a nivel simbólico connotaron en el Medioevo¹¹. Así como los accesos al templo presentaban un valor metafórico, los diferentes elementos que conforman el edificio también recibieron asociaciones simbólicas. Cada parte del templo recibió un significado y los tratadistas de la arquitectura renacentista retomaron estas alusiones en las propuestas de edificación, que luego pasarán al continente americano. Desde la ubicación del templo hasta las piedras que conforman los muros – que se compararon con cada uno de los fieles que en conjunto y en unión conforman la Iglesia- el templo cristiano emana significados del mensaje divino.¹²

En *De gemma animae*, Honorio de Autun se refiere a las diferentes partes que componen el templo y su simbolismo, entre las cuales pueden recordarse aquí algunas de las han sido utilizadas en nuestro contexto como soporte de la ornamentación arquitectónica:

- las ventanas como los doctores de la Iglesia y lugar de acceso de la 'luz divina': "...las transparentes ventanas que alejan la tempestad y dejan penetrar la luz, son los doctores que resisten la tormenta de las herejías y desparraman la luz de las enseñanzas de la Iglesia. El cristal de las ventanas a través del cual pasan los rayos de luz es el pensamiento de los doctores, que ven misteriosamente las cosas divinas como a través de un cristal..."¹³
- las columnas como los obispos, "... sobre los que se apoya la estructura de la Iglesia, merced a la rectitud de su vida...."¹⁴

ideaba y realizaba los motivos de este tipo de iconografía en el Collao, conociese tratados o instrucciones similares en forma directa. Aún así, no se debe descartar la posibilidad de que haya sido instruido y hubiese internalizado la manera de plasmarlos en forma oral o visual, ya sea por la permanencia de la tradición en el aprendizaje del oficio o por en la instrucción visual que proponían las manifestaciones iconográficas que podían observar en el mobiliario del interior de los edificios.

¹¹ SEBASTIAN, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Arquitectura, Iconografía, Liturgia. P. 141 y ss

¹² DURANDI, Guilielmi. *Rationale Divinorum Officiorum*, A. Cellier patris et filii, 1672, cap III.

¹³ HONORIO DE AUTUN. *De Gemma animae*, L. I. cap. CXXX. Texto reproducido en FREIXA, M., GARRIGA, J., YARZA, *Op cit.* p. 24.

¹⁴ HONORIO DE AUTUN. *De Gemma animae*, L. I. cap. CXXXI. *Ibid.* p. 24.

- el cimborio como la divinidad de Cristo: ‘...el cimborrio que se coloca sobre el altar es la divinidad de Cristo, ofrecida como sacrificio por el género humano...’¹⁵
- el campanario como oración: “...*el campanario elevado hacia lo alto es una oración excelsa que habla de temas celestiales....*”¹⁶

A su vez, la forma cruciforme de las plantas, no debe olvidarse que se vinculaban simbólicamente con el cuerpo de Cristo y en consecuencia el ábside correspondía a la cabeza, el altar al corazón -o centro del ser de Cristo-, el crucero a los brazos y la nave principal a los pies, piernas y torso.¹⁷

Sobre el uso de las imágenes

Las imágenes acompañaron la historia del cristianismo desde su inicio y desde mediados del siglo XVI, el Concilio de Trento (1545-1563) había ratificado el uso y utilidad de las mismas en la transmisión de la fe cristiana. Las conclusiones que parten desde este momento con respecto a este tema repercuten en Perú, tanto en el segundo Concilio Limense (1567) como en la aplicación que se da en forma sistemática de sus prerrogativas luego del Tercer Concilio (1582-1583)¹⁸. La realidad americana presentaba un contexto complejo que obligó a realizar replanteamientos que tuvieran fronteras más sutiles con respecto al uso de la imagen en el desarrollo litúrgico y la transmisión de la doctrina cristiana.¹⁹

El Tercer Concilio Limense cristalizó las reglas pastorales y canónicas. Pero, fundamentalmente, propició prácticas religiosas que instauraron las

¹⁵ HONORIO DE AUTUN. *De Gemma animae*, L. I. cap. CXXXIV. Texto reproducido en FREIXA, M., GARRIGA, J., YARZA, J. *Ibid.* p. 26.

¹⁶ HONORIO DE AUTUN. *De Gemma animae*, L. I. cap. CXLIII. Texto reproducido en FREIXA, M., GARRIGA, J., YARZA, J. *Ibid.* p. 28.

¹⁷ DURANDI, Guilielmi. *Rationale Divinorum Officiorum*, A. Cellier patris et filii, 1672, cap V a VII

¹⁸ VARGAS UGARTE, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1772)*, Tomo 1, Lima, 1951; *Tercero catecismo, y exposición de la doctrina chirstiana por sermones* (Lima 1585). Los concilios americanos mantienen definiciones amplias y no contribuyen mayores delimitaciones con respecto a lo que ya había expresado el Concilio de Trento al cual adhiere; el Tercer Concilio retoma la valoración de las imágenes como recordatorias de las virtudes de quienes se representan.

¹⁹ En la imagen cristiana americana convergían ritos festivos y sacralizadores. La iglesia siempre fue conciente del poder que el uso de las mismas podrían suscitar - a tal punto que incluso en las instrucciones que recibían los visitantes, se ordenaba quemar y desparramar las cenizas de las imágenes u ornamentos que ya no se utilizaban para que posteriormente no sean utilizadas en forma profana -. Conf. ARRIAGA, Pablo Joseph. *Extirpación de la Idolatría del Piru*. Lima 1621. P. 74.

directivas del Concilio de Trento en cuanto a la importancia dada al uso de las imágenes sagradas²⁰ para apoyar la adquisición de la fe por medio de los sentidos - cuya importancia enfatiza la estética barroca -.

La imagen cristiana utilizada con fines 'pedagógicos' permite un medio de transmisión de la doctrina que genera un alto impacto perceptivo y de mayor eficacia que el discurso verbal o textual.²¹ El Tercer Concilio se encargó de que se favorezca la inculcación a los indígenas de la 'empatía' y función recordatoria que podía brindar la contemplación unida a la oración:

"... yd a las yglesias por las mañanas, y allí hazed oración cada día, sin faltar ninguno y también a las tardes, tomando agua bendita y besando la cruz, y mirando las ymagenes..."²²

"... para que nos recuerden éstos nuestro padres, y maestros; y por eso honramos sus imágenes (...) no por lo que ellos son en sí, que son palo, o metal, o pintura, sino por lo que representan ..." ²³.

Así, en el territorio americano – después de estigmatizar los antiguos ritos - el Tercer Concilio Limense retoma los argumentos de la tradición occidental, enfatizando la idea de que no se debe adorar 'ni besar' las imágenes por lo que son, pues 'bien se sabe' que Jesucristo, María y los Santos *"... están en el Cielo vivos y gloriosos y no están en aquellos bultos o imágenes sino solamente pintados, y así su corazón pónenlo en el Cielo ..."*²⁴

Este empleo de imágenes en relación con el fomento de la devoción y el culto halló en América dos argumentos excepcionales: uno fue la familiaridad cognitiva implicada en las diversas prácticas visuales de los indígenas y en la

²⁰ En cuanto a las imágenes y la idolatría, es importante tener en cuenta que en 1609 se descubren las prácticas idolátricas de Huarochirí, hecho que no solo cuestionó la conversión de los indios, sino que además, permitió instaurar un sistema de visitas, un tribunal especial, el establecimiento de reglamentos sinodales específicos, y otras instancias que se conocen como campañas de 'extirpación de la idolatría'; estas disposiciones se acompañaron de discursos y métodos persuasivos, como el uso de imágenes, reliquias, símbolos y objetos sagrados. Conf. GAREIS, Iris. "Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)", en Boletín de Antropología, vol. 18, n° 35, Departamento de Antropología, Universidad de Antropología, Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia, Año 2004. p. 262-282

²¹ Conf. MUJICA PINILLA, Ramón. *El arte y los sermones: El barroco peruano*. Lima, 2002, pp. 239-240

²² *Tercero catecismo, y exposición de la doctrina christiana por sermones*. Lima, 1585, f. 182v (sermón XXVIII: "De la Oración").

²³ *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina christiana por sermones*. Lima, 1585. pp. 59-60

²⁴ Conf. Ibidem, sermón XIX. P. 115-116.

consecuente preferencia de las imágenes como recurso comunicacional, desplazando aún al lenguaje natural y en algunos casos legitimando de un modo más convincente el carácter verdadero de lo representado²⁵. El otro era más general y pertenecía a la tradición cristiana, pero se adecuaba muy bien a la realidad americana, y era la ventaja empática de las formas artísticas²⁶.

Diego Valadés - en su *Rethorica Cristiana* - recuerda el beneficio de las mismas para la inculcación de la doctrina expresando que "... *el sentido percibe, la imaginación representa, el conocimiento forma, el ingenio investiga, la razón juzga, la memoria conserva, la inteligencia aprehende y conduce hacia la contemplación ...*"²⁷. En este mismo sentido, Martín Soria, en su estudio sobre la pintura de Bitti, rescata la apreciación del Padre Bracamonte sobre la consideración del rol de la imagen para facilitar la comprensión de los indios:

*"... conmovido el padre General por las presentaciones del padre Bracamonte de lo mucho que pueden para con los indios las cosas exteriores, de suerte que cobran estima de las espirituales, conforme ven las señales externas, y el mucho provecho que sacarían de ver imágenes que representasen con majestad y hermosura lo que significaban, porque la gente de aquella nación va mucho tras estas cosas ..."*²⁸

En un texto anónimo, fechado hacia 1600, un padre jesuita confirma el éxito persuasivo de la imagen expresando que

*"... los indios se mueven mucho por pinturas, y muchas vezes más que con muchos sermones ..."*²⁹;

²⁵ Ver CUMMINGS, Thomas. From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation, en *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*. Claire Farago (Editora), Yale University Press, New Haven y Londres, 1995.

²⁶ No solo en lo que se refiere a las artes visuales, sino también pude observarse en el importante papel que cumplió la música en algunos contextos, como sucede por ejemplo en las misiones jesuíticas. Conf. ANTON, Susana Andrea. "Las Prácticas Musicales de los Jesuitas en las Misiones de Mojos. Un Acercamiento para la Comprensión de lo Europeo y lo indígena como componentes de la Cultura Misional", en CARMES LAGO, José Luis, ESCOBEDO DE TAPIA, Carmen y otros (Editores), *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Vol I, Oviedo, 1999. p. 73-88.

²⁷ VALADES, Diego. *Rethorica Cristiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. P. 237.

²⁸ SORIA, Martín J. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

²⁹ Anónimo. *Historia general de la compañía de Jesús en la provincia del Perú*. Francisco Mateos (ed.), vol II, Madrid 1944, org. Ca. 1600. p. 36.

Las escultura ornamental en las fachadas de Chucuito

Pese a esta tradición icónica mencionada y la importancia que adquiría la ornamentación en las fachadas, los ejemplos del Collao mantuvieron cierta austeridad a lo largo del siglo XVII - como puede observarse por ejemplo en el Santuario de Copacabana -, hasta tanto la maduración americana de algunas de las características propias del barroco³⁰ como la consolidación de la sociedad colonial -y particularmente de los núcleos indígenas en ella- permitieron el emprendimiento de obras en las que el ornamento arquitectónico pasa a ser un elemento fundamental de la articulación espacial del templo.

Fernando Chueca Goitia expresa que "... *las fachadas de muchos templos de América son altares puestos en la calle ...*". Si bien esta manera de concebir las portadas no era nueva - ya que en España también se habían utilizado con los reyes católicos y en el siglo XVIII -, en Iberoamérica la decoración cobra características singulares que responden no sólo al interés por maravillar al fiel sino a la concepción del espacio sagrado que abarca tanto el interior como el exterior del templo.

En este punto, la tradición andina de las *canchas* que enmarcaban los lugares de culto reforzando con su exterioridad el carácter críptico de las cámaras sagradas donde estaban las representaciones de las deidades y se oficiaba el ritual³¹, marca un antecedente indudable que connota la significación del atrio cristiano y realza el valor de las portadas que vinculan el espacio sagrado interior con su entorno externo.

Varios autores se han detenido a explicar la peculiar exteriorización que adquieren los lugares de culto cristiano en América, en los cuales el numeroso pueblo indígena y la reticencia –originada en la prohibición- del mismo al

³⁰ Si bien no pueden observarse aquí todas las características que hacen a los ejemplos más acabados de las portadas retablo barrocas americanas, podemos encontrar algunas de ellas como son: la profusión de elementos decorativos, la utilización de cornisas y perfiles que generan variedad de volúmenes, columnas salomónicas y calles centrales que en su parte superior – aunque no llegan a quebrar el sector central - se introducen en el espacio del cuerpo superior, y la preferencia por la línea curva en los motivos iconográficos.

³¹ Conf. GONZALEZ, Ricardo. *Tradición y cambio en la estética andina. Huacas y dioses en las crónicas del Perú*. II Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, F.F.yL, Buenos Aires, 1996. p. 97.

desarrollo del culto en espacios cerrados³², generó el desarrollo de capillas abiertas y un uso jerarquizado del espacio del atrio. Como consecuencia de esta conformación externa del espacio sacro, la fachada se llegó a concebir como un verdadero retablo o 'telón de fondo' para las celebraciones de la liturgia cristiana, hecho que se aprecia en el conjunto aquí estudiado.

Las Iglesias del siglo XVIII de la provincia de Chucuito presentan en algunos aspectos un tratamiento diverso, tanto de los motivos representados como en la distribución de los mismos. Mientras algunas exhiben fachadas más austeras y escasa decoración arquitectónica tallada - tanto externa como internamente -, otras son representantes por antonomasia de esa integración de elementos europeos y americanos que han motivado el término "mestizo" con que se suele definir el estilo³³. En el primer grupo – aunque de épocas diferentes - se encontrarían por ejemplo San Pedro de Juli y Santa Bárbara de Ilave. En el segundo grupo, Santiago de Pomata, San Pedro y San Pablo de Zepita, Santa Cruz y San Juan Bautista de Juli³⁴.

De las Iglesias tomadas para la el recorte propuesto en la investigación de la cual parte este trabajo, solo se toman principalmente estas cuatro últimas para

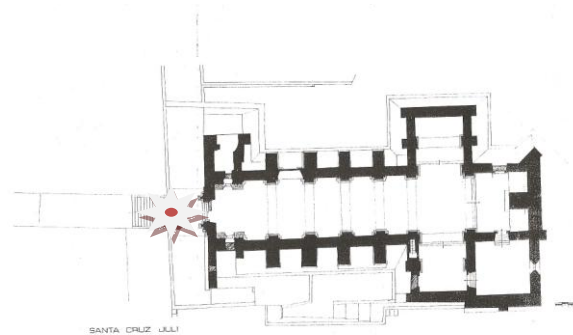
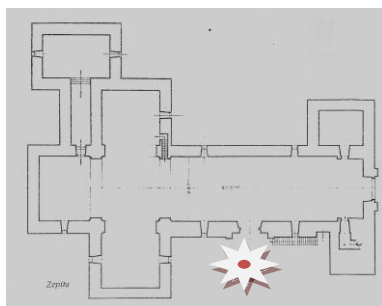
³² Mario Buschiazio, por ejemplo expresa que "... los pueblos indígenas totalmente ignorantes del espacio interior, eran pueblos a los cuales meter bajo una bóveda debía producir la sensación de opresión, de claustrofobia, de temor cueviforme...". BUSCHIAZO, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, 1961, p. 27

³³ El término ha sido objeto de extensas reflexiones: "... en un inicio - ya por los años de 1914 - Martín Noel hablaba de lo hispano-indio como una componente diferenciador en el arte americano. Hacia 1936 lo redefinió como lo ibero-andino y, en 1938, como lo indo-peruano. Fue recién en 1938 que Ángel Guido acuñó por vez primera la voz mestizo - o criollo - para describir ciertas manifestaciones provincianas de la arquitectura barroca latinoamericana. Un lustro después, en 1948, el término fue retomado por Alfred Neumeyer, en 1949 por Harold Wethey, al año siguiente por Marco Dorta, y al subsiguiente por Pál Kelemen. En 1955, Teresa Gisbert y José de Mesa endosaron el concepto de lo mestizo sin precisar si este era una contribución de lo mestizo como grupo étnico o un subproducto cultural que incluía a los indios, los criollos, los españoles y los negros. La pregunta era espinosa pues apuntaba a los sistemas clasificatorios raciales de origen virreinal mencionados en las trece series dieciochescas conocidas como los cuadros del mestizaje americano o pinturas de castas - todas procedentes de México salvo una peruana enviada en 1770 por el virrey Amat a Carlos III -, donde se señalan los diversos nombres que tenían las distintas clases o subcategorías de mestizos resultantes del sucesivo cruzamiento interracial..." MUJICA PINILLA, Ramón. *Arte e Identidad: Las raíces culturales del barroco peruano*. Banco de Crédito de Perú, 2002. p. 1-2

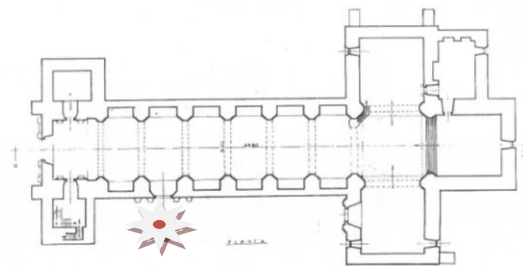
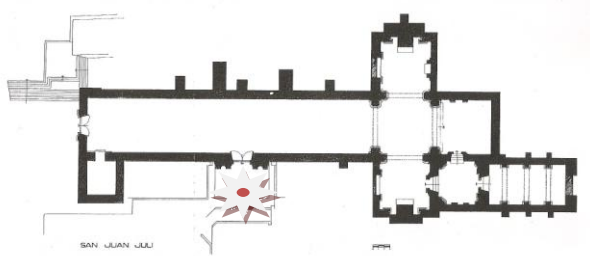
³⁴ En cuanto a las diferencias tipológicas de los edificios de Chucuito, existen en términos generales por un lado construcciones de tipo renacentista o mudéjar (de fines del siglo XVI y principios del XVII) y por otro las de tipo 'barroco-mestizo' (del siglo XVIII). Para ampliar el tema ver GONZALEZ, Ricardo, DOMOÑI, Clelia, ISIDORO, Martín. *Las Iglesias reduccionales de Chucuito*, Ficha de Cátedra, U.B.A. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011.

el presente escrito debido al tratamiento jerarquizado en piedra tallada que presentan algunas de sus portadas.

En primer término, y teniendo en cuenta los planteos realizados al comienzo, puede observarse que los ingresos privilegiados con fachadas de tipo retablo y decoración hispano-indígena - a excepción de la Iglesia de Santa Cruz de Juli - corresponden a la entrada lateral de los templos y se abren hacia un amplio atrio; este hecho pone de relieve la importancia asignada a las mismas como articulación efectiva de la Iglesia con el conjunto atrio-plaza que se abre al pueblo.



Plantas: San Pedro de Zepita (arriba a la Izquierda); Santa Cruz de Juli (arriba a la derecha); San Juan de Juli (abajo a la Izquierda), Santiago de Pomata (abajo a la derecha)³⁵



Es preciso señalar además que, independientemente del grado y carácter de la ornamentación dispuesta sobre las portadas, las mismas no abandonan nunca la estructura tradicional dada por el enmarque del vano de acceso, en algunos casos con un intercolumnio que encierra un nicho a cada lado y un

³⁵ Las plantas reproducidas aquí corresponden al trabajo realizado por el Arq. Ramón Gutierrez

segundo registro que repite la partición, a veces limitando su organización básica a la calle central.

Estos accesos, ya sea que estén ubicados a los pies o en el sector lateral, se abren al atrio y generan un eje direccional privilegiado –longitudinal o transversal- en vinculación al eje generado por la nave principal de la Iglesia. Esta es la entrada de mayor relevancia tanto por su emplazamiento en relación con el atrio como por la riqueza de ornamentación. En estas fachadas-retablo, la estructura básica con que se organizan permite distribuir los motivos iconográficos. Más allá de la identificación particular de cada uno de ellos, la ubicación que los mismos poseen en estas fachadas permite pensar el modo en que se los organizaba respondiendo a programas de interpretación generales.

En los siguientes cuadros puede apreciarse la ubicación de los diferentes motivos en los diversos sectores de las fachadas:

PORTADA DE ACCESO LATERAL (EPÍSTOLA)		CALLES - DIVISIÓN VERTICAL			
		CALLE IZQUIERDA	CALLE CENTRAL	CALLE DERECHA	
CUERPOS - DIVISIÓN HORIZONTAL	SEGUNDO CUERPO	Friso	Motivos Fitomorfos: remate con jarrones con flores y estilizaciones vegetales Signos: Veneras	Motivos Fitomorfos: remate de jarrones con flores y estilizaciones vegetales	
			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, jarrones con flores, frutas Motivos antropomorfos: ángeles Signos: Monograma de Cristo	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores, frutas y jarrones con flores Motivos antropomorfos: ángeles. Signos: Monograma de Cristo	
	PRIMER CUERPO	Friso	Motivos Zoomorfos: aves Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales; flores Motivos Antropomorfos: ángeles – querubines	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales; flores Motivos antropomorfos: ángeles sosteniendo una cartela vacía	
			Motivos Zoomorfos: aves Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales – flores, frutas y jarrones con flores Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: hombres verde; Santo	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores Motivos zoomorfos: aves Signos: tiara papal con cruz doble y espada, llaves cruzadas (atributos de San Pedro como apóstol y sumo pontífice)	
	Decoraciones laterales		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales Motivos antropomorfos: ñustas y rostro de hombre barbado con sombrero	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales – flores, fruta y jarrones con flores Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: hombre verde, Santo	Decoraciones laterales
			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, jarrones con flores y cartelas Motivos antropomorfos: querubines	
BASAMENTO			Motivos Fitomorfos: estilización de flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, jarrones con flores y cartelas Motivos antropomorfos: querubines	

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada lateral del Evangelio Iglesia de San Pedro y San Pablo de ZEPITA



Portada lateral del Evangelio
Iglesia de San Pedro y San Pablo de ZEPITA

PORTADA DE ACCESO A LOS PIES		CALLE ÚNICA		
CUERPOS DIVISION HORIZONTAL	CUERPO ÚNICO	Friso	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores	
		PILASTRA LATERAL	VANO CENTRAL	PILASTRA LATERAL
		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores	ARCO SUPERIOR DE ACCESO: Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores Signos: veneras, monograma de María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores
		Motivos zoomorfos: aves	JAMBAS: Motivos Fitomorfos: estilizaciones de flores	Motivos zoomorfos: aves

*Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada de los pies
Iglesia de San Pedro y San Pablo de ZEPITA*



*Portada de los pies
Iglesia de San Pedro y San Pablo de ZEPITA*

PORTADA DE ACCESO LATERAL (EVANGELIO)		CALLES - DIVISIÓN VERTICAL		
		CALLE IZQUIERDA	CALLE CENTRAL	CALLE DERECHA
CUERPOS - DIVISIÓN HORIZONTAL	FRONTÓN	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones Motivos zoomorfos: cordero Signos: veneras		
	SEGUNDO CUERPO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales
		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y frutas	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores, frutas y jarrones Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: ángeles	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y frutas
	PRIMER CUERPO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y frutas Motivos antropomorfos: Querubines	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales
		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores y frutas Motivos zoomorfos: aves, roedores Motivos antropomorfos: personajes con figura humana Signos: Monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores y frutas Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: Angeles representados de cuerpo entero y ángeles trompeteros Signos: Monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores y frutas Motivos zoomorfos: aves, roedores Motivos antropomorfos: personaje con figura humana. Signos: Monogramas de Cristo y María
	BASAMENTO	Molduras rectilíneas	Molduras rectilíneas	Molduras rectilíneas

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada de la Epístola de la Iglesia de San Juan de JULI



*Portada del Evangelio de la Epístola
Iglesia de San Juan de JULI*

PORTADA DE ACCESO A LOS PIES			CALLES - DIVISIÓN VERTICAL				
			LATERALES	CALLE CENTRAL		LATERALES	
CUERPOS - DIVISIÓN HORIZONTAL	FRONTON			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y frutas Signos: cruz, monograma de Cristo rodeado por la figura del sol			
	TERCER CUERPO		Decoracion lateral	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas Motivos antropomorfos: rostros con tocado Motivos zoomorfos: aves	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Decoracion lateral	
	SEGUNDO CUERPO		Friso	Decoracion lateral	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Decoracion lateral
			Decoracion lateral	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Decoracion lateral	
	PRIMER CUERPO		Friso	Decoracion lateral	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales, flores y frutas	Decoracion lateral
			Decoracion lateral	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales y jarrones	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales – flores, frutos (vides) Motivos antropomorfos: Querubines Signos: monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales y jarrones	Decoracion lateral
BASAMENTO			Molduras rectilíneas				

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada de los pies
Iglesia de Santa Cruz de JULI



***Portada de los piés
Iglesia de Santa Cruz de JULI***

PORTADA DE ACCESO LATERAL (EPÍSTOLA)		CALLES - DIVISIÓN VERTICAL		
		CALLE IZQUIERDA	CALLE CENTRAL	CALLE DERECHA
CUERPOS - DIVISIÓN HORIZONTAL	FRONTÓN	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones Motivos zoomorfos: cóndores/águilas bicéfalos Motivos antropomorfos: ángeles Signos: cruz, insignias papales		
	SEGUNDO CUERPO	Fríso	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales
			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores Motivos antropomorfos: rostro humano con motivos vegetales que salen de su boca Signos: sol	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores Motivos antropomorfos: rostro humano con motivos vegetales que salen de su boca Signos: sol
	PRIMER CUERPO	Fríso	Motivos Fitomorfos: estilizaciones de hojas y flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones de hojas y flores
			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores y frutas Motivos zoomorfos: aves, roedores Motivos antropomorfos: personaje adornado con plumas	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores y frutas Motivos zoomorfos: aves, roedores Motivos antropomorfos: personaje con tocado de plumas
	BASAMENTO		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales Motivos zoomorfos: puma	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales Motivos zoomorfos: puma

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada lateral de la Epístola Iglesia de Santiago de Pomata



*Portada lateral de la Epístola
Iglesia de Santiago de Pomata*

PORTADA DE ACCESO AL TRANSEPTO		CALLE ÚNICA
CUERPOS DIVISIÓN HORIZONTAL	FRONTÓN	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones Motivos antropomorfos: ángeles Signos: Orbe con la cruz, insignias papales; Insignia de María
	CUERPO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores (especialmente cantuta) Signos: Insignias de Cristo y María
		Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores Signos: Insignias de Cristo y María

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de la Portada lateral del transepto Iglesia de Santiago de Pomata



*Portada lateral del transepto
Iglesia de Santiago de Pomata*

PORTADA DE ACCESO A LOS PIES		CALLES - DIVISIÓN VERTICAL		
		CALLE IZQUIERDA	CALLE CENTRAL	CALLE DERECHA
CUERPOS – DIVISIÓN HORIZONTAL	FRONTÓN	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - venera Motivos antropomorfos: Dios Padre; ángeles Signos: Orbe con la cruz		
	TERCER CUERPO	Cornisa	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales
	SEGUNDO CUERPO	Cornisa	Motivos Fitomorfos: Estilizaciones vegetales Motivos antropomorfos: ángeles Signos: Monograma de María; sol; luna	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores
	PRIMER CUERPO	Friso	Motivos Fitomorfos: estilizaciones de hojas y flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones de hojas y flores
			Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales - flores
				Motivos antropomorfos: personaje adornado con plumas
		Basa	Molduras rectilíneas	Molduras rectilíneas

*Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos de los pies
Iglesia de Santiago de Pomata*



*Portada lateral de los pies
Iglesia de Santiago de Pomata*

La escultura ornamental en los interiores de las Iglesias de Chucuito

El trabajo de la escultura ornamental que encontramos en la piedra labrada de las fachadas también suele continuarse en los interiores de los edificios. En los diferentes sectores de los templos se ubican frecuentemente motivos que permiten asimismo pensar en sus implicancias iconográficas.

Si bien las iglesias aquí analizadas han perdido muchos aspectos de la iconografía original - sobre todo en lo referido a la pintura de caballete, la escultura de bulto y el patrimonio mueble en general - lo cual dificulta la reconstrucción de los programas desarrollados - ³⁶, el estudio de la escultura ornamental resulta de gran interés porque al estar amalgamada al edificio en muchos casos ha sido la única que ha permanecido desde la factura primigenia. De este modo, la vinculación morfológica entre la arquitectura y su ornamento propicia un espacio de conjunción simbólica donde se pueden encontrar - proyectadas y ampliadas - implicancias iconográficas que incidieron desde la liturgia en el diseño y erección de estos templos.

Para poder establecer planteamientos y pensar en el posible sentido de localización de estas representaciones, se realiza el siguiente cuadro comparativo sobre la ornamentación arquitectónica interior en piedra:

³⁶ Incluso los registros de principios del siglo XX muestran ya el deterioro de estos edificios y no permiten ampliar la reconstrucción de algunos sectores.

	SANTA CRUZ DE JULI	SAN PEDRO DE JULI	SAN JUAN DE JULI	SANTIAGO DE POMATA
PRESBITERIO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: ángeles-querubines Signos: monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales (cubierta rehecha en ladrillo) Signos: orbe y cruz	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones. Motivos antropomorfos: ángeles-querubines Signos: monogramas de Cristo y María
CUPULA -CRUCERO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales (cúpula caída)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales (cubierta rehecha en ladrillo)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores (machones del crucero)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones Motivos antropomorfos: ángeles-querubines
TRANSEPTO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, Signos: monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones. Motivos antropomorfos: ángeles-querubines Signos: monogramas de Cristo y María
NAVE	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores Motivos zoomorfos: aves Motivos antropomorfos: ángeles-querubines Signos: monogramas de Cristo y María	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales Signos: monogramas de Cristo y María (en bóveda)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores (vanos de las ventanas)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y jarrones. Motivos antropomorfos: ángeles-querubines, hombres verde
CORO	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores y frutas. Motivos zoomorfos: aves, monos. Motivos antropomorfos: ángeles-querubines Signos: monogramas de Cristo y María	(Molduras sin motivos ornamentales en la arquitectura)	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales	Motivos Fitomorfos: estilizaciones vegetales, flores. Motivos antropomorfos: hombres verde

Esquema de distribución de los Motivos Iconográficos en la escultura ornamental arquitectónica de los interiores

Clasificación y disposición de los motivos – Programa iconográfico

Para poder realizar una reflexión y comparación de motivos, se trabajó aquí con la siguiente clasificación:

- Motivos fitomorfos: plantas, frutas y flores.
- Motivos zoomorfos: aves, felinos, roedores, reptiles, carneros/ovinos y primates.
- Motivos antropomorfos: sobrenaturales de origen cristiano, sobrenaturales de origen mitológico, representaciones de figuras humanas/rostros.
- Signos: monogramas de Cristo y de la Virgen María y Símbolos cristianos.

En virtud de un primer análisis, puede observarse que cuantitativamente, la representación de motivos fitomorfos tienen una preponderancia, tanto en la iconografía de las fachadas como en la de los interiores, seguidos en cantidad por las representaciones zoomorfas, las de signos y las de figuras antropomorfas.

Sin olvidar que existen excepciones a cualquier generalización que pueda plantearse a modo de hipótesis interpretativa, puede decirse que los motivos empleados en las diferentes iglesias analizadas ocupan a menudo ciertos lugares comunes dentro de la organización iconográfica general. En los casos aquí estudiados se puede observar en los cuerpos inferiores de las fachadas la profusión de animales y vegetales, que si bien suelen acompañar marginalmente los temas de los cuerpos superiores, en las zonas más elevadas de las portadas se disponen preferentemente seres sobrenaturales como los ángeles – los cuales pueden verse por ejemplo en Pomata o en San Pedro y San Pablo de Zepita - ³⁷. Al mismo tiempo estos últimos generalmente están asociados tanto con los monogramas de Cristo como con los de María y, en ocasiones, son acompañados por veneras o, como en el Santiago de Pomata, por formas vegetales que parecen dan forma a un ave de altura - como el cóndor o el águila -. Por otra parte, en los nichos se disponían generalmente, figuras de santos a quienes se

³⁷ Fuera del corpus aquí planteado, también podría pensarse con respecto a la ubicación que tienen las sirenas de la Catedral de Puno.

les brinda una jerarquía superior en relación a los elementos zoomorfos o fitomorfos.

Los motivos fitomorfos que remitirían al paraíso prometido, aparecen también en los campanarios, en los muros internos, en el intradós y laterales de los arcos de las ventanas –del lado interno del edificio-, y en los interiores de bóvedas y cúpulas, observándose un énfasis en la representación de los mismos en la zona del crucero y presbiterio. Si tenemos en cuenta que el fiel ingresa al edificio y realiza un recorrido hasta el *sancta sanctorum* o zona del altar, puede inferirse que existe una interpretación simbólica para dicha distribución de motivos: el recordatorio al fiel de que la Iglesia –‘peregrina en la tierra’- lo conduce con su nave hacia la vida eterna –cuya forma y nombre recuerdan la ‘Barca conducida por el apóstol San Pedro’, que peregrina *por las dificultades, pasiones y tentaciones terrenales*³⁸-. Asimismo, puede observarse también que los motivos fitomorfos que parecen denotar vinculación con una iconografía americana –como el cacao o la papaya - se encuentran predominantemente localizados en los cuerpos medio e inferiores de las portadas o -como en el caso de Santa Cruz de Juli – en los portales laterales del coro a los pies de la Iglesia. Ampliando el registro, se aprecia que la presencia de motivos zoomorfos también se localiza en los cuerpos medios e inferiores de las portadas, particularmente al tratarse de felinos de origen americano, como se puede observar tanto en Pomata³⁹ como en San Juan de Juli, e incluso fuera del corpus aquí planteado, en la Catedral de Puno o en la Iglesia de San Francisco de La Paz. En este sentido puede comprenderse también simbólicamente, que la zona del baptisterio y coro ubicados a los pies de la iglesia de Santa Cruz de Juli –espacio arquitectónico que desde la antigua liturgia estaba destinado a los catecúmenos- sea el único espacio de este interior que se encuentra ricamente decorado con motivos de la

³⁸ PEREZ RIOJA, J.A. *Diccionario de Símbolos y Mitos*, 2da Edición, Ed. Tecnos, Madrid, 1980. p. 397

³⁹ En este caso, la aparición de felinos en la fachada del acceso principal del acceso al templo despierta doble interés no sólo porque es un motivo de origen americano que se concatena con el lenguaje simbólico europeo, sino por el hecho de que el mismo término ‘Pomata’ proviene de un vocablo aymara que significa ‘Casa del Puma’, lo que añade una significación local a su presencia en el programa iconográfico. No es un detalle menor si se piensa que en Cuzco, como centro religioso y político del Tawantinsuyu, los Incas habían adoptado para la traza urbana de esta ciudad sagrada, la figura de un gran puma cuya cabeza descansaba sobre la colina de los halcones y estaba formada por la fortaleza de Sacsayhuaman. Cfr. HERRERA, Salvador, *Pomata y su templo monumental, contribución gráfico, histórica y descriptiva*, Colmena, Arequipa, Perú, 1934.

flora y fauna local, ya que posiblemente remitiesen a lo que se increpaba 'a abandonar' –como un espacio transicional - para avanzar hacia el camino de la salvación del alma.

En los interiores, además de las representaciones fitomorfas, se encuentran habitualmente tallas antropomorfas y variaciones ornamentales. Las representaciones zoomorfas no se hallan ni en la nave ni en la zona del crucero y presbiterio; sin embargo, las aves son una excepción a esta última generalización, ya que se las suele encontrar también en el interior de la iglesia - quizás por sus asociaciones simbólicas con lo espiritual⁴⁰ -, como puede verse por ejemplo en las que se localizan en la parte superior del presbiterio de Santa Cruz de Juli.

Aspectos formales e Iconográficos en la ornamentación arquitectónica de Chucuito

Los tallistas elaboraron hábilmente un patrón ornamental - originado muchas veces en la representación de pequeñas hojas- que estiliza y geometriza reutilizándolo en negativo o positivo para los diferentes motivos. Este tratamiento plástico, alejado de la técnica y las concepciones formales europeas, da al conjunto un tono muy peculiar –aún dentro del contexto- y obliga al espectador a detener la atención y seguir minuciosamente las alternativas de las formas que diluyen la figuración en un todo uniforme.

De este modo, puede observarse un proceso de *estilización* donde el artista destaca solamente los elementos característicos de lo que quiere representar, o los que responden a la idea que quiere transmitir.

Teniendo en cuenta lo expuesto en los ítems anteriores, puede decirse que en el valor metafórico de la iconografía collavina existen diversas posibilidades de interpretación en las que subyacen no solo implicancias religiosas, sino también históricas y mitológicas.

Puede percibirse que no fueron colocadas en forma azarosa sino que respondían a programas simbólicos que perseguían - como era habitual en este tipo de trabajos- el fin de transmitir la ideología del cristianismo.

⁴⁰ Con las costumbres de las aves se ilustran en la Biblia una gran cantidad de circunstancias de la vida humana y de la fe: la felicidad de estar en la casa de Dios, Sal. 84:3; la seguridad del creyente, Sal. 11:1, la providencia de Dios, Mt. 6:26; Lc. 12:6-7; la obra de Satanás, Mt. 13: 4, 19. Conf. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*, Sociedades Bíblicas Unidas, 1996.

Así, en el programa iconográfico desarrollado tanto en la ornamentación arquitectónica externa e interna, como en el mobiliario eclesiástico y esculturas de bulto, existían criterios doctrinales y pragmáticos tridentinos – principalmente ligados a aspectos litúrgicos con el objetivo de exponer más visualmente el oficio religioso⁴¹ - que no sólo eran tenidos en cuenta por quienes encargaban la ejecución sino también - en cierto modo - por quienes debían interpretar la idea y llevaban a cabo esta iconografía.

Los tallistas, si bien probablemente trabajaban con cierta libertad, acordaban contratos en los que se pautaba - además del dinero que se percibiría por la ejecución y el tiempo en que se realizaría la obra - el tipo de iconografía deseada por parte de la comitencia. En varios contratos relacionados con retablos u objetos litúrgicos queda constancia de la sumisión del artesano a la realización del dibujo que se le entregaba. Si bien en la zona específica de nuestro trabajo, como ya se ha señalado, aún no se han encontrado documentos de este tipo⁴², en centros como Cuzco, Lima o la Paz, se ha comprobado la existencia y forma de trabajo de estos talleres. A modo de ejemplo puede considerarse el modo en que las fuentes y documentos recogidos y trabajados por Marco Dorta y Harold Wethey permitieron a Mario Chacón Torres comprobar la actuación de Toribio de Alcaraz - que había trabajado en México - en portadas de iglesias de Arequipa, Potosí y Chuquisaca. El mismo autor, a la luz de los contratos existentes, comprueba la existencia de talleres y maestros canteros que ejecutaban obras en la zona de Potosí.⁴³

De este modo, como se viene señalando, puede inferirse, que la ornamentación arquitectónica de las diferentes partes del edificio, participaba de la 'via anagógica' que 'ayudaba' a los fieles, por medio de las implicancias iconográficas a elevarse hacia el mundo de las virtudes celestiales.

⁴¹ Entre las disposiciones del Concilio de Trento se encuentran especificaciones sobre la necesidad de facilitar a los fieles la participación visual del oficio religioso que incidían en los proyectos y diseños arquitectónicos. Conf. RODRIGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso. *Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M., N° 3, 1991. p. 43-52

⁴² Se sabe por ejemplo que el alarife Simón de Asto realizó la fachada de la catedral de Puno pero se desconoce una documentación que pruebe su accionar -y el de los tallistas que trabajarán eventualmente con él- en otras iglesias.

⁴³ CHACON TORRES, Mario. *Arte Virreinal en Potosí*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla 1973. p. 15 y ss

- Fuentes

El origen de los motivos iconográficos de la ornamentación arquitectónica de las iglesias del Collao peruano - como se viene indicando – puede encontrarse en las más remotas asociaciones tanto americanas como foráneas. Algunas de las investigaciones precedentes – como las de Graciano Gasparini - han postulado la relación de algunos de los motivos - racimos de uvas, granadas, floreros, aves, hombres verdes, monos y flores - con representaciones del arte cristiano bizantino, el siríaco medieval del siglo VI, el prerrománico, y el prerrenacentista⁴⁴. Por su parte, Ilmar Luks postula el origen de los motivos en grabados y publicaciones de textos europeos⁴⁵; George Kubler - retomando datos de las investigaciones de Angulo, Marco Dorta y Buschiazzo- aporta la vinculación de monumentos virreinales hispanoamericanos con antecedentes europeos no-ibéricos⁴⁶; y Ramón Gutiérrez minimiza el impacto que pudieron tener los grabados y tratados europeos en la ejecución de las obras⁴⁷. Asimismo, José de Mesa y Teresa Gisbert realizan aportes con interpretaciones mitológicas y de origen cristiano en relación a la flora y fauna locales⁴⁸. Por otra parte - y partiendo de las reflexiones de Wethey -, Antonio San Cristóbal propone la insignificancia de la influencia iconográfica europea, y propone un origen fundado en la creación espontánea de los talladores indígenas, vinculando los motivos con las culturas Tiawanaku-Wari⁴⁹, y el arquitecto Buschiazzo es partidario de la opinión de que ciertos motivos proceden de las misiones de Moxos y Chiquitos.⁵⁰ Más recientemente, el trabajo de Gauvin Alexander Bailey⁵¹ plantea el reconocimiento

⁴⁴ Cfr. GASPARINI, Graciano. *Análisis crítico de las definiciones 'arquitectura popular' y 'arquitectura mestiza'*, CARACAS, BCIHE 3, 1965, pp. 51-66.

⁴⁵ Cfr. LUKS, Ilmar. *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, Caracas, Boletín del CIHE, 1973, p. 20

⁴⁶ Cfr. KUBLER, George. "El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad de Caracas, 1968, N° 9, p. 104-116

⁴⁷ Cfr. GUTIERREZ, Ramón. "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano", en *Simposio Internacional sobre Barroco Latinoamericano*, Roma, 1982, Tomo 1, p. 369-385

⁴⁸ Cfr. MESA, José de y GISBERT, Teresa. *Contribuciones al estudio de la Arquitectura Andina*, La Paz, 1966, p. 36 y ss. y GISBERT, Teresa y MESA, José de. *Arquitectura Andina. 1530-1830*. La Paz, Imprenta Don Bosco, 1997, p. 259-280

⁴⁹ Cfr. en SAN CRISTOBAL, Antonio. *Arquitectura Planiforme y Textilográfica Virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 1997, p. 202

⁵⁰ Cfr. BUSCHIAZZO, Mario. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, La Habana, Instituto Cultural del Libro, 1961, p. 105.

⁵¹ BAILEY, Gauvin Alexander. *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 2010.

de ciertos motivos en vinculación por ejemplo con la iconografía presente en textiles andinos.

No debe olvidarse además que los artífices responsables de la realización de tareas múltiples - como la de escultores y entalladores - son muchas veces mencionados como 'maestros de arquitectura'; de aquí se desprende la idea -que se evidencia además en la observación-, expresada por José de Mesa y Teresa Gisbert acerca de que quienes realizaban tanto la proyección de retablos en los interiores como los diseños de la escultura ornamental en piedra presente en estos edificios, trabajaran con un patrón mental semejante; de este modo se evidencia tanto desde lo estilístico como desde lo simbólico una vinculación entre fachadas y retablos.⁵²

La conjunción de culturas y saberes que operaron en la zona seguramente permiten pensar todas estas posibilidades, las cuales permanecerán hipotéticamente planteadas hasta que no puedan confrontarse con documentos gráficos o escritos que las validen o rechacen. Por el momento sólo parece tener más peso lo que puede evidenciarse en lo que se tiene a la vista, no obstante hay que tener cautela ya que el trabajo con cuestiones interpretativas sobre estos motivos puede derivar en el planteamiento de enunciados anfibológicos o falacias interpretativas.

La tarea de desentrañar los programas iconográficos vigentes en el siglo XVIII, constituye un verdadero desafío no solo por la multiplicidad de saberes e ideologías que integraban sino por el tiempo que nos separa del momento en que se los concibió, con la consecuente pérdida de la clave de lectura dada por el conocimiento contextual conectado a las etnias locales a quienes iba dirigido principalmente el mensaje.

⁵² "...Cuando adviene el estilo mestizo en Arequipa y Potosí y a orillas del lago Titicaca, son las formas de madera las que se imponen. Los retablos del interior, salen renovados y triunfantes hacia el exterior, invadiendo los muros y creando la fachada-retablo..." DE MESA, José y GISBERT, Teresa. *Escultura Virreinal en Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación N° 29, La Paz, 1972. P. 207-208.

Cuestiones Iconográficas de los motivos representados

Sin dejar de tener presente lo anteriormente expuesto, se realiza a continuación una mención a ciertos aspectos iconográficos que surgen de los motivos analizados:

- **Motivos Fitomorfos:**

Hojas simples y compuestas que muchas veces surgen de tallos que se ondulan y bifurcan por la superficie, generan el motivo ornamental principal. Los



Detalle de la parte superior del muro lateral del Presbiterio de la Ig. Santa Cruz de Juli

motivos fitomorfos - que a veces a modo de *grutescos* se enlazan y esparcen en la superficie – son realizados con la técnica de tallado biselado que acentúa su fisonomía.

De este modo el elemento vegetal otorga una organicidad al conjunto, y también, acompaña y acentúa en muchos casos la geometricidad de los elementos arquitectónicos.

Pueden observarse así hojas de diferentes tipos y características que conforman un variado repertorio; sin embargo, resulta complejo - como sucede también en la mayoría de los otros motivos – identificarlos en forma naturalista y certera debido no solo a la



Detalle Fachada de los pies Ig. Santiago de Pomata

simplificación de ciertos rasgos que el tallado de tipo *planimétrico*⁵³ en la piedra conlleva, sino también debido a una voluntad creativa que genera una estética tendiente a abstraer detalles. Varios autores que trabajaron el tema⁵⁴ han preferido en algunos casos hablar en sentido genérico, mencionando solamente representaciones de 'flora y fauna locales', y en otros casos, han asegurado

⁵³ SAN CRISTOBAL, Antonio. *Arquitectura Planiforme y Textilográfica Virreinal de Arequipa*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 1997.

⁵⁴ Miguel Angel Guido, Emilio Harth Terre, George Kubler, Marco Dorta, Angulo Iñiguez, Mario Buschiazso, Harold Wethey, Graciano Gasparini, Teresa Gisbert, Ramón Gutierrez, Antonio San Cristobal, Ilmar Luks y Gauvin Bailey, entre otros

identificar diversas especies entre los que pueden mencionarse a modo de ejemplo: hojas tropicales, hojas de acanto, hojas de tabaco, y palmetas.



Detalle de la fachada de los pies de la Ig. Santa Cruz de Juli (izquierda).

Detalle de la fachada lateral de la epístola de la Ig. San Juan de Juli (abajo)



- Flores:

Entre las flores que se ha estimado identificar hasta el momento por los trabajos de investigación realizados, se pueden mencionar las siguientes: cantutas, pantipanti, misicu, rosetas, pasionarias, lirios inca, flores de cactus, dalias simples y dobles, margaritas silvestres, flores de pluma o glicina y totoras.

En términos generales y a nivel simbólico, puede recordarse que las flores formaban parte del imaginario de un más allá o paraíso prehispánico, y en particular, la flor de la cantuta –con la que podrían asociarse a varias de las estilizaciones que se observan en los motivos analizados – y que ancestralmente fue utilizada por el hombre andino para rendir culto a las montañas sagradas o *apus*. Los incas la consagraban al Sol – Inti – y debido a eso se la conoce como ‘la flor sagrada de los Incas’.



Detalle del Interior de la Ig. Santa Cruz de Juli

Eleonora Mulvany - al investigar el significado de la representación de las flores en los keros coloniales -, encuentra que en el mundo prehispánico las mismas constituían ‘metáforas simbólicas de la eternidad’; de este modo, sus

presencia en *tocados*, *keros* y *unkus* implicaban la evocación de una mediación entre el caos y el orden⁵⁵.



Detalles de la fachada lateral del Evangelio y de los pies de la Ig. San Pedro y San Pablo de Zepita

- Frutos:

Esta iconografía también ha sido de gran interés para la atención de las investigaciones y los frutos que se han querido encontrar, son también variados: mazorcas de maíz, chirimoyas, piñas, zapallos, paltas, bananas, cocos, cacao, granadas, uvas y papayas.



Detalle de la fachada Lateral de la epístola de Santiago de Pomata

Más allá de su identificación, es notoria la aparición de los mismos colocados abundantemente en la superficie de las columnas que flanquean los accesos al templo y –en el caso de Santa Cruz de Juli– principalmente en la zona del sotocoro ubicado a los pies de la iglesia.

⁵⁵ Conf. MULVANY, Eleonora. *Motivos de flores en keros coloniales: Imagen y Significado*, Revista de Antropología Chilena, Chungara, vol. 36, N° 2, 2004. p. 407-419.

Puede tenerse en cuenta aquí que en la Biblia se mencionan algunos de los frutos que aparecen representados conteniendo un sentido simbólico: dentro de ellos encontramos la vid y sus pámpanos, que junto con el higo y la oliva eran unos de los más abundantes de los tiempos bíblicos; la uva era alimento de primera necesidad, y como consecuencia de ello en las Escrituras aparece simbolizando la abundancia y riqueza (Is. 5: 1-7; Mi. 4: 3-4). En el relato del pentateuco, se narra que este fruto sirvió para dar prueba de la abundancia de la 'tierra prometida' cuando Moisés envía los espías a Canaán (Nm. 13:27). Además, el vino, fruto de la vid es el signo sacramental de la sangre derramada por Cristo para sellar el nuevo pacto con su pueblo y perdonar sus pecados (Mt. 26:27 y ss; Jn. 6:56).



Detalle de la portada lateral de sotocoro de la Ig. Santa Cruz de Juli

Símbolo de unidad y fecundidad de la Iglesia, la granada –que también encontramos en el repertorio representado-, aparecía como adorno de las vestiduras sacerdotales israelitas (Ex. 28:33,34; 39:24-25) y en las columnas del templo de Salomón (1R. 7:18; 2Cr. 4:13). *"... del mismo modo que la granada contiene bajo su corteza única un gran número de granos, la Iglesia une en una sola creencia a los pueblos diversos ..."*⁵⁶.



Detalle de la portada lateral del sotocoro de la Ig. Santa Cruz de Juli

⁵⁶ Tervarent Guy de. *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Ginebra, 1959. P. 204. La granada, según Trens, también puede ser considerada como símbolo de fecundidad de María, y el hecho de que la encontremos en la fachada de una iglesia consagrada a la Virgen del Rosario –como es el caso de la Iglesia de Pomata- hace que pueda ser interpretada como atributo mariano. Cfr. Trens, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, P. 564

Dentro de los frutos americanos que parecen estar más evidentemente representados, como la papaya o el cacao, puede recordarse que el cultivo de



Detalle de la Ig. Santa Cruz de Juli



Detalle de la Ig. San Juan de Juli

este último había sidopreciado por los incas debido a sus abundantes propiedades nutritivas y cronistas como Francisco de Toledo dan cuenta de su uso por las culturas prehispánicas en Perú.⁵⁷

- **Motivos Zoomorfos**

- **Aves**

Además del reconocimiento naturalista de algunas especies que han



Detalle de la fachada de los pies de la Catedral de Puno

realizado algunos autores –entre las que se mencionan por ejemplo águilas, cóndores, tordos y zorzales chinguanco -, puede quizás decirse que ha primado más la vinculación simbólica general de las aves como seres que dominan con su vuelo el espacio celeste y terrenal, que una voluntad de representación mimética de una especie en particular.

⁵⁷ “...cuando los españoles llegaron al Perú, sus naturales les componían un licor con el cacao diluido en agua caliente sazonado con aji, le ponían mashcca (harina) de maíz para aumentar su volumen. Toda esta mezcla daba un aspecto tan tosco y un gusto salvaje que los soldados de España no querían tomarlo.....”. TOLEDO, Francisco de. *Virreyes y Audiencias que han gobernado el Peru*, Imprenta J.E.Del Campo 1867, Biblioteca del Historiador Virgilio Roel, 1867. p. 265

Retomando el simbolismo dado a las aves desde el antiguo Egipto, que fuera utilizado tanto en la tradición cristiana como la islámica, Teresa Gisbert ha planteado para el mundo andino, la asociación de las aves con las almas y su ubicación en representaciones que aluden al paraíso, realizadas con abundante vegetación y diversidad de flores y frutas⁵⁸ que aludirían a la puesta a la vista de los indios de una imagen de la abundancia adjudicada al Paraíso⁵⁹, sitio prometido por la doctrina para los cristianos justos.⁶⁰



Detalle de la fachada lateral de la epístola de la Ig. San Juan de Juli

- Felinos

Las características naturales de los felinos han arraigado importantes simbolismos tanto en la tradición occidental como la americana. En la antigüedad europea por ejemplo, el león fue símbolo de dioses solares como Mitra y su representación implicó desde el Medioevo la lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria⁶¹.

Asimismo en la Biblia se menciona al león en numerosas oportunidades y con diferentes motivos; figurativamente se lo utiliza para figurar el mal y los enemigos (1.P. 5:8; Sal. 22:21), pero también para referirse al rey (Pr. 19:12) y a los justos

⁵⁸ Frutas como la granadilla andina - por lo general, en las portadas - que se asociaba a la simbología del árbol del Bien y del Mal - según el relato bíblico se localizaba en el Edén y, cuya flor, es portadora a su vez de los símbolos de la pasión de Cristo -. Cfr. GISBERT, Teresa. *Paraíso de los pájaros parlantes*, P. 162-165.

⁵⁹ La palabra 'paraíso' es de origen persa y se utiliza para denominar un 'jardín' o 'huerto'. Su equivalente en hebreo es *pardes* y en griego *parádeisos*. *Pardes* suele traducirse como 'bosque' (Neh. 2:8) o 'huerto' (Ec. 2:5) y en otros lugares en pasajes como Is. 51:3. 'Paraíso' es traducción del hebreo *gan* que significa 'jardín'. Los judíos asociaban la palabra 'paraíso' con el huerto del Edén y, luego, llegaron a creer que los justos al morir iban a un lugar similar al paraíso. HAAG, H., VAN DEN BORN, A. y DE AUSEJO, S., *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona 1963, 9ª ed., 1987. Col. 1439-1444.

⁶⁰ Asimismo, la autora señala que "... el concepto de pájaro-ángel fue rápidamente asimilado por los indígenas pues el cacique de Carabuco, Fernando Siñani, cuando informa sobre la vida de Tunupa, dios de los collas, señala que los pájaros que confortaron a Tunupa en su martirio eran ángeles ..." GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Editorial Plural, 2001. p. 153.

⁶¹ Cfr. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Editorial Siruela, Madrid, 2006.

(Pr. 28:1), y, en el sentido apocalíptico, Cristo triunfante es llamado 'león de la tribu de Judá' (Ap. 5.5).

En las representaciones prehispánicas los felinos han sido muy recurrentes; en la zona peruana sobre todo puede observarse por ejemplo el jaguar en Chavín y el puma en Tiwanaku. Su iconografía estuvo vinculada con la constitución y legitimación de relaciones de poder y tuvo gran importancia en los mitos y ceremonias incaicas e incluso aparece como uno de los elementos fundamentales del escudo del inca⁶².



Detalle de la fachada lateral de la epístola de la Ig. Santiago de Pomata

- Roedores

Dentro de esta clasificación, la especie que más claramente parece estar representada es la de la vizcacha montesa –también conocidas como chinchillón -, la cual pueden verse por ejemplo en la fachada de la epístola de la Iglesia de San Juan de Juli. Su simbología generalmente está asociada con la Tierra madre y la renovación de la vida en todas sus formas⁶³, no obstante su uso preciso en el mundo andino a nivel iconográfico resulta aún poco preciso.



Detalle de la fachada de la epístola de la Ig. De San Juan de Juli

⁶² JIMENEZ VILLALBA, Félix. *La iconografía del inca a través de las crónicas españolas de la época y la colección de Keros y Pajchas del Museo de América en Madrid*, Anales del Museo de América, 2, 1994. p. 14

⁶³ Conf. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1999

- **Motivos Antropomorfos**

La figura humana como imagen del universo también ha tenido muchas variantes en la simbología y sentidos consecuentes que se le adjudicaron en las representaciones plásticas. En las iglesias del corpus aquí planteado pueden verse representados ángeles, el padre eterno, la Virgen María, santos, mascarones, hombres-verde, ñustas, sirenas.



Detalle de la fachada de los pies de la Ig. Santiago de Pomata

Las representaciones cuantitativamente más recurrentes dentro de las que remiten a las formas humanas en este recorte son las figuras angélicas. Los seres



Detalle del interior de la Ig. Santa Cruz de Juli

alados – que estuvieron presentes bajo diferentes simbología muy tempranamente en las manifestaciones plásticas de diferentes culturas⁶⁴- en la iconografía cristiana remiten, tanto con su nombre hebreo *mal'ak* como con el griego *ángelos*, a su función de mensajeros y agentes de Dios en la realización de la 'voluntad divina'⁶⁵. En las iglesias aquí analizadas

aparecen tanto en las portadas externas como en los interiores y se encuentran representados como querubines -donde solo se representan rostros humanos con un par de alas- o como *puttis* –niños alados-.



Detalle fachada de la epístola. Ig. San Juan de Juli.



Detalle fachada del evangelio. Ig. San Pedro y San Pablo de Zepita

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Conf. HAAG. H., VAN DEN BORN, A. y DE AUSEJO, S., *Diccionario de la Biblia*, Herder , Barcelona 1963, 9ª ed.,1987.

Las figuras antropomorfas con tocados y falda de plumas o *ñustas* – vocablo quechua con el cual se denomina a las



Detalle de la fachada de la epístola de la Ig. De Santiago de Pomata

princesas inca- , que se encuentran flanqueando algunos accesos - por ejemplo en los sectores laterales del primer cuerpo de la fachada de la epístola de San Pedro y San Pablo de Zepita y en las fachadas de los pies y del Evangelio en Pomata -

resultan también de interés debido a la vinculación simbólica que surge entre las *cenéforas*⁶⁶ –símbolo de la abundancia en la



Detalle fachada lateral del evangelio. Ig. San Pedro y San Pablo de Zepita

tradición europea- y las *ñustas* americanas –princesas del imperio incaico que llevaban prendas o adornos

realizados con la técnica plumaria-.

Resultan también sugestivas las implicancias que despiertan en el contexto del objeto de estudio,



Detalle fachada de la fachada del Evangelio, Ig. San Pedro y San Pablo de Zepita

las representaciones de los rostros humanos con hojas saliendo de su boca o de cuyo rostro parecen surgir formas fitomorfas, vinculadas con la iconografía del *hombre verde*; estas



Detalle fachada lateral del evangelio. Ig. San Pedro y San Pablo de Zepita

representaciones, generalmente asociadas a seres

⁶⁶ Del lat. '*canephōra*', y este del gr. '*κνηφόρος*'. En la antigüedad griega este nombre se le daba a las doncellas paganas que llevaban en la cabeza un canasto con flores, ofrendas necesarias para los sacrificios. Conf. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

paganos de la antigüedad - cuya simbología aludía principalmente a la fertilidad o el espíritu de la naturaleza⁶⁷ - pervivió en la tradición crisitana⁶⁸ y sus implicancias simbólicas se resignificaron con este nuevo aporte iconográfico vinculándola a los dioses locales y los santos cristianos.⁶⁹

- **Signos**

Los elementos que podemos clasificar como 'signos' o 'símbolos gráficos' aparecen tanto en fachadas como en interiores. Los monogramas de Cristo y María pueden observarse tanto en los cuerpos medios y superiores de varias de las Iglesias relevadas, como en las



Detalle Portada de la epístola Ig. San Juan de Juli



Detalle del interior de la Ig. Santa Cruz de Juli (presbiterio)

partes superiores de las bóvedas de cañón.



Detalle fachada del crucero de la Ig. Santiago de Pomata

⁶⁷ VARNER, Gary R. *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*, Algora Publishing, 2006

⁶⁸ RAGLAN, Lady. "The Green Man in Church Architecture", en *Folklore* **50** (90990): 45–57, 1939.

⁶⁹ WILSON, Stephen. *Saints and their cults*. Cambridge University Press, 1983. P. 44 y ss.

Apreciaciones finales

El análisis aquí realizado de la escultura ornamental permitiría vislumbrar en ella una manifestación plástica que puede entenderse como un lugar de encuentro de las visiones e intereses de los actores que participan del proceso cultural en el que se gestan. El desarrollo de un estilo particular que parecería fusionar elementos significativos en el mundo indígena y en la tradición cristiana europea haría posible que la iconografía transitara fluidamente entre los sentidos y los signos que cada sistema asignaba a lo sagrado. La “anagoge” cristiana y la sacralización del entorno natural parecerían convivir aquí cómodamente.

De la observación de las fachadas en su conjunto, por los lugares comunes en que se repiten determinadas iconografías, hace posible desprender la interpretación de que transmitían la idea de un Paraíso de abundancia vegetal al cual se accede por medio de Cristo - metáfora de la puerta del templo –.

Las portadas, se yerguen así sobre los cuerpos inferiores o basamentos – que suelen presentar representaciones relacionados con el mundo ritual americano-, y, a nivel figurado, soportarían la apoteosis del templo cristiano, cuya simbología de despliega en la parte superior de las mismas.

Asimismo, en los interiores, la ubicación y distribución de la escultura ornamental se condeciría y realzaría el simbolismo litúrgico otorgado a las diferentes partes que componen el templo desde época medieval; a partir del acceso y hasta llegar a la zona del presbiterio, esta ornamentación acompañara y testificaría el mensaje que emerge así de la arquitectura, haciendo tangible mediante su iconografía el sentido alegórico otorgado al edificio cristiano.

Lamentablemente la iconografía americana posee aún escasos soportes para desentrañar más hondamente una simbología que vayan más allá del acotado corpus consolidado de textos específicos sobre el tema, y aún se siguen ignorando ciertas implicancias de la tradición histórica, las creencias religiosas y mitológicas que puedan sustentar una posible narración visual de los motivos desde la cosmovisión prehispánica. Futuras tareas permitirán seguir profundizando en la interpretación del significado y constatar el origen gráfico de los mismos.