

# Materialidad, imagen y contenido Objetos de culto para uso doméstico

María Teresa Adriázola<sup>1</sup>

## Resumen

La conquista de las tierras americanas se apuntaló firmemente con el proceso de cristianización de los pueblos precolombinos como un mecanismo de instrucción ideológica que llegaba desde la península española. La evangelización se sustentó en la producción artística de imágenes religiosas, pre construidas bajo los lineamientos dogmáticos que dictaban los concilios, que patrocinaba la Iglesia Católica.

En la Colonia se registró el aporte de los artífices indígenas y mestizos, abarcando diversas expresiones y especialidades en toda la región andina, con sus propias interpretaciones, sin la rigurosidad de los contenidos dogmáticos; no obstante, el control que ejercieron las administraciones y la Iglesia Católica mediante la extirpación de idolatrías.

La contribución de los artistas autóctonos tuvo un carácter integral, en el sentido de que eran concedores de los materiales empleados, para dar forma a los objetos y estructuras de orden religioso. La gran producción artística del periodo colonial estuvo muy ligada a la materialidad y a la factura indígena, que se expresa en un listado muy resumido de artífices que legaron sus obras como testimonio, puesto que la gran mayoría eran objetos y muebles de carácter anónimo.

En este artículo se analiza la materialidad, imagen y contenido de objetos, que a pesar de la narración y el discurso de carácter religioso e ideológico, transitaron de los espacios sagrados a la intimidad de la vida doméstica, también se analiza cómo la creación de imágenes fue el resultado de una elaboración mental precedente, en la que juegan un papel importante los materiales y la técnica.

**Palabras clave:** Materialidad, objetos de culto, muebles, imágenes y arte indígena colonial.

## Introducción

La conquista española de las tierras americanas se fundamentó en un instrumento ideológico: la biblia. Las maneras que se adoptaron para la evangelización, respondieron a estrategias políticas no solo para imponer la fe católica, sino también para legitimar la

<sup>1</sup> Estudió Artes Plásticas en la UMSA. Obtuvo el título de Licenciatura en la carrera de Historia, con la publicación de la tesis: *La niña del siglo XIX: el objeto cultural como documento de análisis y testimonio Histórico*. Trabajó 33 años en la restauración de pintura de caballete y escultura policromada. Actualmente es Conservadora en el Museo Nacional de Arte. Correo electrónico: teresa.adriazola@gmail.com.

ocupación de tierras y la dominación de sus habitantes. La acción evangelizadora no fue pasiva porque tuvo como argumento fundamental la lucha contra la herejía, los detractores a esta forma “persuasiva” de la Santa Inquisición no admitieron este calificativo para los indígenas de los territorios conquistados, a quienes más bien consideraban paganos, no herejes.

La conversión de los nativos a la religión católica fue a través de las imágenes que respondían a construcciones ideológicas, tal como fueron las de los pobladores nativos de las regiones colonizadas, quienes ya tenían una extensa práctica politeísta, motivo por el que desconocían la intolerancia religiosa y se abrieron a nuevas expresiones religiosas de otros pueblos, sin renunciar a las suyas.

Se pretende en esta ponencia entender los vínculos entre la triada: materia, forma y significados, con las sociedades autóctonas, productoras de objetos, que aparentemente estaban destinados a permanecer en recintos sagrados o en soportes de culto y de cómo estos objetos entran en la intimidad de los hogares, y salen a las calles.

## **Materialidad, forma y contenido**

El componente físico y material de los objetos culturales son sin duda una fuente esencial de información, la elección de materiales se sostuvo en prácticas que llevaron, no de manera simple a la preferencia por texturas, colores, etc. La historia material de la producción cultural permite entender que hubo una larga cadena de circunstancias y conocimientos transmitidos en sus más diversas expresiones.

Bajo diferentes enfoques, citemos a Aristóteles quien postula que la característica fundamental de la materia es la receptividad de la forma, siendo esta potencialmente destinada a ser “algo”.

La Iglesia Católica por su parte enseña que la materia es inerte, es lo opuesto al alma que significa y representa vida, más allá de la muerte.

La arquitectura moderna proyecta a la materia como poseedora de múltiples significados, llevados a formas que expresan una vinculación del arquitecto proyectista, con los elementos materiales.

Partimos de estos conceptos para entender la conexión que hubo entre la práctica religiosa y el objeto que se materializó, para construir expresiones simbólicas propias con las que pudieran representarse y representar sus creencias. La noción que propugna Aristóteles nos inclina a plantear que la materia trabajada no fue pensada por los artífices originarios como un material inerte.

## Historia material

A modo de preámbulo se mencionará la gran producción textil, la talla, la escultura, la pintura, la cerámica, el arte plumario, la cestería y otras, que florecieron en tiempos muy distantes a la llegada de los españoles. Las sociedades que practicaron estas especialidades desarrollaron características propias, aunque hubo algunas compartidas y comunes.

Los conquistadores arribaron con un repertorio artístico que respondía a un modelo político, social y religioso, que precisaba ser representado concretamente para llevar adelante el proceso de evangelización, y fueron la producción escultórica y la pintura principalmente, los mecanismos de convencimiento visual más utilizados.

La escultura post conquista se inicia en el siglo XVI con la primera escuela de escultura en maguey<sup>2</sup>, con Tito Yupanqui en Copacabana. El segundo periodo corresponde a los siglos XVII y XVIII, en los que se intensifica el empleo del maguey, el cedro que era traído de Nicaragua ya no fue tan requerido para la escultura, no así en la talla de mueble (sillerías, púlpitos y retablos) durante el último siglo, aunque existían maderas locales como el cedro de Larecaja que Cobo describe:

Nacen estos árboles en todas las tierras calientes y templadas de este Nuevo Mundo en gran cantidad, aunque con esta diferencia: que la madera de cedro de tierra templada es blanca, y la de tierra caliente roja cual es la que se trae a este reino del Perú. Cobo, citado en Mesa y Gisbert (1972:22).

La descripción lleva a plantear una pregunta ¿por qué no dejaron de lado el maguey y se limitaron a tallar la madera? Es posible que el cedro no logró abastecer la demanda. También es probable que prefirieran un material mucho más blando y liviano, o que ya existía tradicionalmente el empleo del tronco floral de la planta local.

En el siglo XVII la práctica exitosa de la escultura en maguey se explica, según Teresa Gisbert (2002: 137), a partir de la labor fundamental de los talladores autóctonos.

El trabajo en maguey fue profundamente investigado por el historiador Pedro Querejazu, quien señala que a inicios de la Colonia, se trabajó en madera dura como el cedro, sin embargo, ya de manera temprana y simultánea se elaboraron tallas en maguey por escultores indígenas, en escuelas ubicadas a orillas del lago Titicaca, en Juli y Copacabana. Esta técnica y la estética se difundieron de manera general y siempre bajo las características de la factura indígena. Querejazu se refiere de esta manera al escultor de la Virgen de Copacabana:

---

2 Planta de la familia agavaceae, originaria de las zonas áridas y semiáridas del continente americano. Provee de variedad de productos beneficiosos al hombre, del tallo floral se elabora el material para la talla.

Aunque Yupanqui se inspiró en una imagen española, hay que advertir que existe una gran distancia entre la Virgen de Santo Domingo que le sirvió de modelo a la de Copacabana. Esta distancia se plasma en el arcaísmo de la imagen nativa y su calidad de ícono, en ella se advierte que el artista lejos de expresar el humanismo de su tiempo, manifiesta una peculiar manera de arraigo indígena. La Virgen está concebida con esa distancia con que debieron ver los indígenas las cosas divinas y que proviene de los tiempos anteriores a la conquista (Querejazu, citado por Gisbert, 1980: 99-100).

En esta cita encontramos que tempranamente los artífices nativos plasmaron en sus obras, formas de comunicación que adquieren sus propios sistemas y códigos. El concepto de arcaísmo podría entenderse, como una manera de persistencia de sus propias creencias.

La investigadora Gabriela Siracusano<sup>3</sup> también se interesó por la historia material de los pigmentos que se emplearon en la pintura local, durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sus estudios, que incluyeron análisis químicos de los materiales, le permitieron entender que existían indicios de prácticas pasadas y vasto conocimiento de los “polvos de colores” por los pueblos nativos, no solo en su hechura y procedencia, sino también, en su aplicación para usos medicinales, como en la práctica pictórica, siendo conocedores del uso del color y su significado simbólico.

Siracusano<sup>4</sup> señala sobre los colores en el mundo andino:

Las adoradas iridiscencias de las aguas y las variaciones cromáticas del temido arco iris, los azules y verdes identificados con ciertas deidades, los tintes definidos de la nobleza incaica –presentes en sus *unkus* y en sus *maskaipachas*– frente a los colores naturales que debían vestir los pueblos sojuzgados, el código policromático de los *kipus*, los brillos y los esplendores de los amarillos como señal del culto solar y del Inca, los cielos plumizos o las festividades cubiertas de plumajes y flores nos instan a pensar que el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo en el que lo sagrado no estaba más allá del objeto representado sino en el objeto mismo.

## Formas de representación y factura indígena

La talla de imágenes en variedad de maderas se complementaba con la técnica de tela encolada, que no era desconocida por artífices indígenas, también practicada por escultores europeos, como Diego Ortiz quien fuera maestro de Tito Yupanqui, la diferencia estuvo en que los escultores nativos empleaban este método para construir “cuerpos vendados” como los cristos cusqueños que datan de 1575, con una técnica semejante al tratamiento de momificación. Así describe esta técnica la historiadora Gisbert (1980: 99-100):

3 Gabriela Siracusano. *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder. Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*. <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>

4 Gabriela Siracusano. *Polvos y colores en la Pintura Barroca Andina. Nuevas aproximaciones*. <https://www.upo.es/depa/webdharma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>. p 441

Se arma un muñeco o maniquí de paja al que se aplican varias capas de tela encolada a manera de vendaje. Una vez secas las primeras capas se retira la paja y se sigue trabajando con la ayuda de pasta de yeso. Solamente en brazos y manos hay algunos elementos de madera. Una vez terminada la imagen se la policroma.

Asimismo, señala que el jesuita Bernabé Cobo describe a tres esculturas que representaban al Sol denominadas como: Chucuilla, Catuilla e Intillapa, construidas con mantas gruesas y tupidas, tan firmes que se mantenían de pie por sí solas. Cobo también afirma que el extirpador de idolatrías José Arriaga mandó la destrucción de 600 ídolos. Muchas de estas esculturas tenían accesorios como cabellos, dientes y uñas originales del personaje que se deseaba divinizar y perpetuar, a semejanza de como lo hicieron los españoles en los relicarios que guardaban los mismos elementos.

A partir del siglo XVII manifiesta la historiadora Teresa Gisbert (1980: 137):

La escultura pasa a formar parte de la vida misma, sale a las calles lo hace en forma espectacular, confundiendo con los fieles. Las imágenes provistas de cabello natural y ojos de vidrio, y engalanadas con vestidos y joyas pretenden ser seres vivos con los cuales se puede conversar, solicitarles algún bien o apostrofarles su falta comprensión.

Hubo una gran producción escultórica y pictórica anónima que se trabajó desde el siglo XVI, sin embargo, son varios los artistas nativos cuyas esculturas, pinturas y retablos han sido identificadas plenamente como de su autoría, citamos solo a algunos de la gran lista de artífices locales de los territorios que hoy son Perú y Bolivia:

- Tito Yupanqui, siglo XVI.
- Diego de Huallaisaca, 1601.
- Diego Lara, 1635.
- Juan Bautista Ochoa, 1630.
- Ignacio Colque, quien recibió como discípulo al indio José Miguel de 13 años en 1654.
- Ignacio Quispe, pintor y escultor, 1660.
- Diego Quispe Curo, pintor, 1657.
- Diego Quispe Tito, pintor, 1667.
- Lázaro Curo, tallador y dorador de retablos, 1700.
- Pablo Chili Túpac, pintor, 1723.
- Francisco Chihuantito, pintor, 1693.
- Luis Niño, pintor, escultor y orfebre 1720-1745.
- Tomás Tairu Tupac “Tomasillo”, 1730
- Antonio Vilca, pintor, siglo XVIII.

Ya desde el primer tercio el siglo XVII, el trabajo del tallador indígena estaba tan apreciado que el Obispo Ramírez del Águila llegó a señalar que:

El haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y oficios mecánicos, ha empobrecido mucho a los oficiales españoles y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que ya no hacen falta los grandes maestros nuestros. Son muy buenos pintores, que hay algunos que retratan y pintan láminas tan perfectas como en Roma, plateros, herreros, albañiles, carpinteros, silleros y en todo género de oficios son muy diestros y curiosos (Mesa y Gisbert, 1972: 150)

Algunos artífices que van del género de la pintura a la talla en madera, piedra y otros materiales, firmaron o marcaron sus obras con la intención de individualizar la autoría, en el entendido de que no se consideraron a sí mismos artesanos.

Para fines del siglo XVI no solo brilla el pintor jesuita Bernardo Bitti, así lo destaca el historiador Bartolomé Arzans:

Al presente que esto se escribe (siglo XVIII) se halla en esta villa como natural de ella Luis Niño. Indio ladino, segundo Xeuxis, Apeles o Timates, y es caso de notar que pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general. En el Cusco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos un indio comúnmente conocido con el nombre de Tomasillo (Citado por Gisbert, 1980: 105).

Respecto al trabajo en muebles y retablos podemos referirnos con mayor precisión al siglo XVIII, que ha sido el más investigado. En la zona pacaña la elaboración de este mobiliario ya se desarrollaba desde el siglo XVII, con una marcada identificación de los diferentes grupos indígenas del altiplano, creando una rica y exuberante iconografía en la talla, que no dejó de lado los motivos mitológicos y manieristas que llegaron con el arte europeo.

Los talladores indígenas incluyeron en su producción elementos precolombinos como pumas y monos, imágenes que tienen que ver con la construcción de su propia historia. Tampoco son casuales la inclusión de la flora y fauna originarias de los diferentes pisos ecológicos de la región. Los elementos tallados en madera y piedra son un recordatorio del conocimiento tecnológico en la agricultura y su distribución mediante una red caminera, que alcanzó la articulación de ciudades y pueblos en un extenso territorio.

## **El potente discurso de las imágenes**

Como fue expuesto anteriormente, toda materia posee un contenido y dentro del tema que se trata en este artículo está el uso de imágenes de culto en diferentes contextos, entre ellos, el círculo familiar que ejercía su devoción a diversas representaciones en retablos portátiles, que eran la extensión de los arquitectónicos del interior de los templos. Los devotos llegan a vincularse espiritualmente con estos objetos, vigentes hasta hoy, mediante la práctica de colocar elementos sagrados de orden prehispánico, dentro o cerca de los pequeños retablos, que habitualmente son diversos tipos de ofrendas y piedras, como en el caso de Santiago.

Estas prácticas también dan a entender que los creyentes que hacían uso de estos objetos, no asumían una postura pasiva, por el contrario, interactuaban en sus grupos familiares y de comunidad. Arriaga advertía que los nativos colocaban *huacas* dentro de las imágenes y en los altares.

Las artes visuales fueron el medio más efectivo para comunicar ideas, mediante las representaciones escultóricas, seguramente causaron un efecto mayor por su condición de tridimensionalidad. La imaginería, como producto del mestizaje en el siglo XVIII, elabora tallas realistas para impresionar y conmover, en pleno auge de la exportación, como señalan los historiadores Mesa y Gisbert:

El expresionismo es una deformación de la corriente realista llegando a extremos inconcebibles, en los cuales se llega a desvirtuar este arte en el afán de acercarse a la realidad en forma casi morbosa. Las imágenes vestidas que llegan a ser simples muñecos, frecuentemente tienen cabello natural, ojos y lágrimas de cristal, manos y brazos móviles, etc. Es el “pop art” de su tiempo, tan popular como chocante por su apego desmesurado a la vida diaria (1972:150).

## **Imágenes religiosas y cotidianidad**

Los bargueños muebles de uso común en las familias eran profusamente decorados, muchos de ellos con temas costumbristas y religiosos en las tapas y habitualmente en la cara anterior. Había bargueños que tenían pequeñas hornacinas centrales con tallas de vírgenes, es decir, que las imágenes con sentido religioso que son plasmadas en objetos de uso cotidiano, como es el mobiliario, adquiere una significación recordatoria, por una parte, y por otra de protección, función que cumplían en el interior de un templo o de un recinto sagrado.

Los pequeños retablos son una extensión de los espacios rituales, llevados fuera de los templos, como sucede en los conflictos bélicos o guerras, cuando se trasladan imágenes y piezas litúrgicas con la esperanza puesta en el apoyo divino. En nuestras regiones la imagen de la Virgen del Carmen acompañaba a los combatientes.

En este periodo en el que las imágenes pasan del templo a los hogares y salen a las calles, surge la necesidad de adecuar las técnicas empleadas, para llegar a transformaciones de las tallas marianas, que sufrieron severas mutilaciones, y de santos convertidos en imágenes de vestir, lo que permite hasta hoy a grupos familiares y comunales interactuar directamente con su devoción, en sesiones dedicadas a vestir y cambiar la vestimenta de las imágenes.

## **Imágenes que transmiten discursos ideológicos en objetos de uso cotidiano**

Los objetos de uso doméstico decorados con imágenes de carácter religioso claramente comunicaban discursos ideológicos como se detalla en los siguientes ejemplos.



**Figura 1.** Retablo dedicado a la Virgen María. Museo Nacional de Arte (alto 6 m, ancho 8 m, profundidad 1,20 m). **Foto:** Teresa Adriázola.

Los pequeños retablos son una prolongación de los espacios rituales



**Figura 2.** Retablo pequeño y portátil dedicado a la Virgen de Copacabana. **Foto:** colección Museo Nacional de Arte.



**Figura 3.** Mueble bargueño 1 de uso doméstico. **Foto:** colección Museo Nacional de Arte.





**Figura 4.** Contratapa del mismo bargueño en el que se representa una escena aparentemente solo costumbrista.  
**Foto:** colección del Museo Nacional de Arte.

El análisis iconológico permite hacer una lectura de elementos citados en diferentes episodios bíblicos, fuentes apócrifas y leyendas, que conforman un cuerpo de símbolos que estructuran y preconstruyen un discurso moralizante y evangelizador.

- La escena se desarrolla en un huerto cerrado que hace referencia a la “eterna virginidad de la Virgen”.
- El escenario es el Paraíso que luce abundante follajería, frutos y aves diversas, representación que enmarca la pintura mural de templos como el de Curahuara de Carangas, Carabuco y Copacabana del departamento de Oruro y otras de la región.
- En la escena central se encuentra la “fuente de los huertos” atributo de la Virgen Inmaculada, que se repite frecuentemente en los bargueños.
- La escalera de Jacobo, escalera del cielo, en el sector izquierdo.
- El árbol del fruto prohibido, cuyas manzanas recibe una mujer, como lo hiciera Eva en el Antiguo Testamento.
- En el fondo del huerto se representa un cedro erguido, un rosal que alude a la Rosa Mística, ambos atributos de la Inmaculada.
- En el sector derecho se aprecian dos representaciones de Cristo: el unicornio blanco y el pelícano, escritos en el *Bestiario Medieval*.
- La presencia abundante de aves también se relaciona con seres alados, ángeles mensajeros de Dios, que menciona la historiadora Teresa Gisbert (1999).



**Figura 5.** Tapa de bargueño 2. Foto: colección del Museo Nacional de Arte. Presenta elementos de orden prehispánico y de la fe católica en la misma escena.



**Figura 6.** Detalles del ídolo coronado con una *maskaipacha* y portando un *keru* ceremonial. Foto: colección del Museo Nacional de Arte.



**Figura 7.** Lateral del bargueño 2. Se observa el ídolo y la escena de "Fuente de Agua Viva" alusiva a la Virgen Inmaculada. Foto: colección del Museo Nacional de Arte.



**Figura 8.** Detalles de la escultura de artífices indígenas y mestizos.  
Foto: Museo Nacional de Arte.

La primera es una papaya que ornamenta la portada interior del Museo Nacional de Arte. La segunda imagen, corresponde a la cabeza de una serie de pumas coronados con penachos de plumas, como parte de la arquería de la logia del museo mencionado, sobre la esquina de las calles Comercio y Socabaya, ambos son elementos precolombinos, que fueron representados por culturas pretéritas como la de Tiwanaku.

## Conclusiones

El uso de materiales por artífices nativos se asentó en un conocimiento profundo, que los vinculaba a prácticas de épocas pasadas.

La representación de las formas estuvo fuertemente ligada a creencias religiosas e ideológicas por parte de los productores autóctonos, es posible que la apertura de los artistas locales fuera mayor, lo que permitió que “esas formas” fueran parte del cotidiano, aún tratándose de imágenes que transmitían mensajes de contenido moralizante y que respondían a los lineamientos de la fe católica.

Las maderas fueron el soporte de la gran producción escultórica y de mobiliario en un periodo en el que existió una demanda importante de estos objetos, como consecuencia del auge de la explotación de la plata y la difusión masiva de la religión católica.

Cuando la Iglesia Católica perdió protagonismo en la producción de imágenes de culto, e hizo su ingreso el siglo XVIII con el arte neoclásico, fueron los artistas indígenas y mestizos quienes continuaron pintando temas religiosos bajo los preceptos iconográficos, que determinaba la religión católica, sin dejar de lado la inclusión de expresiones simbólicas y enfoque estético propios.

Finalmente, se puede establecer que los temas como la materia, la forma y el significado de la producción de objetos de culto, fueron centrales para entender su relación estrecha entre la práctica religiosa y la vida cotidiana de las sociedades de la región.

## Bibliografía

DE MESA, José y GISBERT, Teresa. 1972. *Escultura Virreinal en Bolivia*: La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación N° 29.

-----1977. *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Ed. Juventud.

GASKELL, Ivan. 1996. Historia de las imágenes. En: Peter Burke (Ed.): *Formas de hacer la historia*. Madrid: Alianza Editorial.

GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y CIA. S.A.

-----1999. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz. Plural Editores.

-----2002. La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú. *El Barroco Peruano*. Lima, Perú: Banco de Crédito.

GOMBRICH, Ernst Hans. 1999. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Cap. II. México: Fondo de Cultura Económica.

SIRACUSANO Gabriela. *Polvos y colores en la Pintura Barroca Andina. Nuevas aproximaciones*. <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>

SIRACUSANO Gabriela. *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder. Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*. <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>