



EL APÓSTOL SOY YO. JOSÉ DE ARELLANO Y EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CRUZ DE CARABUCO¹

DIEGO F. GUERRA / GUSTAVO TUDISCO / ARGENTINA

Las nociones escatológicas de premio y castigo, desplegadas en los cuadros de postrimerías de la iglesia de Carabuco, se entrelazan con una visión providencialista de la historia terrenal que sostiene un relato de ofensas sufridas por el primer evangelizador de América a manos de los indios. Dicho relato se desarrolla a lo largo de los registros inferiores de las cuatro pinturas, en una serie de 30 tondos donde se representa – en palabras del comitente– “los Portentos que ha obrado esta Sancta Reliquia”; es decir, los restos de la antigua cruz de madera que se venera en esta iglesia y de la que se conserva la mitad en la Catedral de Sucre. Los tondos presentan un formato seriado que unifica el conjunto, al estar rodeados por una orla de flores, y compositivamente son muy similares, pues sus episodios se desarrollan en un escenario repetido, determinado por el lago Titicaca, el cerro de Quilima y el pueblo de Carabuco. La mitad inferior de cada uno aloja un texto que explica el episodio representado arriba. Bajo la Gloria y el Purgatorio, se desarrolla la primera parte de la historia relatando los avatares sufridos por quien dejara la cruz: un anónimo discípulo de Cristo que difícilmente sea otro que San Bartolomé o Santo Tomás.

Se ha demostrado hace tiempo² que la fuente de este programa iconográfico fue la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada por el agustino Alonso Ramos Gavilán en 1621. Al igual que en este texto, en los tondos no se especifica el nombre del apóstol, aunque la mención de su apresamiento en el paraje “que

hoy llaman de San Bartolomé” (Tondo 7) se ha interpretado como una definición de identidad³. Por otra parte, la imagen que inicia el relato (Tondo 1) mostrando la llegada del Apóstol a Carabuco y su primera predicación ante un grupo de indígenas, nos remite a la iconográfica del sermón de la Montaña y al carácter de alter Christus o mellizo de Jesús, que la tradición cristiana atribuyó a Tomás⁴.

Así, los tondos mantienen la ambigüedad característica de todos los testimonios que sugieren o afirman la presencia de un discípulo de Cristo en América, y cuya identidad fue discutida tanto en tiempos coloniales como en la actualidad⁵. No es nuestra intención abrir nuevamente esta discusión, pero sí partir de ella para comprender algunos aspectos de la historia representada y escrita en los tondos de Carabuco.

EL APÓSTOL FRUSTRADO

El tema del apóstol de Cristo en América ha sido narrado, no sólo en numerosas crónicas andlinas de los siglos XVI y XVII⁶ sino también en relatos que desde muy temprana fecha ubican su presencia en espacios tan diversos como Mesoamérica, Brasil y Paraguay. Todo ello lo transforma en un predicador errante de largo aliento, que dejó tras de su huella una serie de cultos “sincréticos”, asociados a personajes como Quetzalcóatl en México, Pay Zimé en Brasil, o Tunupa y Viracocha en Perú.

Las primeras referencias concretas aparecen en una publicación alemana de 1514 titulada *Copia der Newen Zeytung ausz Prasillg Landt*. Y serán, precisamente, los jesuitas del Brasil (*Prasillg*) los que desarrollen un modelo hagiográfico que se extenderá a otras regiones de América, con "pruebas" que se repetirán en los más diversos escenarios, como las pisadas grabadas en rocas —atributo de Cristo y Santo Tomás⁸—. Más allá de explicar el origen de una reliquia en particular, el tema de la presencia de un apóstol que hubiera evangelizado el continente americano tenía varias implicancias. Desde el punto de vista teológico, formaba parte de los argumentos con que se justificaba que el "nuevo" continente estuviera presente en el plan divino a pesar de no mencionarlo las Escrituras. En un terreno político, implicaba la legitimación del sojuzgamiento de los naturales como un castigo divino a quienes habiendo conocido el evangelio lo habían rechazado.

Si bien la forma más extrema de este rechazo (el martirio) sólo aparece en algunas de nuestras fuentes, lo cierto es que en todos los relatos de nuestro apóstol andino se respira un aire de continuo fracaso en lo que respecta al resultado de sus prédicas; especialmente si tenemos en cuenta que el motivo predominante para el martirio de casi todos los propaladores de la fe cristiana fue precisamente el miedo despertado en reyes y señores paganos por su eficacia y el éxito medible en cantidad de conversiones. El desempeño del enviado a América, en cambio, se destaca en las fuentes por el escaso éxito de su prédica y las tribulaciones que ello le produce.

El ciclo de Tunupa-Bartolomé-Tomás se presenta como una sucesión de episodios donde el santo llega a un pueblo, muchas veces en ocasión de festividades paganas, y pronuncia discursos que en general son mal recibidos. Así en Santa Cruz Pachacuti se lee:

"...por el [cacique] Apotampo fueron oydos sus razonamientos con amor y los yndios del sujetos los oyeron mala ganas"⁹

Resulta llamativo que el único que le presta atención según este cronista sea el cacique Apotampo, a quien Tunupa deja "un palo de su bordón" de oro y con la Ley grabada, que será un atributo de poder de su hijo Manco Capac, fundador del Tawantinsuyo: así el orden incaico —un estado teocrático organizado sobre un culto solar que los españoles entendieron como una forma primitiva de monoteísmo— también es, en última instancia, obra de Dios, a pesar de la poca eficacia de su enviado.

Ramos Gavilán presenta un panorama igualmente desalentador:

"Y visto el poco fruto que con esta verdad hazia, y la dura obstinación en que se estaban, determinó echar por otro rumbo"¹⁰

Si confrontamos estos relatos con los episodios correspondientes al apóstol en la serie de tondos, no resulta extraño que en casi todos aparezca, o bien sufriendo alguna forma de intento de martirio, o bien ante la conjuración del diablo y sus "echiseros". En el Tondo 2, vemos al diablo convenciendo a los indios de que "quemasen la Sancta Cruz, y matasen al santo" bajo pena de privarlos de sus oráculos. Y ya en el tondo 3, los indígenas aprovechan la siesta del santo sobre un montón de paja (destinada al techo de la capilla que estaba construyendo) para prenderle fuego, de lo cual sale milagrosamente ileso. El Tondo 4 lo muestra bajo un "ñublado espeso de Rayos y Truenos" enviado por el Demonio para matarlo, y que el apóstol detiene con la oración. El Tondo 6 presenta de nuevo a la asamblea del Demonio y sus conjurados, donde aquel ordena que "le prendiesen y maltratasen". En el séptimo el apóstol es prendido y azotado junto a su ermita, mientras sus escasos compañeros son martirizados. En el Tondo 8 intentan ahogarlo colocándolo, atado, en una balsa que arrojan a la deriva en el lago Titicaca. En el noveno tondo, la salvación milagrosa llega por medio de la Virgen que desciende del cielo y desata las ligaduras del santo, guiando su balsa hasta perderse de vista en el Desaguadero. Es decir que siete de nueve tondos están destinados a exhibir las agresiones sufridas por el enviado de Cristo.

(Fig. 1) Sólo en dos parecen dejarlo en paz: uno de ellos es el Tondo 5, donde, si bien desaparece la figura amenazante del demonio tampoco vemos seguidores; sólo los pájaros —ángeles según Ramos Gavilán¹¹— acompañan al apóstol en el retiro seguro pero solitario de su ermita. La otra escena exenta de violencia es la primera, en la que lo vemos como un predicador exitoso, abrazado a su cruz, signo crístico relacionado con Santo Tomás y legado más eficaz de su paso por Carabuco, mientras el demonio escapa hacia otro costado aunque sin abandonar la escena.

Para entender el alcance real de este éxito momentáneo puede ser útil contrastar esta imagen con la que nos ofrece un ámbito americano bien diferente: nos referimos al México de fines del siglo XVIII y su visión de la predicación precolombina, ilustrada en la *Predicación de Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la devoción a la Santa Cruz*, pintada por el artista novohispano Juan Manuel Yllanes del Huerto en 1791. En el óleo mexicano, estudiado por Jaime Cuadriello¹², se ve al apóstol en el centro de la escena, abrazando la cruz y predicando, de pie en la cima de un monte, ante un nutrido grupo de indígenas. La



Fig. 1 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 5. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 2 Juan Manuel Yllanes del Huerto, *La predicación de Santo Tomás en Tlaxcala y la introducción de la Santa Cruz*. Óleo s/tela, 1791, Basílica de Ocotlán, México.

cédula que ocupa toda una franja interior del cuadro explicita el tema destacando:

“Sabido es que el glorioso Apóstol Santo Tomás predicó en esta América septentrional; y heredada noticia entre los tlaxcaltecas que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedó por antigua tradición en éstos adorar la Cruz, como vieron y admiraron los primeros españoles (...) y al santo apóstol llamaron en su alto metafórico idioma Quetzalcóatl, esto es, pájaro culebra, dando entender por el pájaro la velocidad con que de tierras tan extrañas había venido a las suyas; y por la culebra el prudente tiento de la Ley que iba predicando, (...) que como tan galanes ellos aprecian el infinito y la primera iglesia que en Tlaxcallan hubo que dedicada al Señor Santo Tomás cuyas paredes hasta hoy existen año de 1791”.

Aquí se apela indirectamente al Evangelio para invocar las recomendaciones de Cristo a sus apóstoles en el sentido de ser “prudentes como la serpiente e inocentes como la paloma” (Mateo 10,16). Pero la referencia a Quetzalcóatl agrega otro elemento, que se vuelve mucho más potente allí que en los Andes: el del héroe civilizador precolombino



Fig. 3 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 1. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

que enseñó a los infieles las pautas básicas de un orden social y una religión "verdadera". Papel que como vimos equivale, en Santa Cruz Pachacuti, al cetro con la Ley que Tunupa dejó al linaje fundador del Tawantinsuyo. Pero mientras que, en Tunupa, este hecho es un episodio aislado en la vida de un predicador solitario al que nadie escuchaba y finalmente martirizaron, Quetzalcóatl fue en cambio un destacado rey sacerdote de la mítica Tollan, nombre con el que las fuentes aztecas de los siglos XIV y XV construyeron las glorias pasadas de Teotihuacan.

En el lienzo de Ocotlán el apóstol, que compositivamente domina la escena, despliega una gestualidad que revela un manejo eficaz de la retórica:

"Con gesto elocuente y declamatorio, "planta" el madero en este suelo y lo señala con el dedo índice para atraer las miradas de su amable y pacífico auditorio."¹³

¿Y quiénes conforman ese "amable y pacífico auditorio"? Si en el registro superior vemos un grupo apiñado de indígenas, la parte inferior despliega una serie de personificaciones en cuyo centro se encuentra la República de Tlaxcala, vestida a modo de india cacica con dos escudos, el del águila tlaxcalteca en la diadema y el de Castilla y León en el pecho¹⁴. Los cuatro reyes de Tlaxcala que se ven a su derecha completan el rango institucional asignado al éxito del primer evangelizador: no son sólo los indios individual y genéricamente, sino sus instituciones - como se las entiende en tiempos de los Borbones- quienes se someten garantizando la permanencia de la palabra divina.

Ninguno de estos elementos institucionales aparece avalando la acción del apóstol en Carabuco. La distribución de las figuras ubica al santo, no en el plano superior de una escena de predicación donde todo gira a su alrededor, sino al costado y al mismo nivel que su enemigo visible, el Demonio: una disposición que acentúa el carácter de enfrentamiento, más que el de triunfo definitivo, como lo confirma el desarrollo posterior de la historia. Y donde el eje central de la escena está determinado por el grupo de indios y, tras ellos, aquel importante espacio de idolatría que es el lago Titicaca, al que el santo será arrojado más adelante (Fig. 2, Fig. 3).

LA CRUZ DE CARABUCO

Como hemos dicho, esta historia de rechazos y agresiones por parte de los nativos no sólo sirvió para plantear la necesidad de completar la tarea iniciada por el santo -legitimando la autoridad de la Iglesia en América- sino también, para justificar el uso de una violencia de la que

los indios, en su "ostinación", se hacían claramente merecedores. Destacamos la palabra "ostinación", que aparece varias veces en el texto de Ramos Gavilán, debido a que su uso es en absoluto inocente, en la medida en que remite al otro pueblo merecedor del castigo divino: los judíos. Alimentar la noción de que los indios eran tan dignos de maltrato como los judíos, reforzaba las justificaciones que la historia del apóstol prestaba a la presencia y -sobre todo- a los métodos coercitivos de la Iglesia española en América y su brazo armado, la Corona. Así lo cuenta Santa Cruz Pachacuti quien hace explícita esta lectura de las desgracias del apóstol al describir la entrada triunfal en el Cusco de los poderes temporal y espiritual, junto al Inca derrotado:

"el Marqués con sus canas y barbas largas representaua la persona del emperador don Carlos V y el padre fray Vicente con su mitra y capa representaua la persona de San Pedro Pontífice Romano; no como Santo Tomas hecho pobre. (...) Al fin la Ley de Dios y su Santo Evangelio tan descado entró a tomar la posesión a la nueva biña, que estaua tanto tiempo usurpado de los enemigos antiguos; y allí predica en todo el tiempo como otro Santo Thomas el apostol patrón deste reyno, sin descansar"¹⁵.

Es precisamente la carencia de ese "gran aparato real", sin el cual le fuera imposible a un Santo Tomás solitario y "hecho pobre" cumplir con el mandato de su maestro, lo que relata toda la primera parte de la serie de tondos de Carabuco. Serie en cuya escena inicial de predicación -tan desprovista de "aparato" en el Perú del siglo XVII como nutrida de él en el México del siglo XVIII- indica el comienzo de una obra evangelizadora que permanecerá trunca hasta el desembarco de ese "otro Sancto Thomas" que es Valverde, aunque ahora respaldado, eso sí, por un ejército.

Como lo indicara Teresa Gisbert, cada episodio escrito y pintado en los tondos tiene un referente en la obra de Ramos Gavilán¹⁶. Y aunque la coincidencia es más temática que textual, ciertos giros lingüísticos en común parecen un intento por mantener el lazo con la fuente, como el "ñublado espeso, con gran fuerza de truenos y rayos" que se repite casi textualmente en el Tondo 4 (Fig. 4).

El programa iconográfico de los tondos hace una cuidadosa selección de aquellos episodios que transcurren (todos excepto el Tondo 3) en el pueblo de Carabuco, lo que implica la eliminación de momentos importantes en la vida del santo, como su paso por el Cusco o la historia de su martirio en la isla Titicaca y su sepultura en los



Fig. 4 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 4. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 5 José López de los Ríos, *El Juicio Final*, detalle del tondo 14. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

Aullagas, donde “se dize, quedó el Santo cuerpo”¹⁷. Y es que la historia del santo está puesta, en función de otra historia aquí más importante. Nos referimos a la reliquia que el apóstol dejara a su paso, la Cruz de Carabuco, cuyo protagonismo se explicita desde el primer tondo:

“Porque en silencio no queden los Portentos que ha obrado esta Santa Reliquia, Determinó mi devoción poner en círculos cortos, milagros algunos, y entrada del Apóstol a este Pu[eblo]...” (Tondo 1)

El culto de la cruz es una devoción crístico-apostólica y, como tal, su divulgación apunta directamente a legitimar la autoridad de la Iglesia secular, a la que pertenece la iglesia de Carabuco y que había institucionalizado, desde un comienzo, el culto a la reliquia local. Ello se ve en el episodio del hallazgo de la Cruz, pintado en el Tondo 14: el primero que transcurre en el tiempo “histórico” de la conquista y donde una india, sabiendo dónde la habían enterrado el demonio y sus acólitos tiempo atrás, “dio parte al cura” revelando su paradero (Fig. 5).

Las escenas del hallazgo de la reliquia y su primer milagro despliegan también una presencia institucional hasta entonces ausente, encarnada en el sacerdote; pero también en las autoridades —el mismo cura junto a un fiscal— que interrogan a la india para que revele el lugar donde la cruz está enterrada. Este sentido se completa con la aparición del edificio de la iglesia y la plaza con su

picota¹⁸: espacios públicos del nuevo poder espiritual y temporal, que serán en adelante el escenario de casi todos los milagros, aun de aquellos que, como el del mercader salvado en altamar o la india atacada en el campo (Tondos 16 y 18), transcurren lejos del pueblo.

Tales milagros se producen, o bien a través de la cruz ubicada en el interior de la parroquia, o bien a través de astillas cuya posesión salva de una muerte inminente. En todos los casos, el poder ligado a la materialidad de la reliquia juega un papel administrador de premios y castigos, no sólo por la protección que otorga, sino también por el carácter *selectivo* de esa protección: no cualquiera puede tener una astilla, como lo demuestra el caso de los dos excomulgados que en el Tondo 17 procuran en vano extraerlas con sus dagas. En este punto resulta oportuno recordar la resistencia anterior de la Cruz a los sucesivos intentos de los indios —no convertidos e instigados por el Demonio— de despedazarla (Tondo 10), quemarla (Tondo 11), hundirla en el lago (Tondo 12) y finalmente enterrarla en tierra húmeda para que se pudriera (Tondo 13). En cambio, a partir de su hallazgo la cruz aceptará la extracción de fragmentos como una práctica devocional popular a la vez que como síntoma de cierto abandono:

“Aqueste Sacerdote [el P. Sarmiento] (...) la puso en una Capilla (...) de suerte, que por espacio de muchos años estuvo sin ningún adorno (...) y cada qual cortava a su gusto rajadas de aquel Santo Madero”¹⁹

Situación de descuido que una más alta jerarquía eclesiástica se encargará de remediar:

"Hasta que passando por allí el Reverendísimo señor Don Alonso Ramirez de Vergara Obispo de los Charcas (...) la mandó colocar en lugar decente, para que fuesse venerada, como el milagro pedía"²⁰

La anécdota, entonces, exalta el papel del clero secular como depositario de la autoridad divina sobre la reliquia, cuyo poder administrará en adelante. Si la práctica popular de expolio de astillas de la cruz proliferó en los primeros años, el obispo vino a dar un marco institucional a la situación con el fin, no sólo de preservar la reliquia y proporcionarle un espacio de veneración acorde con su jerarquía, sino también de legitimar una devoción local de cierto arraigo que, además, demostraba el éxito de la evangelización en una región particularmente acusada de hechicería²¹. La autoridad secular sobre el madero se afirmará de nuevo, algunos años más tarde, "cuando se dividieron los obispados [y] dividieron la santa cruz haciendo dos"²² para llevar el otro fragmento a la actual Sucre.

ARELLANO EL MILAGROSO

Como ya dijimos más arriba, el recurso retórico con el que Santa Cruz Pachacuti presenta al primer obispo de Cusco como un continuador de la obra de Santo Tomás, volvemos a encontrarlo en referencia a quien encargara la serie de postrimerías de la iglesia de Carabuco.

Nos referimos al Padre José de Arellano, quien se hace retratar en diversas situaciones en tres de las cuatro pinturas de la serie; pero, en lo que hace específicamente al ciclo mítico de los tondos, aparece integrado al relato canónico establecido por Ramos Gavilán más de seis décadas antes. Es así como Arellano participa en dos de los milagros atribuidos a la Cruz. El primero de estos milagros se produce en el Tondo 24 e involucra la obra de techado de la parroquia por el sacerdote:

"Estrándose retexado la iglesia cayeron de ensima de ella tres indios siendo cura de este pueblo el B. Joseph de Arellano a los quales queriendo faborecerlos halló muertos a los dos y al uno de ellos solo acudio a confesarlo y se fue dicho cura a su cassa a comer y luego que acabo Salio a hacerlos amortajar y halló que ya se avian ido a sus cassas por sus pies sanos "(Tondo 24) (Fig. 6).

En el Tondo 28 se desarrolla un milagro de carácter más espectacular. Allí se desata una tormenta de granizo y

relámpagos estando, como en el anterior, el techo de la iglesia sin terminar. Por mediación del cura, quien hizo "tocar plegaria", llovió tres días sin que entrara una gota de agua, tras lo cual se pudo terminar el techo. Ahora bien, este milagro no puede dejar de remitirnos al que protagonizara el mítico Apóstol en un episodio representado en el Tondo 4: allí también el santo pudo detener, a fuerza de oración, aquel "fiublado espeso de Rayos y truenos" que el diablo enviara para matarlo (Fig. 7).

Por otra parte, el milagro del tondo 28 proporciona un marco sagrado al hecho histórico del techado de la iglesia, que, como allí se explicita, se realizó a continuación.

Ahora bien, si partimos de la base de entender el edificio de la iglesia como metáfora de la institución eclesiástica y la obra evangelizadora, no podemos dejar de recordar el primer intento de martirio que el Apóstol sufriera en Sica-Sica y que se ilustra en el Tondo 3:

"instó a los indios a hacer el templo verdadero. Estaba el santo sobre la paja reposando, y el demonio persuadió para que le prendieran fuego, y no con poca admiración de los indios, salió el santo, sin lesión alguna del fuego" (Fig. 8).

El santo volvió a Carabuco tras este episodio, dejando, aparentemente, la iglesia sin terminar. Iglesia sin techo que, destruida por el paso del tiempo, tuvo que esperar no menos de quince siglos para que llegara el hombre capaz de reconstruirla, y esta vez completamente. Lo que el Apóstol no pudo completar lo hará el cura José de Arellano, al menos según la serie pintada que él mismo encargó. Por otra parte, no hemos podido dejar de percibir que a partir de la canonización de Santa Rosa de Lima, en fecha tan temprana como 1671, la presencia de leyendas sobre un apóstol evangelizador en los Andes se va diluyendo²³. No muchos años después, el curato de José de Arellano en Carabuco se clausuraba con la remodelación de la iglesia y la realización de cuatro lienzos en los que el comitente se atribuía parte de las glorias del apóstol... pero también de Rosa, como nueva y definitiva patrona de América, quien integra —como Bartolomé y Tomás— la corte celestial que se despliega en el cuadro de la Gloria. Rosa se encuentra justo encima de la figura donante de Arellano, encabezando el coro de santas fundadoras de órdenes, mirando directamente al espectador y —sólo ella— de cuerpo entero. Tomás (o Bartolomé) sólo es reconocible en el cuadro del Purgatorio, donde aparece abrazado a la cruz y funcionando como abogado de las almas, lo que casi equivale a decir, de los indios de Carabuco, destinatarios únicos y privilegiados del mensaje de condena y salvación ilustrado por los cuadros (Fig. 9, Fig. 10).



Fig. 6 José López de los Ríos, *El Infierno*, detalle del tondo 24. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 7 José López de los Ríos, *El Infierno*, detalle del tondo 28. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 8 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle del tondo 3. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.



Fig. 10 José López de los Ríos, *El Purgatorio*, detalle. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

Fig. 9 José López de los Ríos, *La Gloria*, detalle. Óleo s/tela, 1684, Templo de Carabuco, Bolivia.

NOTAS

- 1 Esta ponencia es una versión abreviada del artículo homónimo publicado en Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto*. Buenos Aires, Unsamedira, 2009. En prensa.
- 2 Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980, pp. 43-46.
- 3 *Ibidem*, p. 41 y Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vol. 1*. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992, p.174.
- 4 Cuadriello, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004, p. 325-344.
- 5 Bouysse-Cassagne, Thérèse, "De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos" en Bouysse-Cassagne, Thérèse (comp.), *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997.
- 6 En los Andes, la serie comienza con Gonzalo Fernández de Oviedo en 1533, y se continúa, entre otros, con Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú*, Partes Primera y Tercera, 1550 y 1553), Pedro Sarmiento de Gamboa (*Historia de los incas*, 1572), Felipe Guamán Poma de Ayala (*Nueva crónica y buen gobierno*, 1609), Juan de Santa Cruz Pachacuti (*Relación de antigüedades deste reino del Pirú*, 1613), Alonso Ramos Gavilán (*Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, 1621), Antonio de la Calancha y Bernardo de Torres (*Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, 1638 y 1653) y la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, de autor y fecha desconocidos.
- 7 Bouysse-Cassagne la da como "impresa en Augsburg", en tanto Henrique Urbano, remitiéndose a una cita de Vargas Ugarte, la menciona como "neerlandesa" y de 1508, con un título ligeramente diferente (*New zeytung auss bressilg landt*), y Enrique de Gandía, por último, la cita como *Zeytung auss Pressilg Landt*; las diferencias pueden deberse a errores de transcripción o a que la obra haya sido reeditada. Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 164; Gandía, Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929, p. 236; Urbano, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Antigüedades del Perú*. Madrid, Historia 16, 1992, p. 140.
- 8 Las pisadas fueron "descubiertas" por el jesuita Nobrega (según cartas de 1549 y 1550) quien funde al santo, fonética mediante, con Pay Zumé. En cuanto a la división del agua, Bouysse-Cassagne relaciona estos milagros con una segunda lectura etimológica del nombre Tomás, como "abismo de profundísimas aguas" y "división". Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 164 y ss.
- 9 Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de, "Relación de antigüedades deste reino del Perú" en, Urbano, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Op. cit.*, p. 180.
- 10 Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima, Ignacio P., 1988, p. 59.
- 11 *Ibidem*, p. 71.
- 12 Cuadriello, Jaime, *Op. Cit.*, p. 325-384.
- 13 *Ibidem*, p. 332. Mujica Pinilla señala que ya San Pablo había definido el acto de predicar como "un acto sobrenatural que colocaba al orador y al oyente en un estado de gracia". Mujica Pinilla, Ramón et al., *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito BCI, 2002, p. 222.
- 14 Según Cuadriello esta figura está tomada a su vez de la representación de la Nueva España en el *Lienco de Tlaxcala*, donde "había nacido justamente en el imaginario colonial como una nueva entidad bipartita, como estereotipo visual en el que quedaba depositada esa noción tan compartida de pacto y vasallaje y que, a la postre, se transformaría en un punto de identidad colectiva", *Ibidem*, pp. 344-345.
- 15 Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de, *Op. cit.*, pp. 268-269. Los subrayados en negrita son nuestros.
- 16 Gisbert, Teresa, *Op. cit.*, pp. 43-46.
- 17 Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 62.
- 18 Curiosamente, este escenario aparece representado desde tres tondos antes de la presencia efectiva de la Iglesia, en los últimos tres episodios prehispánicos donde los indios tratan de destruir la cruz. Aunque no descartamos ninguna hipótesis, lo más probable es que se esto deba a un error, propio de la producción seriada de la pintura en el ámbito de un taller, donde uno o más ayudantes se encargaran de dibujar el escenario y hubieran reperido el mismo para todos los tondos de este lienzo.
- 19 Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 68.
- 20 *Ibidem*. Ramírez de Vergara es además el obispo "en cuyo tiempo la Santa Imagen de Copacabana empezó a resplandecer en milagros". Había asumido como obispo de La Plata en 1597; tras 5 años de vacancia de la prelatura, y en 1605, dada la imposibilidad de que el obispo visitara todo el territorio de su diócesis, ésta fue dividida en tres: La Paz, Santa Cruz de la Sierra y La Plata. Ésta última, en 1609 fue elevada al rango de arquidiócesis, con las otras dos como sufragantes. Ver. Meiklejohn, Norman. *La Iglesia y los lupacas de Chucuito durante la colonia*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas" - Instituto de Estudios Aymaras, 1998.
- 21 Bouysse-Cassagne, Thérèse, *Op. cit.*, p. 183.
- 22 Ramos Gavilán, Alonso, *Op. cit.*, p. 69.
- 23 Ya que en México, recordemos, todavía en 1789 se estaba encargando cuadros sobre la predicación de Santo Tomás en Tlaxcala.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1995.
- Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, ciudad de Buenos Aires, 2da. parte. Tomos 1 y 2*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes - JNA, 2006.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse, "De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos" en Bouysse-Cassagne, Thérèse (comp.), *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA, 1997.
- CALANCHA, Antonio de La, *Crónica morahizada del Orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, s/d, Edición digital publicada on line en <http://200.87.17.235/bvic/Captura/upload/Cronic3.pdf>, consultada el 12/12/2008.
- CALANCHIA, Antonio de La, y Tortes, Bernardo de, *Crónicas agustinianas del Perú I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto "Enrique Florez", 1972.
- CARERI, Giovanni, "Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as 'theoretical object' en *Art History - Special issue: About Mieke Bal*, Vol. 30, #3, June 2007. London, Thames & Hudson.
- CUADRIELLO, Jaime, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM - Museo Nacional de Arte IMBA, 2004.
- GANDÍA, Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Sociedad General Española de Librería, 1929.
- GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía SA - Libreros Editores, 1980.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1998.
- HANSEN, Leonardo, *Vida admirable de Sta. Rosa de Lima Patrona del Nuevo Mundo*. Madrid, El Santísimo Rosario - Vergara, 1929.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Apologética historia. Tomo III*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (Ed.), *Cantos y crónicas del México Antiguo*. Madrid, Historia 16, 1986.
- LÓPEZ-MENDEZ, Patricio, *La Aurora en Copacabana: un ejemplo de sustitución simbólica en los Andes del sur*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.
- MEIKLEJOHN, Norman, *La Iglesia y los lupacas de Chucuito durante la colonia*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas" - Instituto de Estudios Aymaras, 1998.
- MUJICA PINILLA, Ramón, "El arte y los sermones" en MUJICA PINILLA, Ramón et al. *El Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito BCP, 2002.
- *Rosa linensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA - FCE - Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima, Ignacio P., 1988.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 Vols. 3 y 5*. Barcelona, Del Serbal, 1997.
- RODRIGUEZ ROMERO, Agustina, *Reyes y Profetas de Israel en el Virreinato del Perú. Circulación, apropiación y resignificación de imágenes del Antiguo Testamento, siglos XVII-XVIII*. Tesis de Doctorado en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- SCHENONI, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vols. 1 y 2*. Buenos Aires, Fundación TAREA, 1992.
- SÉJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. México, FCE, 1964.
- URBANO, Henrique y Sánchez, Ana (Eds.), *Antigüedades del Perú*. Madrid, Historia 16, 1992.
- VORÁGINE, Santiago de La, *La Leyenda Dorada. Tomo 1*. Madrid, Alianza, 1987.
- *La Leyenda Dorada. Tomo 2*. Madrid, Alianza, 1995.