

RETABLOS Y PIEDRAS SANTOS

LA MATERIALIDAD DE LAS WAK'AS



Varinia Oros Rodríguez
Museo Nacional de Etnografía y Folklore
La Paz, Bolivia

**RETABLOS
Y
PIEDRAS SANTOS**
La materialidad de las *wak'as*

Varinia Oros Rodríguez

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2015

Oros Rodríguez, Varinia

Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las *wak'as*.--
Varinia Oros Rodríguez.-- La Paz: MUSEF, 2015.-- 1a. ed.

248 p: 318 fotos; 30 cm.

D. L.: 4-1-358-15 P.O.
ISBN: 978-99974-853-4-2

/ RETABLOS / ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA / CREACIÓN DE OBJETOS DE ARTE RELIGIOSO /
ICONOGRAFÍA / SANTOS / VÍRGENES / PIEDRAS SANTOS / CRUCES / FIESTAS RELIGIOSAS / CALENDARIO
FESTIVO - BOLIVIA / CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS /
PERÍODOS DE LA HISTORIA / CALENDARIOS / BOLIVIA / 1. TÍTULO

CDD
704.948

RETABLOS Y PIEDRAS SANTOS. La materialidad de las *wak'as*
Varinia Oros Rodríguez

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada: Presidente
Abraham Pérez Alandia: Vicepresidente
Álvaro Rodríguez Rojas: Director
Sergio Velarde Vera: Director
Reynaldo Yujra Segales: Director
Ronald Polo Rivero: Director
Álvaro Romero Villavicencio: Secretario

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva: Presidente
Iris Villegas Borjes: Vicepresidente
Cergio Prudencio Bilbao: Consejero
Orlando Pozo Tapia: Consejero
Óscar Vega Camacho: Consejero
Ignacio Mendoza Pizarro: Consejero

Derecho editorial: © MUSEF EDITORES **La Paz:** Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640, Fax: (591-2) 2406642,
Casilla Postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo • **Sucre:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

© **Varinia Oros Rodríguez**

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca
Curadora: Varinia Oros Rodríguez
Colaboración: Juan Villanueva, Jose Alfredo Campos, Primitivo Alanoca, Tatiana Suarez y Caitlin Cowlen.
Autora: Varinia Oros Rodríguez
Fotos: Colección Retablos del MUSEF con las excepciones anotadas.
Fotógrafo: Fernando Miranda, con las excepciones anotadas.
Diseño gráfico y diagramación: Eugenio Chávez Huanca
Corrección de estilo: Eva Carvajal.
Impresión: Artes Gráficas Sagitario Srl.
Depósito legal: 4-1-358-15 P.O.
ISBN: 978-99974-853-4-2
SENAPI: 1-1475/2015

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos. El contenido del presente texto es responsabilidad de la autora.

Primera Edición: noviembre de 2015

Impreso en Bolivia – Printed in Bolivia

1565

Yauyos

Esa piedra soy yo

El funcionario del rey aguarda a la bruja, diestra en maldades, que ha de venir a rendir cuentas. A sus pies, yace boca abajo, el ídolo de piedra. La bruja fue sorprendida cuando estaba velando esta huaca a escondidas, y pronto pagará su herejía. Pero antes del castigo, el funcionario quiere escuchar de su boca la confesión de sus charlas con el demonio. Mientras espera que la traigan, se entretiene pisoteando la huaca y meditando sobre el destino de estos indios, que da pesar a Dios haberles hecho.

Los soldados arrojan a la bruja y la dejan temblando en el umbral.

Entonces la huaca de piedra, fea y vieja, saluda en lengua quechua a la bruja fea y vieja:

– *Bienvenida seas, princesa*– dice la voz, ronca, desde las suelas del funcionario.

El funcionario queda bizco y cae, despatarrado, al piso.

Mientras lo abanica con un sombrero, la vieja se prende a la casaca del desvanecido y clama: “¡No me castigues, señor, no la rompas!”

La vieja quisiera explicarle que en esa piedra viven las divinidades y que si no fuera por la huaca, ella no sabría cómo se llama, ni quién es, ni de dónde viene, y andaría por el mundo desnuda y perdida.

Eduardo Galeano

Memorias de fuego. Tomo I. Los nacimientos.

Contenido

Abreviaturas generales en el catálogo	9
Agradecimientos	10
Prólogo	11
Introducción	13
El período Arqueológico	13
El Formativo (ap. 1500 a.C. – 500 d.C.)	13
El Horizonte Medio (ap. 500 – 1100 d.C.)	16
El Intermedio Tardío (ap. 1100 – 1450 d.C.)	17
El Horizonte Tardío (ap. 1450 – 1530 d. C.)	19
El período Histórico Colonial	20
Las nuevas imágenes y el <i>taki unquy</i> (s. XVI)	20
La extirpación de las idolatrías y el Barroco (s. XVII)	22
Las reformas borbónicas (s. XVIII)	24
Período Contemporáneo	25
Retablos	26
Piedras santos	29
Cruces	32
Conclusiones	34
RETABLOS	35
PIEDRAS SANTOS	155
CRUCES	195
Calendario festivo religioso	217
Virgen Candelaria	217
Virgen de Copacabana	218
San José	219
Fiesta de la Cruz	219
Virgen de Fátima	220
San Antonio de Padua	220
Santísima Trinidad	221
San Juan Bautista	221
San Pedro y san Pablo	222

Virgen del Carmen	222
Santiago o Tata Santiago	222
San Roque	223
San Francisco	224
San Agustín	224
Santa Rosa de Lima	224
Virgen de Guadalupe	224
Virgen de los Remedios	225
San Nicolás	225
La Dolorosa	225
Virgen del Rosario	226
San Lucas	226
Santa Gertrudis	226
Santa Lucía	226
Niño Jesús	227
San Esteban	227
San Juan Evangelista	228
San Silvestre	228
Conservación y restauración de retablos, piedras santos y cruces	229
Colección de imaginería: retablos, piedras santos y cruces	229
Estado de conservación de las piezas	230
Proceso de conservación y restauración	230
Glosario	237
Bibliografía	241

Abreviaturas generales en el catálogo

a. C.	Antes de Cristo
Al.	Alto
An.	Ancho
Ap.	Antes del presente
Aim.	Aimara
d. C.	Después de Cristo
Esp.	Español
Fr.	Francés
Ing.	Inglés
Lat.	Latín
Prof.	Profundidad
Que.	Quechua
s.	Siglo

Agradecimientos

El presente catálogo fue logrado gracias al apoyo de personas comprometidas con el trabajo del MUSEF, a la cabeza de su directora, Elvira Espejo, a quien agradezco por la confianza depositada en la realización de esta investigación.

Asimismo deseo corresponder las charlas e ideas que aportaron amigos como Nico Tassi, antropólogo, Pablo Quisbert, historiador y Henry Stobart, etnomusicólogo.

Agradezco muy especialmente a Juan Villanueva, jefe de la unidad de Investigación, quien realizó las primeras lecturas del escrito y aportó con muchas ideas y a Freddy Taboada, jefe de la unidad de Museología, por sus lecturas y sugerencias. Asimismo deseo agradecer la labor de los compañeros del Laboratorio de conservación y restauración: Jose Alfredo Campos, Primitivo Alanoca y Tatiana Suarez, voluntaria, ellos se encargaron del trabajo de limpieza y en muchos casos de la restauración de los objetos.

Deseo reconocer también la colaboración de la voluntaria, Caitlin Cowlen, socióloga de la University New Orleans, quien trabajó con las relaciones y remisiones y la identificación de los colores de las piezas del catálogo. Asimismo, agradezco a: Fernando Miranda, fotógrafo de las piezas, por la mirada artística de las imágenes; a Ladislao Salazar y Yenny Espinoza por haberme proporcionado las fotografías de Archivo que acompañan esta obra; al diseñador Eugenio Chávez por la diagramación del catálogo; y finalmente a Eva Carvajal quien con mucha paciencia se encargó de la corrección de la redacción y el estilo del texto.

Varinia Oros Rodríguez
Curadora del MUSEF
La Paz, noviembre de 2015

Prólogo

Retablos y piedras santos: La materialidad de las wak'as, es el noveno catálogo de exposición del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) desde el 2013, y el cuarto publicado en la presente gestión. El trabajo presenta una selección de cincuenta y cuatro piezas de la colección de imaginería de la unidad de Museología, separadas en tres categorías: retablos, piedras santos y cruces. A pesar de que este conjunto de piezas es menor en cantidad a otros presentados, la gran complejidad material, estructural, iconográfica y cromática de muchos de estos ejemplares amerita una descripción minuciosa, acompañada por abundantes detalles, fotografiados en alta calidad.

Además de las fichas técnicas y descripciones, la obra viene acompañada por un texto introductorio de contextualización. Ambos elementos fueron desarrollados por la curadora, Varinia Oros, con colaboración de personal de las unidades de Museología e Investigación del museo. Contextualizar los retablos, piedras santos y cruces implicó un esfuerzo especial porque casi todas las piezas son de origen etnográfico. Fue necesario acopiar abundante información arqueológica, histórica y etnográfica a fin de lograr un producto que, fiel a los principios editoriales del MUSEF, parta de los materiales para plantear líneas hipotéticas de continuidad y cambio entre contextos pasados y presentes.

Al centrarse en las conexiones de la piedra y los pigmentos con el mundo de los cerros, las rocas y el paisaje animado, esta obra sugiere que la peculiaridad andina de estas imágenes, cristianas en apariencia, estriba en esos materiales dotados de ánimo y poder. Así, una noción de agencia material de probable origen prehispánico trasciende subterránea, reproduciendo aspectos fundamentales de la práctica sacra andina en la fachada misma de la imaginería representacional hispana. En el siglo XVIII, mientras la Iglesia y las élites viran hacia un neoclasicismo austero, en los campos y pueblos altiplánicos y vallunos se reivindica el barroquismo colorido de estos objetos sacros, enlazándolos nuevamente con los cerros y la Virgen; con Tata Santiago y el rayo.

Al mutar levemente dentro de cada contexto histórico, este recorrido diacrónico por la materialidad de las *wak'as* testimonia la creatividad y adaptabilidad del ser andino. Al buscar la profundidad temporal de las manifestaciones contemporáneas, el momento colonial se dibuja como una época de duras pruebas, de una pugna desigual por los sentidos de lo sacro. De esta pugna, la sacralidad andina resulta cambiada en sus formas, pero indemne en sus fundamentos.

Para terminar, quiero felicitar a Varinia y agradecer a todo el equipo del MUSEF involucrado en la tarea de construir esta narrativa, destacando que en ella el proceso de hibridación andino/cristiano no es un sincretismo armónico ni una simbiosis colaborativa, sino una resistencia tenaz. Planteada en el ámbito material, esta resistencia actúa mediante las manos artesanas andinas, que ayudan a las *wak'as* a emerger de las piedras.

Juan Villanueva Criales

Jefe de la unidad de Investigación
Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Introducción

La presente investigación aporta al análisis de los complejos procesos históricos de la religiosidad andina. Para ello, se realiza una revisión de contextos arqueológicos, coloniales y contemporáneos relacionados con la materialidad de una categoría particular de objetos religiosos portátiles. Este trabajo tiene como enfoque teórico base la teoría del actor-red (Latour, 2005), en consecuencia nuestro interés por el objeto no implica privilegiar la materia “objetiva”, en oposición al lenguaje, los símbolos, valores o sentimientos “subjetivos”, sino denotar que la capacidad de agencia se halla repartida entre objetos y sujetos.

Los objetos que analizaremos son los retablos y piedras santos, portadores de imágenes cristianas y a la vez materializaciones de las *wak'as* andinas o de deidades como Illapa, o incluso la misma Pachamama. En su gran mayoría contemporáneos, estos objetos son empleados para actuar en una relación con lo divino en manifestaciones religiosas cristianas como las fiestas dedicadas al Tata Santiago o la virgen de la Candelaria, celebraciones extendidas por gran parte del territorio boliviano.

Así, aunque la colección del MUSEF está formada por objetos de la cultura popular indígena republicana y contemporánea, su interpretación implica necesariamente acudir a elementos de origen prehispánico y a su intersección con lo cristiano en el período colonial. Planteamos que a pesar del choque dramático entre la religiosidad prehispánica y las imágenes impuestas por la Colonia, además de la ausencia de un sistema representativo basado en una correspondencia figurativa inmediata entre la imagen y el referente, los artesanos indígenas fueron hábiles agentes en el proceso de traducción cultural porque lograron apropiarse de aquellos elementos foráneos, para fortalecer y ampliar sus sistemas iconográficos y religiosos. En este sentido, el trabajo identifica complejos procesos desde la apropiación y reinterpretación de elementos ajenos, así como continuidades y rupturas en la sensibilidad estética e iconográfica.

En este estudio introductorio abordamos los antecedentes arqueológicos e históricos de los retablos y piedras santos, para sugerir que el espíritu que los anima en el marco de la religiosidad popular no está *en* los objetos, sino que *es* la materia misma, provista de lo que Ingold (2013) llamaría agencia. Más que descubrir lo que motiva al objeto, planteamos la hipótesis: que su poder de actuar reside en la propia materialidad. Del mismo modo, como las *wak'as* que portaban la insignia o *quillca* del Inka, eran el Inka o el antepasado encarnado, para los indios del tiempo colonial las imágenes religiosas fueron la *quillca* de Dios, es decir, Dios mismo encarnado. Recurriendo ya a los objetos de nuestra colección, sugerimos líneas materiales como el uso de la piedra, los pigmentos y su relación con el paisaje¹, para rastrear las conexiones entre aquella agencia material prehispánica y los retablos y piedras santos contemporáneos de la colección del MUSEF.

El período Arqueológico

El Formativo (ap. 1500 a.C. – 500 d.C.)

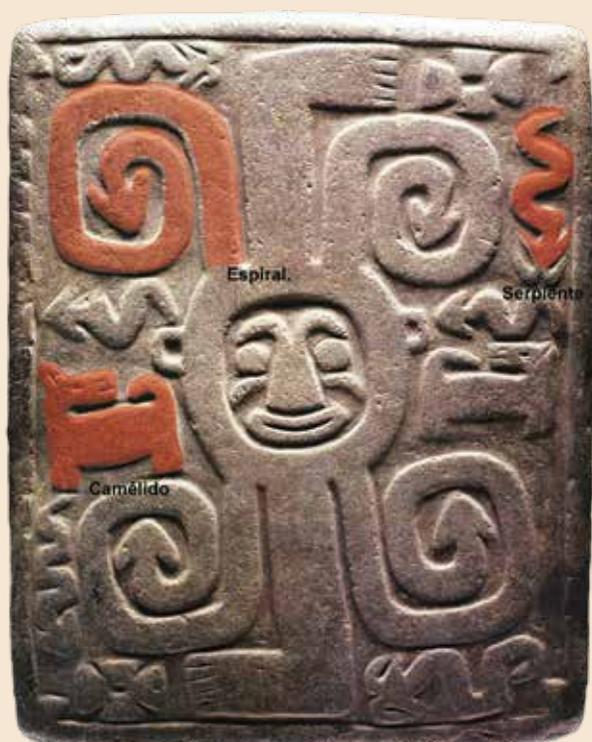
Se conoce como Formativo a un largo período que abarca aproximadamente desde la constitución de los primeros núcleos habitacionales permanentes, hacia el 1500 a.C. hasta el 500 d.C. El Formativo Temprano - Medio dura hasta más o menos el 200 d.C., es conocido por el recurso frecuente a la

¹ Para Crumley (1994) los paisajes ancestrales construyen y reflejan los valores y creencias esenciales de un grupo. Ingold (1993) asume que estos paisajes son y fueron pensados y construidos, según los esquemas de conocimiento y la historia que tiene cada grupo humano.



Figura 1. Estela Yaya-Mama de Taraco.
Fuente: Extraído de Gisbert (2001:59).

Figura 2. Estela de Copacabana de estilo Yaya-Mama.
Fuente: MUSEF (2012:14).



imagería en piedra en distintas zonas altiplánicas y vallunas. Ejemplos claros son las cabezas líticas de camélidos reportadas en montículos Wankarani, en el actual departamento de Oruro (Ponce Sanginés, 1970) o las denominadas “Pachamamas”, idolillos líticos portátiles, esculpidos en basalto en los valles cochabambinos (Céspedes, 2011). En la cuenca del Titicaca, en el Formativo Temprano-Medio se observa la consolidación gradual de un conjunto de creencias que Chávez (2004) denomina tradición religiosa Yaya-Mama, diseminada entre los primeros asentamientos agrícolas alrededor del 800 a.C. Yaya- Mama significa Hombre-Mujer² en quechua (Chávez, 2004), nombre derivado de algunas estelas líticas que incluyen ambas figuras, una en cada cara.

El arte Yaya-Mama ha sido descrito como intrínsecamente religioso (Chávez, 1997, 2004) y se reconoce principalmente por esculturas en piedra que incluyen serpientes, ranas, sapos, así como la presencia del diseño transversal del cruciforme (ver Mohr- Chávez, 1988:21) (Figura 2). También, existen otros estilos que hacen referencia a esculturas en piedra, similares al arte Yaya-Mama, por ejemplo Browman (1972) plantea el estilo Asiruni³ basado en una iconografía zoomorfa y mitológica, asociado a las esferas terrestres y acuáticas, que incluía imágenes serpenteantes de peces, con caras y bigote colocadas a los lados de los personajes, además de sapos y ranas con colas de plumas, trabajados en piedra. Las serpientes están también presentes en el estilo posterior, Mocachi, aunque en este caso acompañan a personajes humanos (Browman, 1972). Las imágenes ofídicas aludían al agua en sus múltiples sentidos: su forma serpentina que asemeja a los ríos y las caras a los pequeños bagres del lago. Hasta el día de hoy la palabra aimara *katari* (serpiente) se refiere a un río y a una serpiente mítica que habita en el lago (Orlove, 2002: 130).

Otra característica destacada de la tradición Yaya-Mama es su arquitectura con templos semisubterráneos, es ahí donde estas grandes estelas se plantaban en la tierra. Además, el conjunto ceremonial incluye elementos rituales portátiles como “trompetas” de cerámica y quemadores ceremoniales. Chávez (2004), también reconoce otro pequeño grupo de piedras portables talladas con bases convexas, con motivos similares a los ya mencionados. Para estos objetos propone dos funciones específicas: por un lado objetos religiosos

2 Para la escultura, Posnansky (1945) usa el término aimara *Pa-Ajanu* o “dos caras”, empleado también por Browman (1972) y Portugal Ortíz (1998).

3 *Asiru* es otro término aimara para serpiente.

portátiles por las imágenes sobrenaturales y, por otro, implementos utilizados para moler o preparar sustancias rituales, como los polvos psicoactivos para ser consumidos durante las ceremonias.

Es probable que las ideologías Yaya-Mama y sus convenciones pictóricas sean las raíces de la cultura visual Pucara (Mohr y Chávez, 1988) y de otras similares que tuvieron lugar en la cuenca del Titicaca, durante el Formativo Tardío, entre el 200 y 500 d.C. Este momento se caracteriza también por los patios hundidos que ya eran populares en el Formativo Medio pero siguen siendo construidos y empleados. Hacia el final del período Formativo Tardío (500 d.C.), los sitios de Khonkho Wankane y Tiwanaku fueron, posiblemente, los dos centros más importantes en la región (Janusek et al., 2003). Ambos sitios alojaron complejos monumentales caracterizados por plataformas elevadas, patios hundidos y monolitos esculpidos en piedra (Janusek, 2004b: 164).

Es interesante notar el uso del color y la piedra en estas construcciones. Mientras el templo hundido de Khonkho Wankane fue cubierto con adobes cocidos en una variedad de colores brillantes; las paredes del templete semisubterráneo de Tiwanaku fueron provistas de numerosos esculturas de cabezas antropomorfas, cuyos rostros nunca son iguales (Figura 3). Las mismas fueron labradas en diversos materiales desde tobas volcánicas hasta areniscas de color rojizo o rosáceo, con este último material están realizadas las estelas de Tiwanaku de esta época.



Figura 3. Templete semisubterráneo de Tiwanaku, obsérvese en las paredes las cabezas antropomorfas.
Foto: Gentileza Percy Poma (2010).

Estas esculturas son interpretadas como los ancestros primigenios de varios grupos corporativos, comunidades o facciones que conformaban la temprana formación Tiwanaku (Janusek, 2004b: 168). Las mismas mantienen en su iconografía los elementos serpentinales, originados en la tradición Yaya-Mama, en el estilo transicional denominado Khonkho (Janusek, 2004b).

El Horizonte Medio (ap. 500 – 1100 d.C.)

Este momento se caracteriza por la consolidación de Tiwanaku como el principal centro ritual y político de la cuenca del Titicaca. El sitio experimenta, en esta época, un enérgico renacimiento con la construcción de varios complejos monumentales incluyendo Akapana, Pumapunku y Kantatayita. Se erigieron los portales monolíticos que proporcionaban el acceso a cámaras rituales y monolitos que figuraban importantes personajes, llegando según algunos autores a ser un centro de peregrinaje panregional (Janusek, 2004b: 166).

La escultura lítica alcanza en estos momentos una alta complejidad iconográfica y técnica (Portugal Ortiz, 1988). Sin embargo, recientemente se ha abordado el color como material pétreo empleado (Janusek, 2004a). Como en momentos anteriores, una de las materias líticas usadas es la arenisca de color rojo, tono que también está presente en la pasta y el engobe de muchas de las vasijas ceremoniales, objetos que facilitaron los rituales de consumo y reuniones sociales. Más aún, en algunos casos el pigmento mineral rojo fue colocado en los cuerpos de individuos fallecidos, posiblemente para infundir “vida espiritual” en el cuerpo. Históricamente, el color rojo, o *wila* en aimara, invoca a la sangre y es considerado un líquido esencial que proporciona y significa vida para humanos y camélidos en el altiplano. La sangre de las llamas es, todavía, una de las más poderosas ofrendas de sacrificio que acompaña a las ceremonias y celebraciones en esta zona.

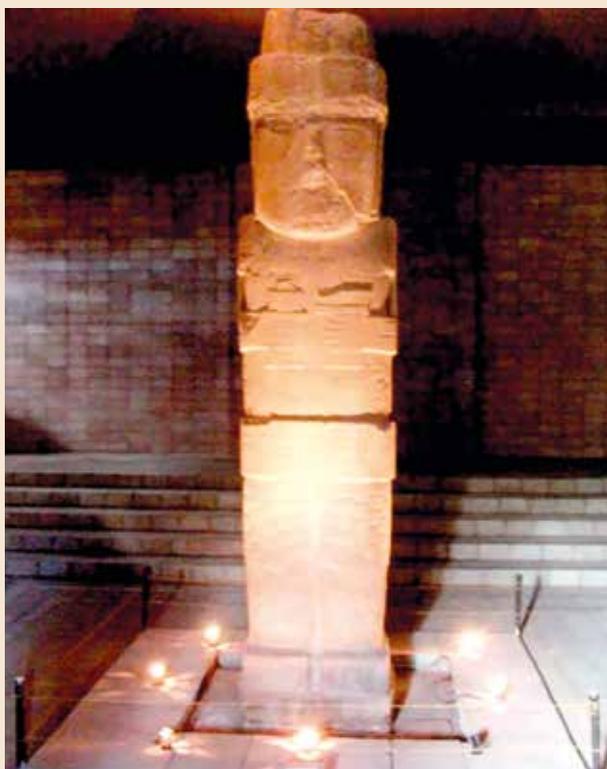


Figura 4. Estela lítica Bennett realizada en andesita gris.
Foto: Gentileza Percy Poma (2010).

Por otro lado, en este momento las esculturas y componentes arquitectónicos más elaborados de Tiwanaku, como la estela Bennett o la Puerta del Sol, se realizan con andesita de color gris azulado, cuyo significado podría remitir al lago Titicaca y a las propiedades del agua como líquido dador de vida (Figura 4). Igualmente, Janusek (2004a) sugiere que el color de la andesita simbolizó, espiritualmente, el nuevo poder productivo agrícola que Tiwanaku reprodujo y llevó a las regiones lacustres incorporadas de manera reciente. Así, el material usado para construir los patios hundidos, grandes templos, portales y monolitos de andesita, se vincularían con los diseños ambiciosos de sus líderes. Mientras la arenisca evocaba las fuerzas tectónicas de la tierra y una historia local, como se manifestaba en el patio hundido original; la andesita conjuraba los distantes horizontes lacustres que los líderes de Tiwanaku fueron incorporando a sus nuevos sistemas productivos.

La relación entre la piedra y los diferentes paisajes también se hace notoria en la época de Tiwanaku: mientras la arenisca proviene de las cercanas serranías del Kimsachata (Janusek et al., 2013), la andesita tendría su origen en la lejana península de Copacabana, en el lago Titicaca. Como un eco de estas relaciones, la arquitectura monumental comenzará a orientarse en sentido norte-sur, a fin de relacionar mediante un eje al lago Titicaca y los nevados de la cordillera Oriental en una suerte de *axis mundi* sacro (Kolata, 1993).

El Intermedio Tardío (ap. 1100 – 1450 d.C.)



Figura 5. Torre funeraria de piedra en la región del río Lauca y de Curahuara de Carangas. **Fuente:** MUSEF (2013: 7).

Hacia el año 1100 d.C., paralelamente al colapso de Tiwanaku, el registro arqueológico muestra la aparición de abundante población en regiones como el altiplano central o los Lípez, en tanto que en otras regiones altiplánicas y vallunas hay un mantenimiento de las poblaciones locales. Mayormente a partir del siglo XVIII y especialmente durante el XIV (Kesseli y Pärssinen, 2005; Nielsen, 2002), las poblaciones altiplánicas inician la edificación de torres funerarias conocidas como: *chullpa wasi*, *amaya uta* o *chullpares*.

Las torres funerarias fueron de diferentes tipos: piedra canteada en la cuenca del Titicaca⁴, barro trezado sobre base de piedra en el Altiplano Central y piedra no canteada a manera de iglú en Lípez. Uno de los espacios donde se encontró mayor presencia de *chullpares* es el altiplano de Carangas (Figura 5), al oeste del lago Poopó y el río Desaguadero. En este espacio se ha sugerido que los materiales con los que se elaboraron las torres variaron fuertemente entre regiones e incluso entre localidades, apuntando a un uso de las piedras y tierras suministradas por el paisaje local (Villanueva, 2015)⁵. El lazo de las torres con el paisaje se hace aún más notable en tanto que los *chullperíos* o aglomeraciones de torres funerarias son, además de necrópolis, modos de reproducción social y ceremonia ancestral. Según Gil García (2010), es particular, en la ceremonia de los *chullperíos* una tensión entre el ancestro contenido en la torre funeraria y el ancestro presente en las montañas. En estos *chullperíos* se enterraban a los gobernantes acompañados por hermosos objetos y tejidos, por lo general cada uno de estos grupos tenía su propia forma de vestir, sus dioses, sus *wak'as* y sus *achachilas*.

Estos lugares que eran sobre todo de culto a sus ancestros, a quienes les guardaban veneración, eran conocidos como *wak'as*, que no eran otra cosa que las montañas, cerros, cuevas, lagos, lagunas y ríos donde se realizaban ritos para su adoración, como bien indica Vega:

Huaca también quiere decir: cosa sagrada, como eran todas aquellas en que el demonio les hablaba, esto es, los ídolos, las peñas, piedras grandes y árboles en que el enemigo entraba para hacerles creer que era dios. Asimismo llaman *huaca* a las cosas que habían ofrecido al Sol, como figuras de hombres, aves y animales hechas de oro, o de plata, o de palo y cualesquiera otras ofrendas las cuales tenían por sagradas; porque las había recibido el sol en ofrenda y eran suyas, y, porque lo eran las tenían en gran veneración. También llamaban *huaca* a cualquier templo grande o chico, y a los sepulcros que tenían en los campos y a los rincones de las casas, de donde el demonio hablaba a los sacerdotes y a otros particulares que trataban con él familiarmente, los cuales los rincones tenían por lugares santos, y así los respetaban como oratorio o santuario... Por el contrario llaman *huaca* a las cosas muy feas y monstruosas, que causan horror y asombro, y así daban este nombre a las culebras grandes de los Antis, que son de a veinte y cinco pies de largo. (Garcilaso de la Vega 2001 [1609]:77).

4 Existen siete *chullpas* erigidas en Cota (a orillas del lago Titicaca), en la parte alta de una extensa colina, en la cúspide de las mismas se evidencia restos de una estructura Tiwanaku (1100 d.C.), sobre la cual permanecen los restos de dos *chullpas* del tipo más antiguo (Hyslop, 1977), lo que hace suponer que después del año 1100 d.C. las *chullpas* reemplazaron, de alguna forma, a las estructuras públicas y religiosas de Tiwanaku.

5 Conversación personal con Juan Villanueva (2015).



Figura 6. Tata Sabaya en la región de Carangas. **Fuente:** MUSEF (2013:6).

Algunas de estas montañas recibían un culto basado en libaciones de sangre, Monast, cuando hace referencia al cerro Pucara Monterani del pueblo de Curahuara de Carangas, indica que el sacristán de la iglesia de Totorá le dijo: “Los montes, estos grandes *achachilas*, necesitan sangre, ¿no ves cómo satisfacen su sed? y dijo lanzando el líquido sagrado en dirección de cada uno: para ti Monterani... para ti Pocara” (Monast, 1972: 159).

Referencias etnográficas indican que el entorno paisajístico de la región de Carangas tiene un claro antropomorfismo: las montañas adoptan las formas de dioses tutelares como Tata Sabaya, Tata Sajama o Tunupa (Figura 6) (Molina, 1989; Gisbert, 2001). Estos cerros y otros de la región son considerados criadores o *uywiris* (Dransart, 2002), dentro de una relación social mutua de alimentación, crianza y cuidado. Según Tassi (2010), en esta visión, el concepto de lo sagrado y sobrenatural no estaría fuera, ni actuaría independiente del mundo material, del mismo modo sugiere una relación física e inmanente entre lo trascendente y lo humano, pues no solo se las alimenta –como lo veremos más adelante se las viste y adorna–, sino que también se les pide permiso. Las montañas sagradas de la cosmología andina se caracterizan por su habilidad de sentir emociones, así como los objetos materiales pueden ser afectados por estimulaciones externas. En este sentido, el concepto de lo sagrado y sobrenatural no



Figura 7. Torres funerarias de colores en la región del río Lauca y de Curahuara de Carangas. **Fuente:** MUSEF (2013:6).

estaría fuera ni actuaría independiente del mundo material, sino que esta materia estaría energizada o dotada de agencia. De este modo, para Astvaldsson (2004, cit. en Tassi 2010) la *wak'a* implicaría una manifestación de lo sagrado a través de un contenedor físico de esencia divina.

El Horizonte Tardío (ap. 1450 – 1530 d. C.)

La incorporación de los territorios altiplánicos y vallunos al Tawantinsuyu o imperio Inka implicó una serie de cambios notables, que de todos modos parecen reflejar una negociación entre los intereses inkaicos y las estrategias de las comunidades locales (Rivera, 2014). En el caso altiplánico, una marca frecuente del Inka fue la ubicación de prestigiosos sacrificios humanos en las cimas de importantes volcanes de la cordillera andina (Reinhard, 1999). Otro aspecto en el que elementos inkaicos se adaptan a las costumbres locales es precisamente en la construcción de torres funerarias, tanto construidas en piedra en la cuenca del Titicaca (Hyslop, 1979) y el Altiplano Central (Kesseli y Pärssinen, 2005), como construidas en barro en el altiplano de Carangas.

Para este último caso, Gisbert (2001) afirma que para consolidar la conquista del Qollasuyu, los inkas ingresaron por territorio Caranga, lo que implicó no un dominio por la fuerza sino una alianza con ellos. Ejemplos de aquello serían la presencia de autoridades locales en tambos inkaicos y la construcción de una importante necrópolis, donde llegaron a compartir el sitio sagrado las *chullpas* de tradición aymara con otras de diseños inkaicos policromos (Figura 7).

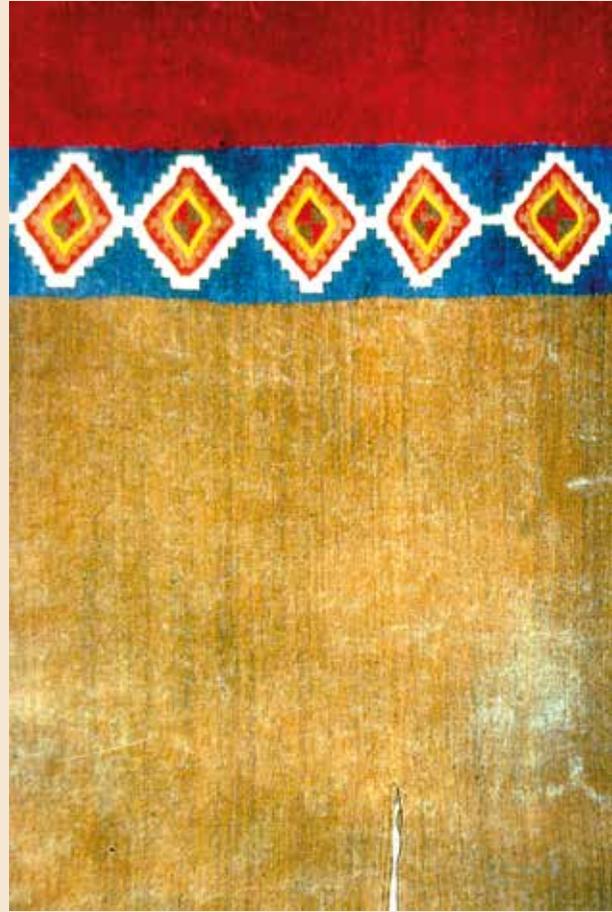
Una de las características en los diseños de estas últimas torres parece indicar una identidad relacionada con la ocupación inkaica. Los inkas disponían de una insignia real, una *quillca*⁶ o inscripción sobre sus tumbas, *chullpas* o *wak'as*. En el Collao sus representantes y sus caciques tal vez usaron las suyas, además de las que recibieron del monarca. Así Gisbert (2001) explica la presencia del ajedrezado rojo y blanco que figura en la túnica de Túpac Inca Yupanqui, conquistador del Collao, en los *chullpares*. Aunque, Guamán Poma no pone a ningún Inka con este tipo de túnica, sí se las confiere a generales inkas como Challco, Chima y Apo Mayta Inca, conquistador de los Charcas.

El patrón estandarizado en las túnicas inkaicas que aparece de manera invertida en los *chullpares*, es una banda formada por rombos o diamantes, cruces dentadas azules y verdes, en fondo blanco y rojo. Los rombos triangulares continuos responden a motivos de diseños presentes también en fajas inkas (Figuras 8 y 9). Los *kerus* inkaicos encontrados en Ollantaytambo, tienen una técnica de diseños abstractos incrustados, la misma técnica de pintura de las *chullpas* que se describen (Cummins, 2004).

Ingresando al ámbito de los materiales, es notable que estos diseños en las torres no estén pintados sobre ellas, sino trenzados en barro pigmentado (Gisbert, 2001). Deteniéndonos, un poco, en el tema del color, Siracusano (2001) afirma que en el caso de la cultura andina, las prácticas políticas, sociales, económicas y por supuesto religiosas revelaban la presencia del color como un protagonista clave; pues lejos de ocupar un lugar secundario o accidental, el espectro cromático instalado en la vida cotidiana, funcionaba como un dispositivo que permitía identificar un estatus social, movimientos comerciales o la presencia de sacralidad. En este sentido el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo donde el poder de lo sagrado no estaba en lo representado por el objeto, sino en el objeto mismo, es decir, la *wak'a* remarcada además por su *quillca*.

Vemos pues que los rituales realizados durante el Intermedio Tardío continuaron después de la conquista de los Inkas, pero con sus propias características como la de imponer o colocar sus insignias o *quillcas*, los colores del Inka. De este modo, estas *wak'as* volvían a actuar como materia provista de agencia. Para los inkas la tierra era un cuerpo que daba vida a las personas, animales y plantas que vivían en ella. El Sol ejerció la paternidad de los Inkas, quienes lo trataban de manera corpórea como

⁶ Se refiere a una forma de inscripción física donde el poder de lo representado está encarnado en la inscripción misma. Luego de la llegada de los conquistadores, se le dio a la *quillca* múltiples traducciones en los diccionarios coloniales. Quispe-Agnoli (2005) lo asocia a varias acciones como pintar, dibujar, esculpir, grabar, escribir, bordar, hacer trajes; también se la relaciona con objetos como plumas, trajes bordados, cartas y agentes como pintores, escritores y burócratas (Tassi, 2010: 60).



Figuras 8 y 9. Manto inka con túnica ajedrezada, los diseños aparecen de manera invertida en los *chullpares*. Derecha, detalle de “*uncu*” o túnica incaica de la colección de Textiles del Museum de Washington. **Fuente:** Gisbert (2001:29-30).

si fuese un hombre. Las *wak'as* eran cuerpos a los que no solamente se alimentaban, sino que eran también azotados cuando sus comunidades de origen se rebelaban (Figuras 10 y 11). Cuando los Inkas observaban las estrellas, no solamente era para entenderlas sino para establecer una relación cuerpo a cuerpo, sujeto a sujeto con ellas (Classen, 1993).

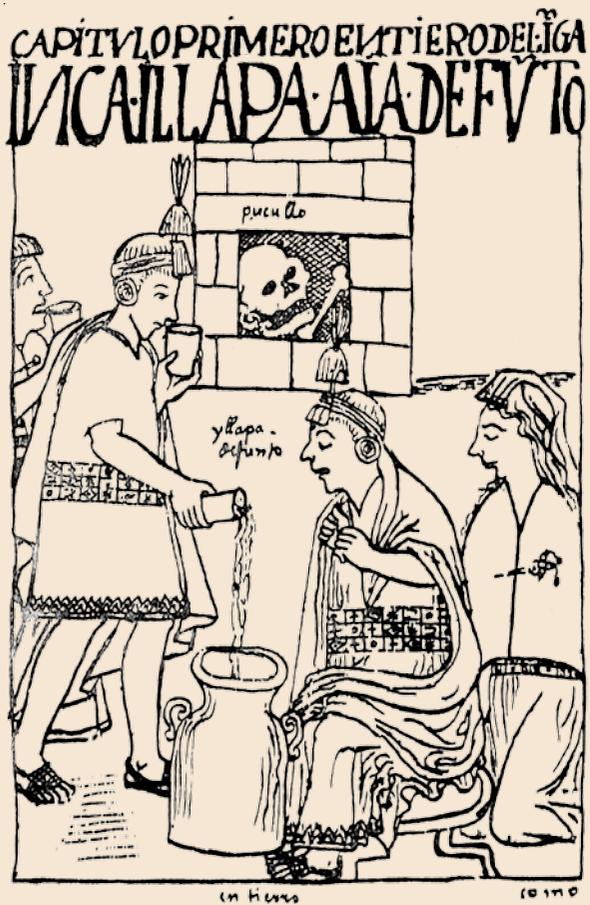
Como veremos a continuación, estos conceptos se entremezclarán en la Colonia Temprana con las prácticas de la imaginería cristiana.

El período Histórico Colonial

Las nuevas imágenes y el taki unquy (s. XVI)

En términos religiosos, la Colonia Temprana comprende dos fenómenos importantes: la inserción de una nueva doctrina religiosa acompañada por nuevas imágenes y la “extirpación de idolatrías”, que si bien se da ya desde momentos iniciales tendrá su etapa más fuerte a partir del siglo XVII.

Muy tempranamente se dio una inserción del culto a las imágenes de Cristo, la Virgen, la celebración de las fiestas patronales, el *Corpus Christi*, la Cruz de mayo y las procesiones que llegaron a formar parte de un acervo religioso público. Los antecesores europeos de los retablos que abordaremos en la sección siguiente parecen haber sido introducidos en este primer momento, junto a un nuevo panorama de calvarios, capillas e iglesias que comenzaban a poblar de nuevas advocaciones el antiguo paisaje de las *wak'as* andinas. Como consecuencia, los indígenas fueron empujados a re-conceptualizar la materialidad de sus deidades.



Figuras 10 y 11. Los inkas libando en *kerus* delante de una *chullpa* y *wak'as* del Inka.
Fuente: Guamán Poma de Ayala (1615: 235 y 262)

En un primer momento, el nuevo soporte material para la manifestación de las *wak'as* fue el mismo cuerpo de los nativos expresado en la danza, culto y protesta del *taki unquy* o “enfermedad del baile” (Millones, 1990-2007; Guibovich, 1990; Varón, 1990; Castro, 1990; Ramos, 1993; Urbano, 2009; Gisbert, 2001). Se inicia entre 1565 y 1566 en la jurisdicción de Huamanga, pero se comienza a hablar del mismo recién en 1574, en la crónica del religioso Cristóbal de Molina (Millones, 1990; Varón, 1990). Para los europeos el *taki unquy* explica claramente la percepción indígena de vivir en un “mundo al revés”; aunque sus fundamentos partían del convencimiento de que las divinidades indígenas debían retomar el dominio sobre su jurisdicción, como explica Molina:

Dios Nuestro Señor había hecho a los españoles y a Castilla y a los animales y mantenimientos de Castilla; empero que las huacas habían hecho a los indios, y a esta tierra y a los mantenimientos que de antes tenían los indios, y así quitaban a Nuestro Señor su omnipotencia... andaban por el aire secas y muertas de hambre porque los indios no les sacrificaban ya, ni derramaban chicha... y estaban enojadas con todos ellos porque se habían bautizado, y que los habían de matar a todos si no volvían a ellas (Molina, cit. en Varón, 1990: 339).

Se decía que las *wak'as* ya no se metían en los árboles, piedras, nubes, fuentes y ríos, sino que se posesionaban de los cuerpos de los indígenas y los hacían hablar. En algunos casos a los poseídos les pintaban los rostros de rojo y los ponían en unos cercados, donde la población los iba a adorar como si fueran las mismas divinidades que los tenían poseídos, haciéndoles los sacrificios acostumbrados de auquénidos, maíz, plata y otros productos. Pero, no se trataba únicamente de hacer ofrendas, ya que las *wak'as* exigían el compromiso total y exclusivo de los nativos (Varón, 1990). Una vez convertidos, los nativos permanecían fieles hasta la muerte. Es exactamente en este momento de “desprendimiento” que las “máscaras” y las “prendas” dejadas o prestadas por las *wak'as* (MacCormack, 1991) se vuelven

objetos rituales imprescindibles que se re articulan en un intercambio y una relación física directa con lo divino (Salomon, 1991: 119; Castro-Klarén, 1990; MacCormack, 1991).

Sofocada la revuelta del *taki unquy* por el visitador Cristóbal de Albornoz en 1572, se hacen visibles las pugnas por la materialidad entre las visiones cristiana e indígena, esta vez ya en torno a las nuevas imágenes cristianas. Como indica Siracusano (2001), se plantea un juego de ausencias y presencias es ahí donde la cualidad de visibilidad permite elaborar estrategias de sustitución del poder de unos objetos por el de otros. La autora cita un sermón del *Confesionario para los curas de indios* de 1584⁷:

Mas dezirme eys, Padre, como nos dezis que no adoremos ydolos, ni guacas pues los christianos adoran las ymagenes que estan pintadas y hechas de palo, o metal, y las besan, y se hinchan de rodillas delante dellas, y se dan en los pechos y hablan con ellas? Estas no son guacas tambien, como las nuestras? Hijos mios muy diferente cosa es lo que hazen los Christianos, y lo que hazeis vosotros. Los Christianos no adoran ni besan las ymagenes por lo que son, ni adoran aquel palo o metal, o pintura, mas adoran a Iesu Christo en la ymagen del Crucifijo, y a la madre de Dios nuestra Señora la Virgen María en su ymagen, y a los sanctos tambien en sus ymagenes, y bien saben los Christianos que Iesu Christo y nuestra Señora y los Sanctos están en el Cielo vivos y gloriosos y no están en aquellos bultos o ymagenes sino solamente pintados, (...) y si reverencian las ymagenes y las besan, y se escubren delante dellas, y hincan las rodillas, y hieren los pechos es por lo que aquellas ymagenes representan, y no por lo que en si son como el corregidor besa la provision y sello real, y lo pone sobre su cabeza, no por aquella cera, ni el papel, sino porque es quillca del Rey, y assi vereys que aunque se quiebre un bulto, o se rompa una ymagen, no por esso los chistianos lloran, ni piensen que Dios les ha quebrado o perdido, (...). (...) vosotros no hazeis assi con las guacas, porque si os toman vuestra Pirua, o vuestra guaca, os parece que os toman vuestro Dios, y llorays porque teneys en aquella piedra o figura todo vuestro corazon (Siracusano, 2001: 2).

La autora muestra cómo ante la pregunta indígena de la diferencia entre adorar una imagen cristiana y una *wak'a*, poniendo de relieve su común base material, la doctrina cristiana divide el ser y el representar (Siracusano, 2001). Para el europeo el poder de las imágenes no está en lo que son –lienzos, pigmentos, maderas, piedras o metales–, sino en lo que representan. En cambio, para los andinos, el sello del Rey que entraba en gran procesión, era el Rey mismo materializado en su *quillca*. Desde la perspectiva europea, las imágenes cristianas son veneradas “en lugar de” la divinidad, mientras que la presencia de las *wak'as* es “falsa” porque no remite a un objeto externo sino que es, materialmente, la presencia de lo sagrado.

La extirpación de las idolatrías y el Barroco (s. XVII)

Los momentos más álgidos de la “extirpación de idolatrías” tuvieron lugar a inicios del siglo XVII, con la eliminación física y masiva de las *wak'as*. Esta acción se supone violenta por sus consecuencias, ya que impulsó una reformulación de conceptos teológicos por parte de los andinos (MacCormack, 1991).

En este contexto, la imagen religiosa católica comienza a ser usada ya no en un sentido tan evangelizador como integrador, incentivando formas de mestizaje religioso. El referente iconográfico más fuerte de la época es la escultura religiosa que florece en los Andes, y que Gisbert (2001) denomina “barroco andino” y define como una época de acercamiento corpóreo restablecido entre lo humano y lo trascendente. Según la autora, las nociones de figura sagrada existentes en varias culturas andinas prehispánicas facilitaron la inclusión de elementos foráneos y objetos en la imagen, reproduciendo el antropomorfismo andino que tendía a atribuir cualidades corporales a los objetos, fenómenos y fuerzas naturales y espirituales. A las esculturas se les dotaba de cabello –donado por los fervientes creyentes–, ojos de fibra de vidrio, espejos en el paladar para resaltar el brillo de la saliva, vestidos

7 En el sermón XIX se reprehende: “A los hechiceros, y sus supersticiones, y ritos vanos. Y se trata la diferencia que ay en adorar los Christianos las ymagenes de los Sanctos, y adorar los infieles sus ydolos, o Guacas. Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra Sancta Fe. Con un confesionario y otras cosas necesarias para los que adoctrinan, que se contienen en la pagina siguiente. Lima 1584” (Pág. 114-116). El ejemplar utilizado se encuentra en la colección John Carter Brown Library, Brown University (USA).

lujosos, joyas y maquillaje. Así, en la época barroca las imágenes religiosas se convirtieron en verdaderos agentes corporales, contruidos con manos andinas, produciendo un interesante eco con el culto de los ancestros.

Los rituales y calendarios católicos se transformaron en fiestas devocionales y rituales comunitarios que de alguna manera subrayan la continuidad de los cultos andinos en un contexto colonial (Figura 12). Según Marzal (1983), para los siglos XVI-XVII la iglesia manejaba dos ciclos del culto claramente diferenciados: el litúrgico, que da cuenta de la vida de Cristo, y el santoral. De hecho durante el *Tawantinsuyu* el calendario festivo estaba articulado en gran medida por el ciclo agrícola o la veneración de sus deidades fundantes, lo que facilitó la asimilación del nuevo calendario. Las prácticas materiales delatan esta intersección:

En el Perú colonial también se colocaban las andas para la procesión sacramental, colocando las imágenes de Nuestro Señor o Nuestra Señora o de otro santo o santa de la devoción del español o de los indios sus vasallos. Semejaban las andas en las que en España llevan las cofradías en tales fiestas. Los caciques de todo el distrito de aquella gran ciudad (Cusco) venían a ella a solemnizar la fiesta, acompañados de sus parientes y de toda la gente noble de sus provincias. Traían todas las galas, ornamentos e invenciones que en tiempos de sus reyes Incas usaban en la celebración de sus mayores fiestas (...) Con las cosas dichas... solemnizaban aquellos indios las fiestas de sus reyes, con las mismas... celebraban en mis tiempos las fiestas del Santísimo Sacramento... como gente de ya desengañada de su gentilidad pasada (...) (Garcilaso de la Vega, 1960: 185-186).

Sin embargo, además de las galas y ornamentos, la parafernalia ceremonial indígena que menciona Garcilaso en 1609 escenificaba la construcción del imaginario católico desde un horizonte cultural propio (Díaz et al., 2012). En este sentido, paralelo a la escena sacramental, se desarrollaron elementos que evidencian la agencia ritual de la religiosidad andina. Así, si durante el siglo XVII lo mítico y físico de



Figura 12. Frailes mercedarios en la procesión de *Corpus Christi*, de la Serie *Corpus Christi*, atribuida a Basilio Santa Cruz Puma Callao, siglo XVII. Óleo sobre tela, arzobispado del Cuzco, Perú. **Fuente:** Unión Latina (1996:122).



Figura 14. Retrato ecuestre de Felipe V como apóstol Santiago.
Autor: anónimo, Museo Nacional de Arte, La Paz. **Foto:** Varinia Oros.

distante contemplación de los objetos religiosos y artísticos, re-enfatizando lo material a favor de lo trascendente, los objetos y las imágenes indígenas se volvían crecientemente barrocas, incrementando su énfasis en lo material, como sugiere Bridikhina:

A medida que se va dejando este barroquismo heredado del siglo XVII y se va suavizando con la nueva corriente de la Ilustración, los significados y símbolos ambiguos o confusos se reemplazaron, con los sistemas de representación más precisos, claros, directos, y accesibles para la mayor parte de la población, aunque como lo muestran las imágenes que proliferaban en la región andina, religión y monarquía seguían juntas, porque Dios continuaba estando presente en la concepción política, a partir del reinado de Felipe V hasta Felipe VII (Ver la figura 14)(2007: 234).

Los andinos ven una oportunidad en este proceso donde las élites ilustradas urbanas abandonan las representaciones rituales. Se apropian de estas, las redefinen llegando a revitalizar las imágenes y los rituales católicos, consolidando una nueva propuesta estética y religiosa que mantiene el exceso material y la presencia sensible de las imágenes, como valores fundamentales de sus prácticas religiosas. En esta estética barroca cuyas continuidades alcanzan la actualidad, las imágenes religiosas, en lugar de constituirse como símbolos de efectividad religiosa, son connotadas como objetos que cierran físicamente la brecha entre lo terrenal y lo sobrenatural al permitir el contacto corporal entre ambos (Tassi, 2010).

Explicitados los antecedentes arqueológicos e históricos de la imaginería que nos ocupa, pasaremos a sugerir lazos materiales entre estos antecedentes contextuales y los conjuntos de objetos de la colección de retablos y piedras santos del MUSEF.

Período Contemporáneo

Para abordar el estudio de esta colección, separamos los objetos en dos categorías principales: retablos y piedras santos; y otra no menos importante de cruces. Como veremos, las tres mantienen ligazones con los temas que hemos estado tratando, son imágenes cristianas dotadas de una agencia material andina de estética barroca, en ellas los materiales y colores incorporan la agencia de un paisaje animado.

Retablos

Es imprescindible retornar brevemente al origen colonial, europeo, del retablo. Entre los mecanismos de evangelización católica del mundo indígena hemos citado la inserción de nuevas imágenes desde momentos tempranos, para tal cometido se echó mano de los recursos existentes en la península, como los altares portátiles (Figura 15), tan populares en España en el siglo XVI⁹.



Figura 15. Retablo Cristo de Herrera, siglo XIV. Fuente: Micelanea Turolense, 2014.

El retablo, según Sánchez (2013), tenía la forma de un armario, donde es preciso abrir unas puertas para tener acceso a las reliquias, con restos corporales de los santos incluidos en el trabajo escultórico. Estos objetos estaban constituidos por un banco, varios cuerpos y encasamientos. Otro tipo, el retablo-relicario está conformado por estantes, dentro de los cuales se colocan los distintos relicarios. Es posible que en el siglo XVI, algunos de los primeros religiosos que acompañaron a los conquistadores españoles en su incursión en los Andes, consideraran útil incluir

dentro de su parafernalia ritual estas “Cajas de Santero”. Su conveniente naturaleza de altares portátiles, con imágenes de vírgenes y santos venerados en la península, los hacía particularmente apropiados para alimentar la devoción (Rivas, 1992).

El recurso del retablo tuvo tal demanda que se hizo necesaria su producción en talleres de América, bajo el tutelaje religioso. Así, los modelos europeos se siguen reproduciendo de forma sistemática y casi fielmente hasta mediados del siglo XVII (Rivas, 1992). Las capillas de santero hispanas estaban vinculadas al estilo románico y estaban realizadas de madera tallada, recubiertas de tela encolada sobre la cual se esculpe y modela. En el mundo andino los retablos incluirán metales preciosos y maderas finas (Figura 16) como el maguey, además de otros materiales: arcilla, yeso y pastas, cada uno destinado a los diferentes estamentos coloniales.

Un caso muy particular de 1682, recogido por Sánchez y Gracia (2013), hace referencia temprana a la presencia de los retablos en una cofradía a la que asistían indígenas de la hacienda de Churisi en el

⁹ Los antecesores del retablo son las creaciones artísticas asociadas a la aparición y difusión del cristianismo como: los sarcófagos paleocristianos; los dípticos consulares y los íconos bizantinos; la escultura románica sobre madera y estuco; y los retablos flamencos. Materiales, técnicas e iconografías utilizadas en estas manifestaciones artísticas se expresan con diversos matices en el arte popular y religioso hispano del siglo XVI, especialmente en las capillas de santero (Rivas, 1992: 7).



Figura 16. Inmaculada en retablo colonial de la Casa Nacional de la Moneda de Potosí. **Foto.** Varinia Oros.

Valle Alto de Cochabamba, la mayoría aymaras. El documento denuncia reuniones religiosas donde el *wak'amayoc*, Diego Layme, colocaba en un altar cajones o retablos portando las imágenes móviles de la Virgen de Copacabana, Santiago y Cristo y con rituales y cantos, esperaba la llegada del “Espíritu Santo” en forma de paloma, para conversar con él.

El desarrollo del retablo fue fuerte en los Andes, más precisamente en la región de Ayacucho, Perú, donde nació el cajón de *San Marcos*, con una clara influencia de la península, pero con apropiaciones y enriquecimientos muy vitales (Degregori, 1992; Arguedas, 1958; Ulfe, 2009). Para el caso boliviano, según Sánchez y Gracia (2013) es en el siglo XIX¹⁰ que hay una mayor proliferación de retablos en centros rituales, de comercialización y de producción. Tal parece ser el caso de Copacabana en La Paz y de Tarata y Arani en el Valle Alto de Cochabamba.

Hablando ya del retablo contemporáneo, para Del Solar (1992) tanto los retablos del Perú como los de Bolivia tienen similares características: están elaborados preferentemente en madera –algunos antiguos ejemplares en maguey–, presentan doble puerta y rematan en una coronación triangular; fueron pintados con anilinas de vivos colores, emplean una fresca y vistosa policromía al exterior e interior de las puertas, generalmente con motivos fitomorfos, volutas y rejillas. La preferencia por determinados colores y diseños, factura y disposición de las figuras, caracterizan la obra de cada escultor, y cremos también a cada gremio que hará uso del retablo (Figura 17).

¹⁰ Los peruanos realizaron una amplia producción de retablos, según Rivas (1992) esta eclosión de producción artesanal que se registra en el siglo XIX tiene que ver con la independencia política del país; desde que la población rural se libera, aunque sea parcialmente, de la carga de los impuestos coloniales, hasta que empiezan a consolidarse los latifundios a fines del siglo XIX. Corresponden también a este período los san Marcos de piedra de Huamanga que son un tipo de alabastro, la pintura campesina cuzqueña y las llamadas Vírgenes Chucuiteñas. Mucho de este arte cuzqueño indígena del siglo XIX estaba inspirado en el arte virreinal, insaturado en los talleres coloniales a fines del siglo XVIII, que se adaptó a un mercado indígena cada vez más gravitante.

En relación a la estructura de los retablos o cajones, como los denominan Sánchez y Gracia (2013), se plantea una compleja gama de imágenes y colores. A veces las cajas contenedoras fueron originalmente destinadas para el transporte de medicamentos o de alcohol. Se identifican dos tamaños de cajón: uno grande (26 a 32 cm de altura) y uno pequeño (17 a 20 cm de altura) Aunque los

retablos generalmente se adecuan a estas categorías de tamaño, existen excepciones muy pequeñas (10 a 12 cm de altura) que seguramente fueron construidas para el transporte en bolsos o pequeños envoltorios. Contrariamente a lo que ocurre con el tamaño, los detalles externos al retablo (paredes laterales y externas, techo, pisos, etc.), tienen mayor variabilidad. Una parte de los cajones cuenta con techos multiformes y piezas laterales, talladas todas en madera e incorporadas a la forma cubica básica. Otra porción, no menos significativa, está compuesta por la caja original, recubierta de tela encolada y pintada con diferentes estilos, o revestida por algún tipo de papel tapiz.



Figura 17. Retablo de Santiago del catálogo *Cajones*. *Arte popular y memoria religiosa*.
Fuente: Sánchez y Gracia (2013:1).

En cuanto a las imágenes de bulto que contienen los retablos hay una preferencia por el Tata Santiago, la virgen y Cristo, en ese orden. Están también presentes las figuras de Juan Bautista y san Marcos como figuras secundarias, lo mismo que san Isidro y san Antonio. En el caso peruano estas imágenes, de los santos mencionados, encuentran una distribución espacial compuesta por dos niveles. El superior alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores proporciones y con imágenes de los santos asociados a los animales, así como un conjunto de animales domésticos y silvestres (Figura 18) (Del Solar, 1992). El resto del cuadro se completa con una escena denominada “reunión” que presenta músicos y animales domésticos y silvestres. En cambio, los retablos bolivianos se distinguen por la ausencia de esta estructura bipartita, tanto en la colección del MUSEF como en la del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM -UMS) (Sánchez y Gracia, 2013). De todos modos, en ambos países es importante la presencia de animales que incluyen: vacas, bueyes, ovejas, llamas, y entre las aves están el cóndor y el flamenco andino.



Figura 18. Retablo ayacuchano donde se aprecian los dos niveles.
Fuente: Museo de Arte Popular.

Respecto a los materiales presentes, es importante señalar que muchas de las imágenes que acompañan estos retablos están pintadas sobre piedra, siendo las más frecuentes la virgen y el Tata Santiago. Incidiremos más en el argumento de la piedra, que nos liga a antecedentes pre coloniales, en el acápite siguiente. Por otro lado, Sánchez y Gracia (2013) hacen alusión a los colores que caracterizan al retablo boliviano, muy evidente cuando los mismos aluden a la bandera tricolor, pero en general con un uso de vivos colores en sus distintos elementos y figuras.

Sugerimos que esta característica es de fundamental importancia en términos de continuidades materiales, pues las bases físicas del color, las piedras y minerales que generan pigmentos y mezclas, fueron entendidos desde una perspectiva andina como portadores de poder divino. Como vimos,

las piedras de colores y pigmentos habían funcionado como objetos ligados a lo sacro en momentos prehispánicos, a las *wak'as* que en la Colonia se buscaba desterrar y extirpar. Luego, el color tuvo un papel fundamental para los *taki unquy*, que tras la eliminación de sus ídolos y *wak'as* usaron su propio cuerpo para la encarnación y materialización de sus antepasados, cubriéndose de tierra roja para ser la *wak'a* misma. Si bien en el siglo XVII, hay una inserción de técnicas de elaboración de imágenes con policromas católicas en el contexto andino, Siracusano (2001:10) afirma que estos polvos de colores provenían de montañas y minas, que se encuentran desplegados en la paleta de pinturas andinas, eran procesados en boticas, molidos por aprendices indígenas y mezclados con resinas ligadas a prácticas nativas de curación del cuerpo y del alma, los colores mantenían en sí mismos una memoria ancestral, una fuerza que unía materia y divinidad¹¹.

Es una hipótesis plausible que este concepto andino del color, tal vez exacerbado con el barroquismo surgido en oposición a las reformas del siglo XVIII, podría estar en el origen de la marcada policromía de los retablos, más allá de que los retablos y piedras santos contemporáneos se pinten con colores acrílicos. De este modo, las imágenes pintadas o esculpidas de los santos, de la virgen o del propio Cristo no figuran simplemente a los personajes del panteón católico, sino son presencias vivas, cuya agencia, es decir, la capacidad para operar portentos que le son conferidas provienen de su lazo material con el mundo de las tierras, las piedras y los minerales.

Piedras santos

La imaginería popular contemporánea no se restringe a los retablos. Taboada (1997) plantea una serie de denominaciones para objetos religiosos portátiles de acuerdo a cada región: “Caja de San Marcos, Caja de Imagineros, Tata Cajoncitos, Mama Cajoncitos, Piedra rayos, vírgenes y piedra santos (imágenes en piedra)” (1997: 215). Todos estos objetos son fundamentalmente *wak'as*, encubiertas por los santos patrones, además relacionadas con la actividad agrícola y ganadera, la medicina tradicional, los chamanes o *yatiris*¹², la ritualidad, la festividad, entre otros.



Figuras 19 y 20. *Kkajcha illa*, amuleto de alabastro (8539 y 8774) de la provincia Bautista Saavedra de La Paz. Derecha, *q'onopa*, ídolo de llama doble tallado en piedra. **Fuente:** Ambos son bienes del MUSEF.

11 Coincidentemente, es también en este momento que se desarrolla otra técnica de manejo de pigmentos con imaginería y usos estratégicos que responden a una lógica andina: los vasos *keru* de madera con incrustaciones de resina coloreada (Cummins, 2004).

12 *Yatiri* (aym), nombre genérico de los sabios en la zona andina, son los encargados de transmitir la tradición oral y la sabiduría. Para Bertonio es la persona especial, elegida principalmente por el “Rayo” emitido por el Sol, o por distintos agentes como los seres sobrenaturales o por molinos de agua. Es también la persona que sobrevive al toque de un “rayo” y se convierte en *yatiri*, porque este hecho le otorga poderes sobrenaturales. Sin embargo, los *yatiris* desde el nacimiento son señalados por ciertas características físicas y psicológicas que son confirmadas por el impacto del rayo. Existen varios tipos de *yatiris*: benéficos, curanderos, sabios, los que predicen el futuro por sueños, adivinos y los maléficos llamados *tayqa*. Szabó (2008: 732).

En Bolivia los retablos y en Perú los san Marcos son un símbolo de protección de la familia y sus bienes, y están especialmente relacionados a la ganadería y su reproducción. Su función es similar al de las *illas*¹³ de tradición prehispánica, objetos mágicos de diversa índole, preferentemente de piedra, asociados a la idea de fertilidad y protección. Según Mendizabal (1963-1964), en las ceremonias de la marca y la herranza del ganado, la función de los retablos o san Marcos es la misma que cumplen las *wak'as* prehispánicas, entonces son objetos que estarían reemplazando a las antiguas *illas* o *q'onopas*¹⁴ (Figuras 19 y 20). Esta presencia de los protectores de las especies andinas, junto a los santos protectores de las especies europeas, escribe Stastny (1981) habrían tenido la función de hacer posible la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, de este modo el retablo se constituyó como una de las expresiones de conjunción.

Las *illas* de piedra o alabastro y las *q'onopas* con formas de llamas, elaboradas en cerámica y piedra, tienen en su materialidad y hechura una larga tradición andina prehispánica, y que aún continúa vigente; aunque es importante señalar que a estos objetos se incorporaron otros animales introducidos con la Colonia: vacas, toros y ovejas.

Al igual que lo citado por Sánchez y Gracia (2013) para los cajones vallunos, en la colección del MUSEF existen ejemplares en los que el concepto de *illa* o *q'onopa* es reforzado por la inserción física de meteoritos o piedra rayos, elemento asociado a Illapa, el dios del rayo, identificado también con Santiago, en muchas de estas piedras se ha pintado la figura de Tata Santiago reafirmando la correspondencia entre ambas.

Es notable la profundidad temporal que podría tener esta vinculación entre la piedra y los elementos serpentiformes. La presencia de una adoración a “ídolos” serpentiformes en el Titicaca, que reporta Bouysse (1988) para los siglos XVI y XVII, sugiere vínculos con una iconografía lítica de orígenes prehispánicos; así mismo desde las fuentes históricas, nos encontramos con la figura de Illapa personificado con la figura de un hombre resplandecientemente, vestido y llevando como armas una honda y una maza. El restallar de la honda, que se la relaciona a la serpiente, al soltarla era el trueno, la piedra era el rayo y el relámpago era el fulgor de las vestiduras del Dios (Girault, 1988). En todos los casos,



Figuras 21 y 22. Retablo de Santiago y detalle de *wala* (bala), Illapa o San Ravelo, en piedra rayo o meteorito.
Foto: Cortesía Henry Stobart (1991).

13 Este vocablo tiene una gran variedad de interpretaciones de acuerdo con las diferentes investigaciones en la zona andina, para algunos es la deidad del rebaño animal, es el espíritu que cuida y multiplica los animales, plantas y bienes domésticos (productos agrícolas, dinero, ropa, etc.) y puede existir a través de un objeto o espacio sacralizado que representa el “*ajayu*” de todos los seres. (Szabó, 2008: 326).

14 Szabó (2008) la denomina *qunupa* (aim) y lo define como ídolo doméstico para la protección del hogar en la cosmovisión andina, son imágenes pequeñas moldeadas en arcilla o talladas en piedra, con figuras zoo o fitomorfas, se le atribuye poder fertilizante. En general fueron objetos sagrados identificados con productores de bienes agrícolas o de ganados y tomaban la forma del producto mismo. También se las denomina *illas*.



Figuras. 23 y 24. Manos de mortero con figuras de serpientes (Aprox. 1500 a.C. - 100 a.C.)
Fuente: Ambos son bienes del MUSEF.

la presencia está materializada en piedra, lo que se repite en la época contemporánea. Santiago está ligado a pequeñas esferas de piedra llamadas *walas*, balas o piedra rayos, y algunas veces a perdigones o a balas metálicas de fusil, como lo muestra Stobart (2000, 2006) (Figuras 21 y 22).

Es interesante notar que otros objetos conocidos como piedra rayos son de origen arqueológico, probablemente del Formativo Medio, y ya los hemos mencionado en el contexto religioso Yaya-Mama, son manos de mortero con iconografía basada en volutas e íconos serpentinos (Figuras 23 y 24).

El uso de objetos religiosos portátiles en piedra, ya contemporáneos y con iconografía cristiana, están presentes, en la colección del MUSEF, en las imágenes pintadas en piedra denominadas piedra santos, Miriam Vargas (2015)¹⁵ considera a estos objetos como *wak'as* y que además remiten a prácticas prehispánicas. El trabajo de Vargas sobre estos objetos se centra en las provincias de Tiraque, Cochabamba; Norte Potosí, Potosí y Yamparáez, Chuquisaca, ella sostiene que la corporeidad de la tierra está plasmada en estos íconos denominados piedras santos, que tienen en la superficie un diseño que se asemeja a una figura humana, que puede ser el alma de un difunto que se posesiona de una piedra. Personas y dioses se petrificaban constituyendo un paisaje habitado por lo sagrado con la capacidad de hablar con los hombres.

Según la investigación de Vargas estos objetos sagrados se suelen encontrar durante el desarrollo de las labores agrícolas o de pastoreo, las formas más frecuentes de piedras encontradas son triangulares o rectangulares, estas tienen en su superficie una figura con semejanza humana. Al inicio, la persona se interesa en la piedra solo por su brillo, singularidad y belleza, pero no considera que está frente a un objeto sagrado y lo deja donde lo encontró. El santo o el valor sagrado de la piedra se revelarán a la persona a través de sueños o una enfermedad que solo puede ser tratada por un *yatiri*, quien además de volver a la persona a la normalidad, revela los sueños y aconseja al paciente que vuelva por los sitios andados y recoja la piedra. Luego, continúa Vargas, la piedra será llevada al santero o pintor, para que siga el proceso de "clarificación del santo", por su parte el pintor asegura que ve una imagen como calcada en la piedra, que resalta más si se la sumerge en agua; el siguiente paso es aclarar la imagen que contiene la piedra, entonces el acto de pintar será solo dar luminosidad a una imagen presente (Figura 25).

Las imágenes de vírgenes son las que aparecen con más frecuencia en las piedras santos, Gentile (2012) asocia a estas vírgenes en particular con cerros que tienen que ver con la minería. En el caso de Potosí el Cerro Rico fue usado como estructura iconográfica de la virgen María. Salazar (1997) señala que resulta difícil creer que los indios ignoraran la existencia de las riquezas del Cerro Rico, y que además este era considerado una *wak'a* porque encerraba en su seno riquezas. En cuanto a la morfología de la montaña, Capoche (1959) habla de un cerro rojo oscuro, con desmontes de ley de plata, derecho y empinado, rematado en punta y forma redonda. Esta misma forma tiene el grupo de piedras santos, que aparentan pequeños cerros sobre los que se encuentran pintadas las imágenes, como si el propio cerro tomara vida.

¹⁵ Esta autora las denomina piedra / santo y las estudia desde 1992 (conferencia *Piedras / santos*, colectivo *Ch'ixi*, 22 de agosto de 2015).



Figura 25. Pintor de imágenes en Tarabuco, Chuquisaca, 1996.
Fuente: Archivo MUSEF.

presenta a Cristo como una piedra más, víctima propiciatoria, impedida de huir ni defenderse por falta de pies y manos. La iglesia estaría formada por piedras preciosas, los apóstoles recogiendo los rayos de luz de Cristo que es el sol de justicia. Pero este mismo Cristo, es también piedra (piedra reluciente o diamante) que comunica a la entraña que la cobija sus resplandores dejándola luciente. Así María, cerro o entraña que cobijó el Cristo-Piedra, al Cristo Sol, queda capacitada para transmitir sus resplandores a otras piedras.

Otro ejemplo por demás interesante en torno a las vírgenes de piedra es el que provee, basada en la historia oral, Behoteguy (2014) sobre la virgen de las Letanías, se trata de tres vírgenes hermanas que salieron de un milagroso túnel –con forma de serpiente ubicado en el calvario de las Letanías– volando convertidas en palomas blancas: una se fue hasta el pueblo de Copacabana, a orillas del lago Titicaca; otra hacia el valle de Chuchulaya; y la tercera a la cima del calvario de las Letanías en Viacha, cerca de la ciudad de La Paz (Figura 26). Esta última se transformó en una pequeña piedra con el rostro de María pintado, la que ahora es venerada como patrona del calvario. Lo interesante de este relato es su vinculación con una geografía específica, que Behoteguy compara con el concepto del ancestro andino como un túnel en la tierra, una *paqaarina* o *wak'a* para sugerir que durante la Colonia Temprana el calvario de la Letanías era un santuario de altura o *wak'a*.



Cruces

La fiesta de la Cruz de mayo es una de las más importantes en el área andina, sobre todo en la región sur de nuestro país. Para este acápite tomamos como ejemplo un caso bien documentado –que pertenece al ámbito etnográfico y nos remite a los ejemplares de cruces pintadas que completan

Figura 26. Virgen de las Letanías. **Fuente:** MUSEF (2013:140).



Figura. 27. Fiesta de la Cruz en Chayantaka, Norte Potosí, 1990. **Fuente:** Archivo MUSEF.

esta exposición– que tiene lugar en Qaqachaka, sur de Oruro y es reportado por Arnold (2007). La narración del Tata Quri, una agencia materializada en una cruz (Figura 27) y a la vez personaje de una leyenda, permite plasmar la memoria de la comunidad en el paisaje, mediante la evocación ritual de un recorrido mítico que tiene por escenario a los hitos paisajísticos locales y regionales. Con base en este recorrido ritual, se desarrolla un complejo entramado de performances donde intervienen otros personajes emparentados con el Tata Quri, con sus propios recorridos, y confluyentes en la *marka* de Qaqachaka.

Un elemento importante de resaltar en términos materiales es que esta cruz se encuentra, usualmente, guardada en una caja envuelta en textiles. Arnold (2007) plantea un interesante vínculo entre la caja que guarda al Tata y las cajas de montaña, aquellos lugares en los cerros donde se entierran ofrendas dirigidas a la *wak'a* local. En virtud a esta relación, la cruz del Tata Quri posee poderes generativos y una agencia que se refuerza con el ritual del cambio de ropas, donde se explicitan sus propiedades. En la festividad de la Cruz de mayo, el recorrido ritual realizado con el Tata evoca a un camino mítico regional.

Si la compleja construcción material y discursiva del Tata Quri liga a las cruces con el ámbito de los retablos o cajas –aspecto que es reforzado, además, por el carácter igualmente muy polícromo de la pintura de las cruces– y con el paisaje, su vínculo con los piedra rayos, mencionados en el acápite anterior, se fortalece con un dato etnográfico, recogido el 2008 en la localidad de Pampa Aullagas, también en el sur de Oruro. Allí el cerro principal es un calvario a cuya cima se accede mediante empinadas graderías, que atraviesan sitios prehispánicos, en la cima se encuentra una pequeña torreta que alberga, según las narraciones orales, al Niño Cruz, una piedra meteórica que es venerada con rituales¹⁶.

¹⁶ Conversación personal con Juan Villanueva, 2015.

Conclusiones

Mediante esta corta introducción hemos intentado poner en relación los retablos, piedras santos y cruces de la colección de Imaginería de la bodega de Bienes Misceláneos del MUSEF, bienes casi en su totalidad contemporáneos, con un contexto mayor de transformaciones históricas. Para ello, hemos abordado los aspectos de color, materialidad lítica y vínculos morfológicos y discursivos con un paisaje sacro. Estos elementos parecen transversales a los grupos de objetos que componen este catálogo. Desde un punto de vista material, esta relación es esperable dado que la piedra y las tierras de colores –la materia prima original de los pigmentos en los contextos andinos prehispánico y colonial– plantean un vínculo indéxico, sustancial, con las montañas, agentes poderosos desde una perspectiva andina.

De este modo, hemos trazado un recorrido diacrónico por el cual la imaginería lítica prehispánica, fuertemente asociada al color y al paisaje, parece basarse en una noción de agencia material que se hace aún más notoria en los escritos coloniales, que delatan las pugnas entre hispanos y andinos por el carácter de las imágenes, representacional para unos y dotadas de agencia para otros. Sugerimos como hipótesis que el recurso constante al color, a la materialidad lítica y al paisaje que denotan los retablos, piedra santos y cruces, contribuyeron a la pervivencia disimulada de un sustrato andino incorporado a prácticas que, en superficie y en el contexto de los siglos XVII y XVIII, lucían evangelizadas.

En este sentido, los retablos y piedras santos siguen actuando como las *wak'as* de sus antepasados y siguen volviendo a las *wak'as* de origen para recargarse de fuerza y energizarse, pequeñas imágenes y retablos de los fieles retornan en una peregrinación a las fiestas como la de Santiago o de la Candelaria. Se puede decir entonces que los retablos y piedras santos no son meras imágenes que imitan o disfrazan algo, sino que son la presencia divina misma: la *wak'a*, el antepasado, lo divino, la imagen católica misma; tampoco operan como simples metáforas, pues no se proponen representar el carácter del objeto a través de un paralelismo con otra entidad. El sorprendente signo católico de los santos es una radicalización de la iconicidad del mismo, pues como diría Díaz (2012) su peculiaridad radica en que, efectivamente, no es solo lo que significa, sino lo que ejecuta. Así, es el santo quien, en última instancia, permite canalizar la sobreabundancia de prácticas e interpretaciones simbólicas vertidas en el seno de su celebración, llevando al extremo la ejecución de su eficacia simbólica. Ahí, la importancia pedagógica de la celebración de estos ritos y de sus performances.

Esta sensibilidad andina hacia la estética y el objeto religioso católico ha producido un tipo de estética popular religiosa –en nuestro caso los retablos y piedras santos–, donde los objetos en vez de constituirse en elementos de una contemplación distante se han vuelto material energizado que articula físicamente la relación y el intercambio entre el mundo espiritual y material, o como Ingold (1996) diría han adquirido agencia ya que sin ella, no serían más que cosas. Esto no solo define una peculiar comprensión de la relación entre los ámbitos materiales, espirituales y humanos, sino que propone un tipo de estética donde el medio y el significado se sobreponen al contacto físico, generando, en vez de una mirada objetiva y distante, una modalidad fundamental de conocimiento.

RETABLOS



Altar mayor de la Iglesia de Curahuara de Carangas. Foto: MUSEF 2013: .



CATÁLOGO 1

Urna con santo

Objeto ID: 11572

Período: Colonial Tardío, siglo XVIII.

Escuela y estilo: Cuzqueña y Barroco.

Equivalencias: Retablo (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 68; al. 73; prof. 37.

Postizos y vestimenta: Ojos de vidrio, manto y túnica.

Materiales: Urna: madera, clavos y bol de Armenia.

Santo: maguey, pasta (yeso), pigmentos al óleo.

Vestimenta: encaje, damasco, brocado y pasamanería.

Técnicas: Urna: clavada, encolada, embolada y dorada.

Santo: tallado, modelado, tela encolada, encarnaciones y policromado. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: Se puede tratar de un fundador de una orden religiosa o doctor de la iglesia.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: No los tiene.





Colores:

- Rojo arcilla (18-1629 TPX) en la parte interna de la urna.
- Amarillo pálido (12-0720 TPX) en la base de los dos pisos de la urna.
- Dorado (15-0927 TPX) en las balaustas, arcos, cornisa, frisos y pinjantes de la urna; pasamanería en túnica y manto del santo.
- Rosado (14-1714 TPX) en algunos lugares más fuerte que en otros por la pérdida del color, y en la túnica del santo.
- Verde (18-6024 TPX) en el manto del santo, aunque varía en las tonalidades.
- Plateado (14-8002 TPX) en pasamanería de manto y túnica.
- Blanco (11-0701 TPX) en el camisón y los encajes de las mangas y cuello de la túnica.
- Crema (11-1306 TPX) en el rostro y manos.
- Gris (18-0503 y 17-4402 TPX) en la barba y cabellos.

Urnas con dosel de madera, clavada, colada y con el interior embolado. Toda la parte delantera abierta es de dos pisos, en la base tiene cuatro patas, la parte frontal baja presenta frisos con tallados de iconografía fitomorfa; en el primer piso se incluyó una barandilla con balaustres, aunque le faltan dos: uno frontal y otro al costado.

A modo de acabado, la parte superior o dosel y las secciones laterales de la urna tienen

aplicaciones de espejos, y el arco frontal presenta dos pinjantes delanteros.

En la parte posterior de la urna se incluyó una puerta con un gancho metálico, al igual que los goznes que fijan la puerta, en su interior en la parte inferior hay una caja, aparentemente escondida, en ella se guarda el ropaje del sacerdote o Papa, sin embargo por el tamaño no corresponde a la imagen. La vestimenta está envuelta con una tela de hilo de algodón –en esta se inscribió con tinta azul el nombre de “Sor Carmen de Ballivián (Monasterio de las Carmelitas) Vía Antofagasta exportación La Paz Bolivia”– y una página del periódico *El Diario* de 1949.

El santo está de pie en el centro de la urna, sobre una peana cuadrada, con las manos extendidas hacia adelante. Fue vestido con un ropaje con aplicaciones de pasamanería en túnica y manto, y con un cingulo que cuelga de la cintura también de pasamanería. La imagen presenta una apariencia de ancianidad por las arrugas en el rostro y las canas en la barba y los cabellos.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de san Antonio de Padua



Objeto ID: 11618

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 11,5; al. 16,7; prof. 6,8.

Materiales: Retablo: madera, hilos de algodón, seda y clavos. San Antonio: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Llamas y moro: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y policromado. Santo: tallado, modelado, policromado, dorado, encarnación en rostro y extremidades.

Iconografía cristiana: San Antonio de Padua

Iconografía andina: Par de llamas

Otras iconografías: Un moro

Atributos: Predicador franciscano, fraile joven, carga al Niño que puede estar sentado sobre un libro o estar de pie, lleva un lirio o palma, común a los santos marcados por la pureza o castidad.

Colores:

- Verde oscuro (19-5511 TPX) en la parte exterior del retablo y peana del santo.
- Negro (19-4006 TPX) en la parte frontal de las puertas.
- Amarillo (14-0852 TPX) en la parte frontal de puertas y arco interno.
- Rosa fuerte (16-1522 TPX) en las flores y en el degrade del piso del retablo.
- Rosa pálido (14-1316 TPX) en las paredes internas del retablo.
- Rojo (17-1558 TPX) en el reborde interno y arco del retablo.
- Azul (18-4026 TPX) en el hábito de san Antonio.
- Piel (12-1007 TPX) en los rostros y manos de san Antonio y del Niño.
- Blanco (11-1001 TPX) en los animales y flores.
- Rojo oscuro (19-1758 TPX) en la túnica del Niño y el gorro del moro.
- Celeste (15-4319 TPX) en el globo terráqueo.
- Dorado (16-0836 TPX) en el globo terráqueo, detalles del hábito de san Antonio y detalles de la ropa del moro.

Retablo de caja de madera clavada, encolada y policromada al óleo, con dos puertas laterales sostenidas por goznes de cordel. Tiene un arco interior con bordes ondulados, con iconografía fitomorfa (rosas) que se repiten en la cara interior de las puertas.

La imagen de san Antonio de Padua tiene un largo hábito, que le cubren hasta los pies, ceñido a la cintura por un cingulo. La cabeza deja ver la tonsura propia de la orden de los franciscanos, en el brazo izquierdo carga unos libros y encima está el niño Jesús, quien sostiene con el brazo





izquierdo lo que parece ser un globo terráqueo. El santo está situado sobre una peana, a los costados hay dos pequeñas llamas y un par de lirios, estos probablemente pudieron haber estado en su mano derecha; y escondido en el extremo inferior, se observa, la figura de un pequeño moro con pantalón de tirantes y una gorra en punta.

Relaciones y remisiones: Existen dos piezas similares en la colección del MUSEF, ambas están incluidas en este catálogo: 11701 y 20183. El Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS) también posee un ejemplar parecido en su colección (Sánchez y Gracia, 2013).





Retablo de san Antonio de Padua



Objeto ID: 11701

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 12,5; al. 19,2; prof. 8.

Materiales: Retablo: madera, clavos, lana y pigmentos; San Antonio: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Llama y moro: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y policromado. Imagen: tallada, modelada, policromada, dorada, encarnación en rostro y extremidades. Llama y moro: modelado y policromado.







Iconografía cristiana: San Antonio de Padua

Iconografía andina: Una llama

Otras iconografías: Un moro

Atributos: Predicador franciscano, fraile joven carga al niño Jesús que está sentado sobre libros, o puede estar también de pie, en la otra mano sostiene un lirio, común identificador de los santos marcados por la pureza y castidad.

Colores:

- Crema (13-1108 TPX) en la parte exterior, interior y base del retablo.
- Negro (19-4006 TPX) en la parte frontal de las puertas, los cabellos de san Antonio, y rostro y cuerpo de moro.
- Azul pastel (17-4320 TPX) en la parte frontal y reborde del portal.
- Naranja (16-1054 TPX) en la base de las flores y puertas.
- Amarillo (15-0743 TPX) en el fondo de las flores.
- Rojo fuerte (19-1557 TPX) en las flores, pantalón y gorra del moro.
- Verde oscuro (19-6050 TPX) en las hojas.
- Blanco (11-1001 TPX) en el reborde de la puerta, peana de santo, hábito de Niño, llama y flores.
- Café (17-1044 TPX) en la peana.
- Azul (18-4026 TPX) en el hábito del santo y chaqueta del moro.
- Plateado (14-5002 TPX) en los vivos de la chaqueta del moro.
- Crema claro (12-1007 TPX) en los rostros y manos de san Antonio y del Niño.

Retablo de caja de madera, policromada al óleo, con dos puertas con figuras de flores y hojas, sobre formas ovaladas y sostenidas por goznes de lana. Tiene un arco interior con borde circular y una cornisa en la parte frontal superior.

La imagen del santo está erguida encima de una peana, que a la vez se situó sobre una base mucho más ancha; el hábito del santo y la tonsura son propias de la orden de los franciscanos, además alrededor de la cabeza se incluyó una aureola dorada. En el costado derecho de la peana se ubicó una llama pequeña y en el lado izquierdo a un moro que tiene una gorra en punta.

Relaciones y remisiones: Existen dos piezas semejantes en la colección del MUSEF, ambas están incluidas en este catálogo: 11618 y 20183. El Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS) posee en su colección un ejemplar similar (Sánchez y Gracia, 2013).



Retablo de san Antonio de Padua



Objeto ID: 20183

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 13,5; al. 21,3; prof. 9.

Materiales: Retablo: madera, clavos, lana y pigmentos al óleo. San Antonio: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Moro y llamas: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. San Antonio: tallado, modelado, policromado, dorado, encarnación en rostro y extremidades. Moro y llamas: modelados y policromados.

Iconografía cristiana: San Antonio de Padua

Iconografía andina: Par de llamas

Otras iconografías: Un moro

Atributos: Predicador franciscano, fraile joven carga al niño Jesús que está sentado sobre libros, o puede estar también de pie, en la otra mano sostiene un lirio, común identificador de los santos marcados por la pureza y castidad.

Colores:

- Azul (18-4027 TPX) en la parte exterior del retablo (varía por estar pintado con una capa de pintura blanca).
- Rosado (15-2216 TPX) en la parte interior y base del retablo (varía por estar pintado sobre blanco).
- Amarillo (15-0743 TPX) en la parte interna de las puertas y arco.
- Anaranjado (16-1255 TPX) en los rebordes de las puertas internas.
- Rojo fuerte (19-1557 TPX) en la túnica del niño Jesús, y el pantalón y la gorra del moro.
- Verde oscuro (19-6050 TPX) en la peana de san Antonio y en la chaqueta del moro.
- Negro (19-4006 TPX) en los cabellos de san Antonio y el Niño, rostro de moro, libros, y manchas en la llamas.
- Blanco (11-1001 TPX) en la parte externa del retablo y en las llamas.
- Café (17-1044 TPX) en la base de peana.
- Azul (18-4232 TPX) en el hábito del santo.
- Celeste (15-4319 TPX) en los rebordes de los puños, cuello y hábito de san Antonio y los círculos de la peana.
- Crema (12-1007 TPX) en los rostros y manos de san Antonio y del Niño.

Retablo de caja de madera sujeta por clavos y pintada, la parte interna está decolorada en paredes y piso, en la parte superior tiene un arco circular, y las puertas están sujetas por goznes de lana.

La imagen de san Antonio de Padua está ubicada en el centro del retablo, con el brazo izquierdo carga unos libros y encima al niño Jesús semidesnudo, cubierto por un manto, y sobre la





cabeza tiene una aureola dorada; la mano derecha está dispuesta como para sujetar algo, en este caso los lirios, ausentes; la parte superior de la cabeza está desportillada, pues le falta la aureola.

El santo está sobre una peana con iconografía geométrica de pequeños círculos, a los costados se situaron unas llamas, la más grande sobre la peana y a la izquierda una pequeña ubicada delante de un pequeño moro con una gorra en punta, que está metido en una esquina.

Relaciones y remisiones: Existen dos piezas similares en la colección del MUSEF, descritas en este catálogo: 11701 y 11618. Hay un ejemplar parecido en la colección del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS) (Sánchez y Gracia, 2013).





Retablo de san Juan Bautista



Objeto ID: 11705

Período: Republicano Tardío, siglo XX, 1980.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 10,8; al. 21,1; prof. 5,6.

Materiales: Retablo: madera, clavos, tocuyo y pigmentos al óleo. Juan Bautista: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Ovejas: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: encolado, recubierto con pasta y policromado. Juan Bautista: tallado, modelado, policromado, encarnación en rostro y extremidades y tela encolada.

Iconografía cristiana: San Juan Bautista

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Ovejas

Atributos: Precursor del mesías, primo de Jesús y predicador asceta, lo caracterizan: el cayado en la mano que remata en cruz con filacteria enroscada, un cordero y un libro.

Colores:

- Rojo oscuro (19-1540 TPX) en la parte exterior y borde interno del retablo.
- Mostaza (15-1133 TPX) en la parte interior del retablo (varía por estar pintado sobre blanco).
- Rojo (18-1658 TPX) en las flores de las puertas.
- Verde (18-6330 TPX) en las hojas de flores de las puertas.
- Anaranjado oscuro (17-1544 TPX) en el manto de Juan Bautista.
- Dorado (18-0940 TPX) en la túnica a manera de piel de camello de Juan Bautista.
- Plateado (17-0000 TPX) en la aureola de Juan Bautista.
- Negro (19-4006 TPX) en el cabello de santo.
- Blanco (11-1001 TPX) en las ovejas.
- Café (17-1044 TPX) en la base de peana.
- Crema claro (12-1007 TPX) en el rostro y cuerpo de Juan Bautista.



Retablo de caja de madera, clavada, recubierta con yeso y policromada. La pieza cuenta con dos puertas sujetadas por cuatro goznes de tiras de tocuyo, las puertas tienen cuatro recuadros y estas contienen en su interior flores estilizadas.

La imagen de Juan Bautista situada en la parte central, tiene una túnica con la apariencia de la piel de un animal, deja ver parte de su torso y de sus piernas; sobre los hombros un manto con líneas sobredoradas que le cubre medio cuerpo, dejando el brazo derecho al descubierto. Con la mano derecha sostiene un lábaro con una punta terminada en cruz y con la izquierda sujeta un pequeño cordero, y sobre la cabeza presenta una





aureola. Al lado derecho de la imagen se incluyó un cordero.

Relaciones y remisiones: La pieza 70106 de la colección del MUSEF tiene una forma similar y está incluida en este catálogo. La colección del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM- UMSS) contiene dos ejemplares parecidos (Sánchez y Gracia, 2013).





CATÁLOGO 6

Retablo de san Juan Bautista niño



Objeto ID: 11706

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 20; al. 42,2; prof. 10,2.

Materiales: Retablo: madera, clavos, pigmentos al óleo y sobredorados. San Juan Bautista: maguey, pasta (yeso), tela, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, tallado, policromado y dorado. San Juan Bautista: tallado, modelado, tela encolada, policromada, policromía de encarne en rostro y extremidades.

Iconografía cristiana: Juan Bautista niño

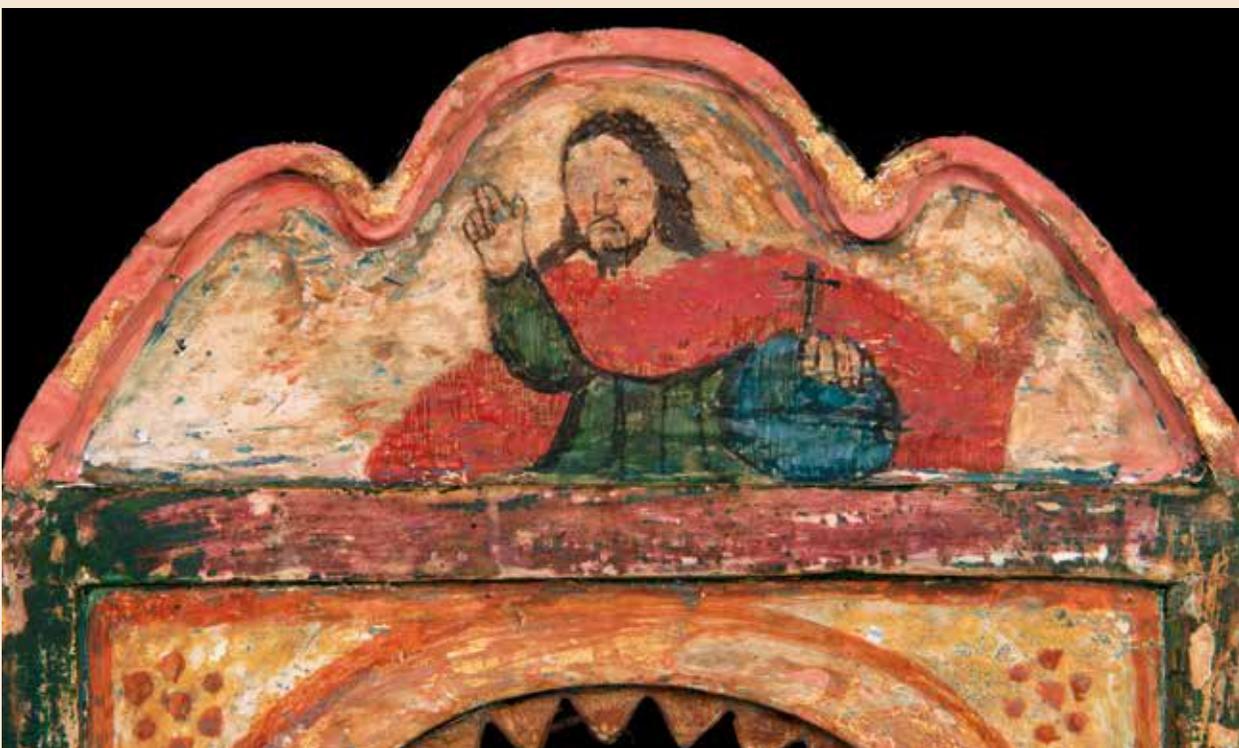
Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Santiago pintado en remate.

Atributos:

San Juan Bautista. Precursor del mesías, primo de Jesús y predicador asceta, lo caracterizan: el cayado en la mano que remata en cruz con filacteria enroscada, un cordero y un libro. En este caso le faltan estos atributos pero por la forma de la pieza parece que los tuvo.

Santiago. Apóstol, vestido de peregrino, montado en un caballo blanco, empuña una espada como instrumento de martirio, común a los santos caballeros y soldados.






Colores:

- Café oscuro (18-1124 TPX) en la parte exterior del retablo.
- Rosado (15-1821 TPX) en el interior y base del retablo (varía por estar pintado sobre fondo blanco).
- Verde oscuro (19-5533 TPX) en la parte externa y remate del retablo; y en la túnica de San Juan Bautista.
- Dorado en dos tonalidades (16-0836 TPX y 16-1325 TPX) en las columnas.
- Rojo oscuro (19-1664 TPX) en el remate, en la imagen de Santiago y en el manto de Juan Bautista.
- Negro (19-4006 TPX) en el cabello de Santiago.
- Azul (19-4141 TPX) en el remate del retablo.
- Celeste (16-4019 TPX) en la peana.
- Crema (12-1007 TPX) en el rostro y extremidades de Juan Bautista.

Retablo policromado sujeto por clavos, le faltan las puertas, aunque por la forma de los vértices laterales aparentemente las tuvo, tiene un remate con tres líneas onduladas en la parte superior y en medio se pintó la imagen de Santiago que está de perfil, cabalga con los brazos extendidos y empuña una espada y un escudo. En el interior del retablo se incluyó un arco cuyo borde tiene pequeños triángulos dorados; finalmente, a los costados se observa unas columnas doradas talladas en forma ondulada.

Se situó la imagen de Juan Bautista en el medio, de forma que casi ocupa todo el retablo. La imagen está descalzo y tiene una especie de túnica que deja al descubierto parte del torso y las piernas, y está ceñida por una cuerda a la cintura, además tiene un manto que le cubre la espalda y la cabeza.

Relaciones y remisiones: La pieza 70105 de la colección del MUSEF es similar y está presente en este catálogo. El Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS) posee en su colección dos ejemplares similares (Sánchez y Gracia, 2013).



CATÁLOGO 7

Retablo de Santiago Matamoros con Juan Bautista y san Roque



Objeto ID: 11717

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Ecuestre y los otros dos de pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 25,5; al. 29; prof. 17.

Materiales: Retablo: madera, clavos, papel tapiz y pigmentos. Santos: maguey, pasta (yeso), tela, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, pintado y encolado. Santos: tallados, modelados, policromados, tela encolada, encarnación en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Santiago e imágenes secundarias: san Roque y san Juan Bautista.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Vaca, oveja y perro.

Atributos:

Santiago. Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

San Roque. Vestido de peregrino (con bordón, calabaza, sombrero, esclavina y concha), tira con la mano izquierda su túnica para mostrar el bubón de su pierna izquierda infectada. Está acompañado siempre con un perro, con un pan en la boca, y un ángel.

San Juan Bautista. Precursor del mesías, primo de Jesús y predicador asceta, lo caracterizan: la túnica corta de piel de camello, ceñida por una correa de cuero y dejando al descubierto un hombro, brazos y piernas; el cayado en la mano que remata en cruz con filacteria enroscada con la inscripción "Ecce Agnus Dei", y un cordero y un libro en el otro brazo.

Colores:

- Blanco (12-5202 TPX), sucio por el uso, en la parte exterior del retablo.
- Champagne (14-1012 TPX) en la parte interior del retablo.
- Rojo claro (17-1562 TPX) en la base y parte externa e inferior de retablo.
- Blanco (11-0602 TPX) en el caballo y los animales.
- Rosado (14-1313 TPX) en las rodillas, el hocico y las orejas del caballo.
- Rojo (18-1660 TPX) en el anillo de collera del caballo y en los mantos de Santiago y Juan Bautista.
- Verde (17-0133 TPX) en la túnica de Santiago, manto de san Roque y collera del caballo.
- Amarillo (14-0848 TPX) en el escudo de Santiago, parte de la túnica de san Roque, y en la montura y la collera del caballo.
- Negro (19-0000 TPX) en crines, cascos y ojos de caballo; en el sombrero, ojos, barba y botas de Santiago; en el cabello, la barba y los libros de Juan Bautista; y los cabellos de san Roque.





- Guindo (18-1426 TPX) en la túnica de san Roque.
- Verde plumizo (16-5806 TPX) en la túnica de san Juan Bautista.
- Dorado (16-0836 TPX) en la aureola y vivos de la túnica de Juan Bautista.
- Plateado (14-5002 TPX) en la túnica de san Roque, y el reborde de la capa y el lazo de la cintura de Santiago.
- Crema (12-1007 TPX) en los rostros y manos de los santos.
- Café (18-1130 TPX) en el perro y la vaca.

Retablo pintado y sujeto por clavos, tiene la parte interior tapizada con papel, a pesar de que le faltan las puertas, por las características de la pieza parece que sí las tuvo.

La imagen principal del retablo es el apóstol Santiago que está montando un caballo –con las patas delanteras elevadas, como si estuviera comenzando a galopar– tiene los brazos abiertos

y haciendo ademanes, el derecho para empuñar la espada y el izquierdo para portar el escudo, ambos elementos están ausentes.

Al lado derecho, en la pared del fondo del retablo, se observa la figura de san Roque, el santo sostiene un pan en la mano izquierda, con la que además levanta su túnica para dejar ver la herida de su pierna, delante de él está un perro. Finalmente, en el lado izquierdo se incluyó a san Juan Bautista quien no tiene la vestimenta que lo caracteriza, más bien se observa una túnica y un manto, y delante de él se añadieron un par de vacas.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de Santiago Matamoros y siete santos



Objeto ID: 11718

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Figura principal ecuestre, acompañada de siete santos, todos de pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 27,5; al. 40; prof. 14,6.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón y pigmentos al óleo. Santos: maguay, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Santos: tallados, modelados, policromados y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Santiago como figura central, en la derecha santa Lucía, en la izquierda la virgen de Copacabana; en la parte inferior izquierda san Lucas, en el centro san Antonio de Padua y san Juan Bautista, y al fondo san Pedro y san Pablo.

Iconografía andina: Par de llamas

Otras iconografías: Un moro y un par de vacas.

Atributos:

Santiago. Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

Santa Lucía (mártir). Porta un platillo con ojos y palma, esta es una característica de los que mueren en martirio.

Virgen de Copacabana o Candelaria (Virgen María, madre de Cristo). Recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano una candelita o vela y en la otra al niño Jesús.

San Lucas (Evangelista). Médico, compañero de Pablo, figura como pintor de la virgen, y está acompañado por un buey.

San Antonio de Padua. Predicador franciscano, fraile joven que sostiene al Niño, que está sentado sobre libros, en la otra mano agarra una palma.

San Juan Bautista. Precursor del mesías, primo de Jesús, no tiene su vestimenta característica: piel de camello, sino una túnica y manto; en la cabeza se distingue una aureola –símbolo de valor universal y preeminencia (aunque no parece ser atributo de este santo, la imagen del retablo lo lleva)–, además está acompañado por un cordero que está sobre un libro y agarra un lábaro.

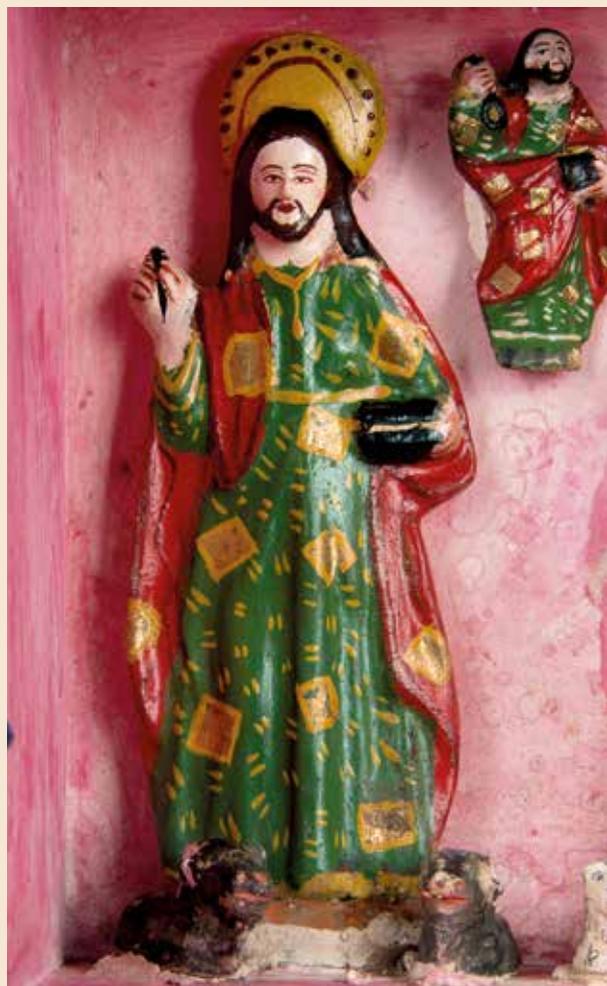
San Pedro. Apóstol, anciano vigoroso de barba corta entrecana y redondeada, de calvicie pronunciada y siempre carga llaves.

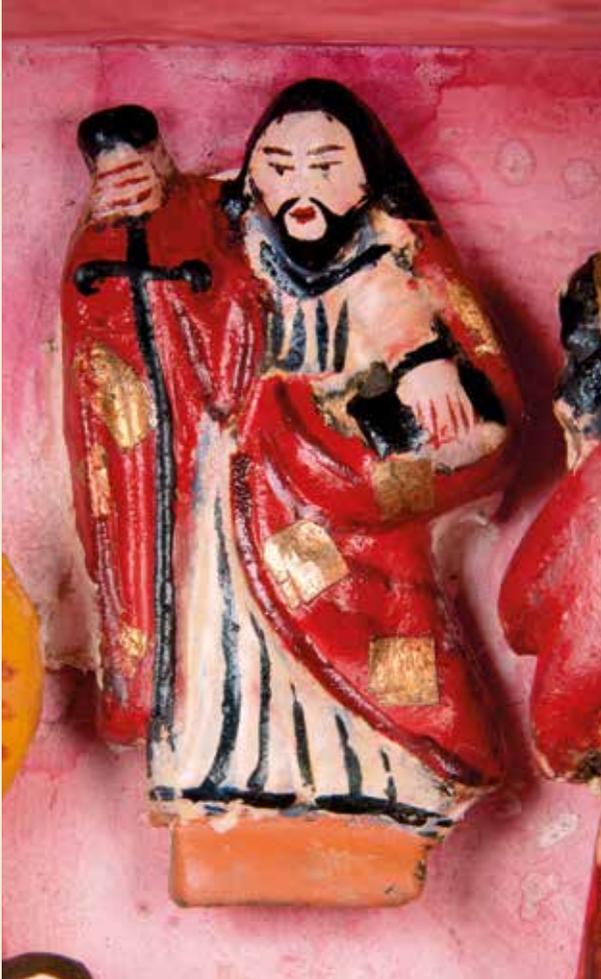
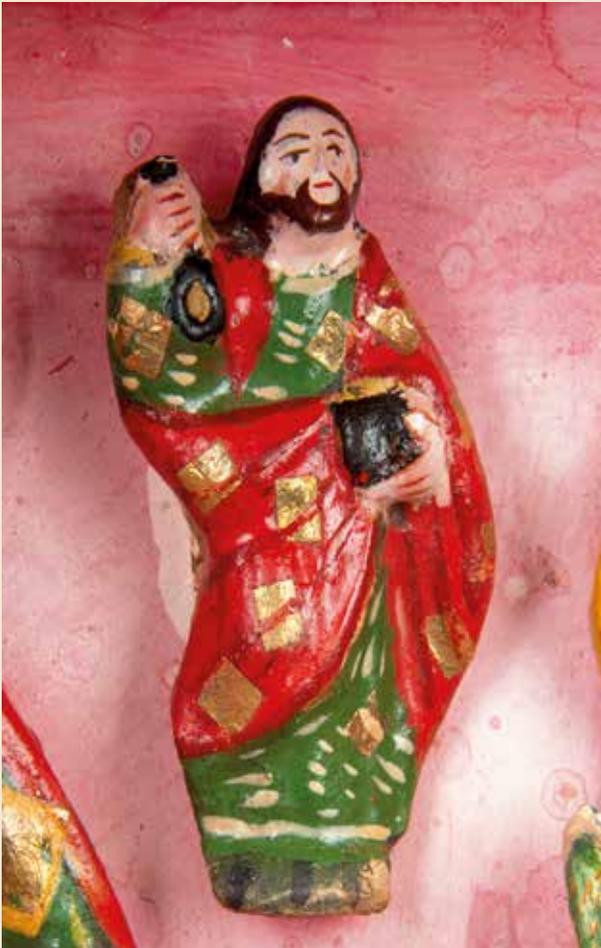
Pablo de Tarso. Apóstol, calvicie algo pronunciada, barba y cabellos largos y oscuros, sostiene una espada y un libro.

Colores:

- Rosado (15-1821 TPX) en la parte externa e interna del retablo y rodillas de Juan Bautista.
- Mostaza (14-0951 TPX) en el interior de las puertas del retablo; en la silla y la collera de caballo; en la túnica, el manto, las botas y el escudo de Tata Santiago; en la corona y el manto de santa Lucía y virgen de Copacabana; en las vestimentas y aureolas de Juan Bautista, san Lucas y san Antonio de Padua.







- Verde (18-0119 TPX) en las hojas de las flores; en la palma y el manto de Santa Lucia; en las túnicas de Santiago, san Lucas, san Pedro y Juan Bautista; en la collera del caballo; en los pantalones del moro; en la palma de san Antonio de Padua; en las peanas de la virgen de Copacabana y Juan Bautista.
- Rojo (fuerte y degradé) (18-1555 TPX) en las flores; en los mantos de: Santa Lucia, Santiago, san Lucas, san Pedro, san Pablo y Juan Bautista; en la vestimenta y sombrero del moro; en el plato de Santa Lucia; en la collera y los ojos del caballo; en los rebordes de las aureolas de san Lucas, san Antonio de Padua y Juan Bautista; en los detalles de las llamas y en la bandera de Juan Bautista.
- Beige (12-0703 TPX) en las túnicas de Santa Lucia, de la virgen de Copacabana y san Pablo; y en el caballo.
- Café (19-1230 TPX) en la tierra de las flores; en los cabellos de santa Lucia, Santiago, niños, Juan Bautista, san Antonio de Padua, san Pedro y san Lucas; barbas de Santiago, san Lucas, san Pedro y Juan Bautista; velo de la virgen de Copacabana y la túnica de su Niño; cordero de Juan Bautista; y crines del caballo.
- Negro (19-000 TPX) en las ramas de las flores; las botas, espada, cruz, reborde de escudo y sombrero de Santiago; en las pluma y el libro de san Lucas; en la llave y libro de san Pedro; en la barba, espada y libro de san Pablo; en el lábaro y libro de Juan Bautista; y el rostro de moro.
- Azul petróleo (19-4820 TPX) en la vestimenta de san Antonio de Padua; y en los detalles de las vestimentas de Santa Lucia y de la virgen de Copacabana.
- Dorado (15-0927 TPX) en los detalles de las vestimentas de los santos, y en las coronas de la virgen de Copacabana y su Niño.
- Plateado (14-5002 TPX) corona de la virgen de Copacabana.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en las llamas, y los ojos, boca y vestimenta del moro.
- Crema (13-1406 TPX) en la piel de todos los santos y niños.

Retablo de caja de madera, clavada y colada, con cornisa –en la parte delantera superior recta–, las puertas están sujetadas por goznes de cordel y se pintaron sobre ellas rosas, como si crecieran de la tierra. La estructura del retablo presenta una división horizontal interna.

La imagen de Santiago está en la parte superior, como figura principal, monta un caballo, con su mano derecha empuña una espada y con la izquierda un escudo. A los costados se situaron a santa Lucia y a la virgen de Copacabana; en la parte inferior como figura central está san Antonio de Padua, acompañado por un moro orante, y flanqueado por san Juan Bautista y san Lucas; en la parte media superior se incluyeron dos figuras más pequeñas: san Pedro y san Pablo. Finalmente, en la parte baja se observa un par de llamas y unos bueyes.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.



Retablo de Santiago Matamoros



Objeto ID: 11719

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 27; al. 31,5; prof. 22.

Materiales: Retablos: madera, cobre, hilos de algodón, alambre, pigmentos al óleo y papel. Santiago: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablos: clavados, encolados, pintados y tapizados. Imagen: pasta modelada y policromada y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Santiago

Iconografía andina: Par de llamas

Otras iconografías: Probablemente, un moro.

Atributos: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Verde oscuro (19-0414 TPX) en la parte exterior, las puertas y el remate del retablo.
- Mostaza claro (16-1192 TPX) en el interior de retablos y los círculos de las puertas.
- Rojo oscuro (17-1562 TPX) en los rebordes del retablo interno, los jarrones, las flores, manto de Santiago y ropa de moro.
- Rosa oscuro (17-1514 TPX) en las puertas del retablo pequeño.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en el caballo, los animales, las puertas y el remate del retablo.
- Amarillo (12-0104 TPX) en la parte interna del pequeño retablo, la montura del caballo, las flores y la vestimenta del moro.
- Azul (19-3936 TPX) en el sombrero de Santiago y la vestimenta del moro.
- Verde (17-0613 TPX) en la túnica de Santiago.
- Rosado (14-1714 TPX) en las flores de papel.
- Celeste pálido (14-4908 TPX) en las flores.
- Negro (19-0000 TPX) en las crines, los cascos y ojos del caballo; en los ojos, barba y botas de Santiago; y los cabellos del moro.

Retablo de caja de madera, con puertas fijadas por goznes y remate mixtilíneo, las partes internas de las puertas están pintadas con macetas e iconografía fitomorfa, y están provistas de ganchos de cobre para asegurarlas. La estructura de este ejemplar contiene un pequeño retablo, cuyas puertas laterales están pintadas con iconografía fitomorfa, presenta un remate curvo y arco ondulado, en los extremos inferiores, y a los costados ramos de flores.

En el retablo pequeño se situó la imagen de Santiago montando un caballo, sujetando una





espada con la mano derecha y embistiendo con el caballo, aparentemente, a un moro cuyas heridas son visibles en brazos y rostro. A los costados de la imagen se observa un par de llamas.

Relaciones y remisiones: La pieza 18283 de la colección del MUSEF es similar, contiene un Santiago y sigue la misma lógica de incluir un retablo pequeño dentro de uno mayor.





Retablo de Santiago Matamoros



Objeto ID: 11720

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa e imagen de vestir.

Tipología según su posición: Ecuestre.

Dimensiones (cm.): An. 27; al. 31,5; prof. 22.

Postizos y vestimenta: Vestimenta de Santiago

Materiales: Retablo: madera, clavos, papel tapiz e hilos de algodón. Santiago: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Vestimenta de Santiago: seda, raso, encaje, brocado y pasamanería. Caballo y moro: maguey, crines para caballo, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, pintado y tapizado. Santiago: tallado, modelado, policromado y encarnaciones en rostro y manos. Caballo y moro: tallados, modelados y policromados. Vestimenta: costurada y tela encolada.

Iconografía cristiana: Santiago

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Café azúcar (17-1134 TPX) en madera vista de la parte exterior del retablo.
- Blanco hueso (13-0002 TPX) en interior del retablo.
- Verde hoja (17-1562 TPX) en tapiz del retablo.
- Rosado (15-1717 TPX) en tapiz del retablo.
- Blanco (11-0602 TPX) en caballo.
- Rojo (18-1660 TPX) en el tapiz, reborde, flores y peana del retablo.
- Violeta (19-3737 TPX) en el pantalón y saco de Santiago.
- Verde (18-0117 TPX) en el manto de Santiago y pantalón del moro.
- Champagne (14-1012 TPX) en el manto y detalles de la ropa de Santiago.
- Guindo (19-1325 TPX) en las flores del manto de Santiago.
- Café (18-1130 TPX) en el cabello y barba del santo.
- Negro (19-0000 TPX) en el sombrero, botas, ojos del santo; crines, cascos, y la cabeza del caballo; y el cabello y barba del moro.
- Amarillo (13-0840 TPX) en la chaqueta del moro.
- Piel (15-1231 TPX) en los rostros y manos de santos.

Retablo de caja de madera pintada y sujeta por clavos, la parte interior está forrada con papel tapiz con figuras geométrica de líneas onduladas y flores; las puertas fueron sujetadas por goznes de hilo de algodón y pintadas en la parte interna con flores enmarcadas en recuadros.

La imagen de Santiago tiene los brazos abiertos y levantados, con las manos dispuestas para asir una espada y un escudo, aunque no



las tiene; además le falta la mano derecha. Su vestimenta consiste en un pantalón, una chaqueta con rebordes dorados de pasamanería, un manto estampado con formas de rosas, con vivos de hojas doradas y un sombrero de encajes. El santo monta un caballo que tiene las patas delanteras levantadas, como si estuviera comenzando a galopar, debajo se observa la figura de un moro

postrado que extiende la pierna derecha como si detuviera el embiste del caballo, también tiene el brazo derecho extendido. La escena está ubicada sobre una peana.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de Santiago Matamoros con Juan Bautista y San Juan Evangelista



Objeto ID: 11721

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagneros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Ecuestre, la figura principal, las otras dos de pie.

Dimensiones (cm.): An. 21,8; al. 38,3; prof. 21,8.

Materiales: Retablo: madera, clavos, pasta (yeso), hilos de algodón y papel tapiz. Santos: maguey, pasta (yeso), pigmentos al óleo, cola y tela.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, policromado y tapizado. Imágenes: talladas, modeladas, encoladas en tela, policromadas y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Santiago, san Juan Bautista y san Juan Evangelista.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Moro, vaca, becerro y garza.

Atributos:

Santiago. Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

San Juan Bautista. Predicador asceta, precursor del mesías, primo de Jesús, lo caracterizan: una túnica de piel de camello y un manto, el cayado en la mano que remata en cruz con filacteria enroscada, un cordero y un libro.

San Juan (Evangelista). Joven con barba corta y bigotes, le falta la copa en la mano izquierda, tiene una aureola en forma de estrella. En el retablo se puede tratar de este santo.





Colores:

- Rojo (17-1553 TPX) en la parte exterior y el reborde interior del retablo.
- Amarillo (13-0758 TPX) en el reborde del remate, parte interior de las puertas del retablo y en la vestimenta del moro.
- Dorado (16-0836 TPX) en el reborde del remate del retablo.
- Azul oscuro (19-4027 TPX) (y en degrade) en el remate y líneas horizontales de las puertas.
- Azul prusia (18-3949 TPX) en el diseño del tapiz del interior del retablo.
- Beige (13-1025 TPX) en el tapiz del interior del retablo.
- Verde (17-6229 TPX) en las líneas horizontales de las puertas y el piso del retablo.
- Plateado (14-5002 TPX) en franjas de las puertas; en los rebordes de los mantos de: Santiago, Juan



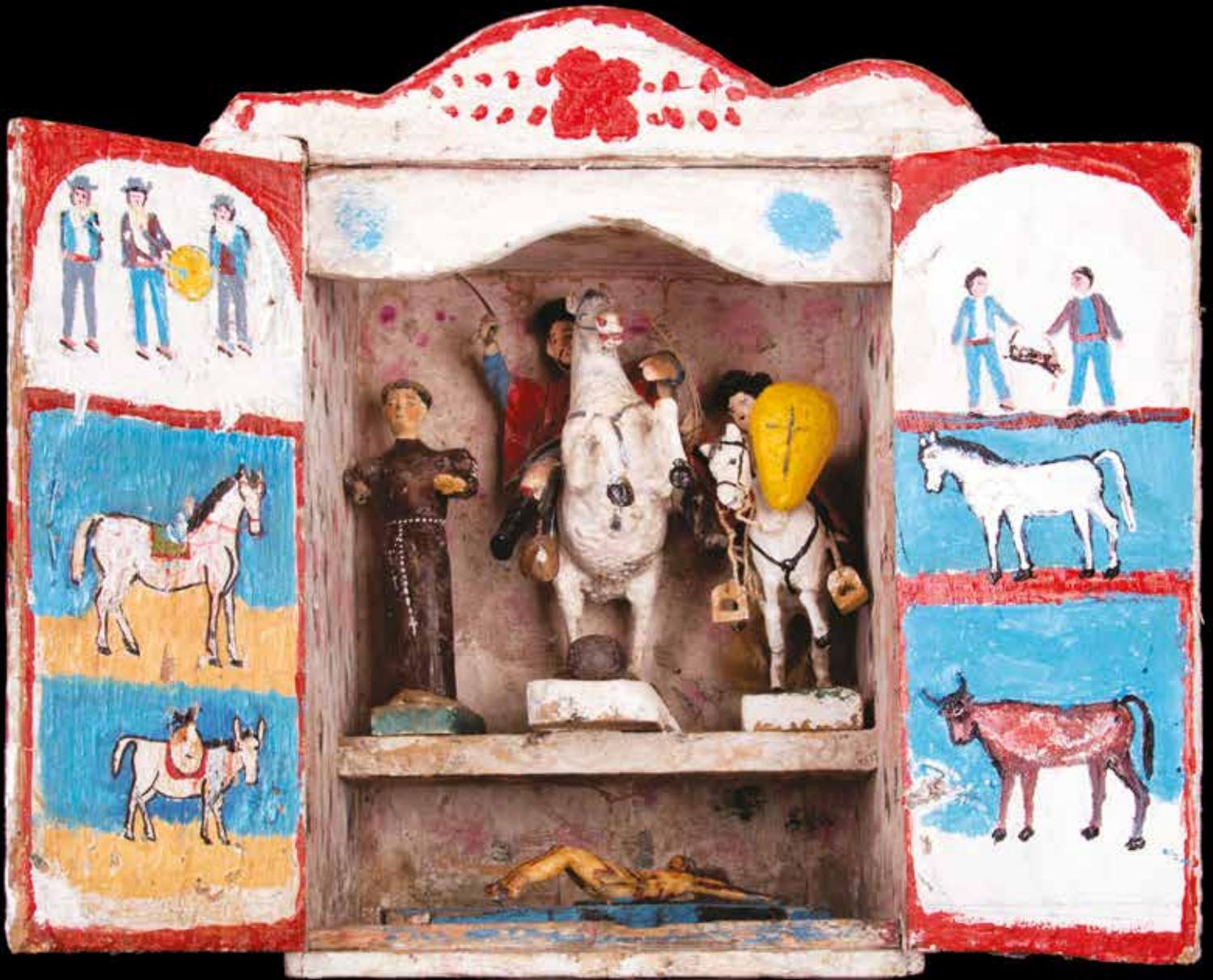
- Evangelista Juan Bautista; en la silla y collera del caballo y en la espada de Santiago.
- Rojo oscuro (18-1658 TPX) en las flores de las puertas; en los mantos de Santiago, Juan Bautista y Juan Evangelista; en la boca, silla y collera del caballo; en la gorra del moro; y las patas del pájaro.
- Rosado (14-1513 TPX) en las flores de las puertas; en las mejillas y dedos de Santiago, Juan Bautista y Juan Evangelista; en las boca y ubres de la vaca.
- Verde oscuro (19-0315 TPX) en las hojas de flores; en la túnica de Juan Evangelista; y en la ropa del moro.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en la vaca, caballo y garza.
- Crema (13-1406 TPX) piel en el rostro de Santiago, Juan Bautista y Juan Evangelista.
- Celeste (16-4610 TPX) en la túnica de Santiago.
- Mostaza (15-1050 TPX) en la aureola de Juan Evangelista.
- Café (18-0930 TPX) en la piel de "camello" de la vestimenta de Juan Bautista; en cabellos y barbas de Santiago, Juan Bautista y Juan Evangelista; y en las alas del pájaro.
- Negro (18-5203 TPX) en el sombrero y botas de Santiago; libro de Juan Bautista; ojos y crines del caballo; manchas de las vacas; cascos y crines del caballo; y escudo de Santiago.

Retablo de caja de madera, sujeta por clavos, pintado y con terminación de remate triangular; la parte interior está forrada con papel tapiz con figuras de flores estilizadas; las puertas laterales fueron sujetadas con goznes de fibra de algodón y pintadas con figuras de rosas.

La imagen principal es Santiago con el brazo derecho elevado y empuñando una espada que está partida –solo queda el mango–, con la otra mano sujeta el escudo; monta un caballo que tiene las patas delanteras levantadas, el busto del caballo está inserto con un palo a la base del retablo; delante de él se incluyó una garza de perfil.

La efigie de Santiago está flanqueada por dos santos: al lado derecho Juan Bautista, con los brazos entreabiertos, portando unos libros y delante de él se situaron a una vaca y un becerro; y en la izquierda Juan Evangelista a quien le faltan todos los atributos, y en frente de él está presente un pequeño moro orante.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF. Una pieza parecida está registrada en una publicación sobre la exhibición de *Cajones* del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS) (Sánchez y Gracia, 2013).



Retablo de Santiago Matamoros, santa desconocida, san Francisco de Asís y Cristo crucificado



Objeto ID: 11829

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Dos figuras ecuestres, Santiago y santa; san Francisco de Asís de pie y erguido; y Cristo crucificado.

Dimensiones (cm.): An. 35; al. 41,5; prof. 24,5

Materiales: Retablo: de madera, clavos, alambres, hilos de algodón y pigmentos al óleo. Santos: maguay, pasta (yeso), tela, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y policromado. Imágenes: talladas, modeladas, encoladas en tela, policromadas y con encarnaciones en rostros, en cuerpo (Cristo) y extremidades. Vestimenta: encolada en tela y policromada. Caballos: tallados, modelados y policromados.

Iconografía cristiana: Santiago como figura central; a la derecha san Francisco, a la izquierda virgen desconocida; en la parte inferior y recostado Cristo crucificado.

Iconografía andina: Piedra rayo, músicos con aerófonos y un sacrificio animal.

Otras iconografías: Caballos, par de burros y un toro.

Atributos:

Santiago. Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

"Santa" (desconocida). Vestida, al igual que Santiago, monta un caballo blanco; empuña un espada, común a los santos caballeros y soldados, instrumento de martirio.

San Francisco de Asís. Fundador de la orden franciscana, viste hábito de color castaño o grisáceo, ceñido por un cíngulo, son visibles los estigmas o llagas en manos, pies y el costado. Es común que porte: una cruz, una calavera o un crucifijo, una banderola con escudo de la orden y un mundo a los pies. Le acompaña en ocasiones una oveja o garza (carece de estos atributos).

Cristo crucificado. Se lo identifica normalmente con una cruz, un halo cruciforme y tres potencias que emanan de su cabeza. La figura de Cristo coronado de espinas es doliente, ya que busca conmovier a los fieles exaltando su sufrimiento, exhibiendo sus llagas y moretones, y está cubierto solo por un paño de pureza.

Colores:

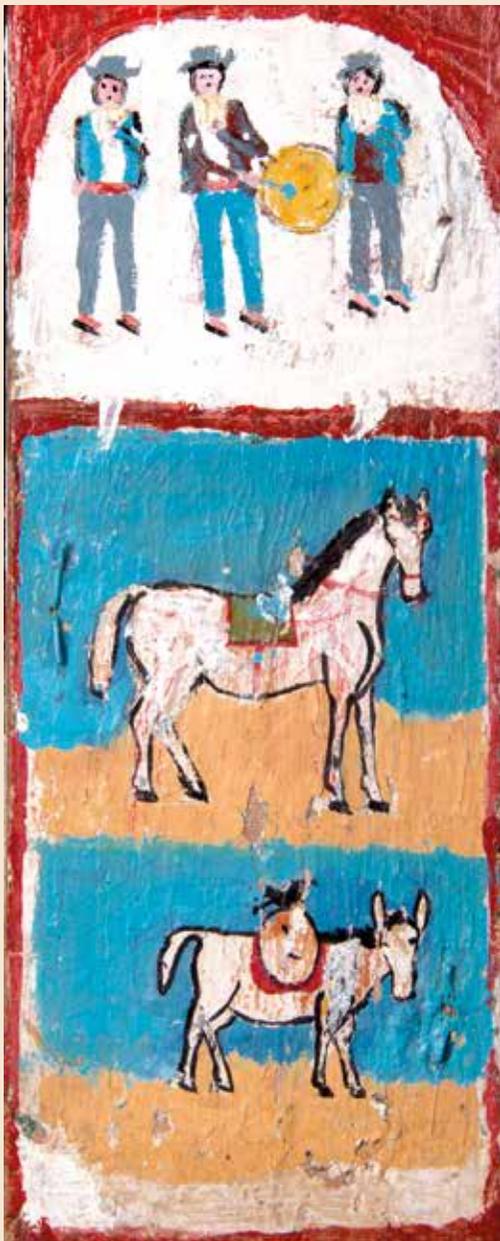
- Blanco (11-4201 TPX) en parte exterior, interior, remate, arco y puertas del retablo; en los caballos; la peana de Santiago; y el rosario de san Francisco.
- Rojo (18-1555 TPX) en remate y puertas del retablo, mantos de Santiago y santa, y hocico de un caballo.
- Azul (18-4029 TPX) en túnica de santa.
- Celeste (16-4421 TPX) en túnica de Santiago, arco, parte interna de las puertas del retablo y cruz de Cristo.





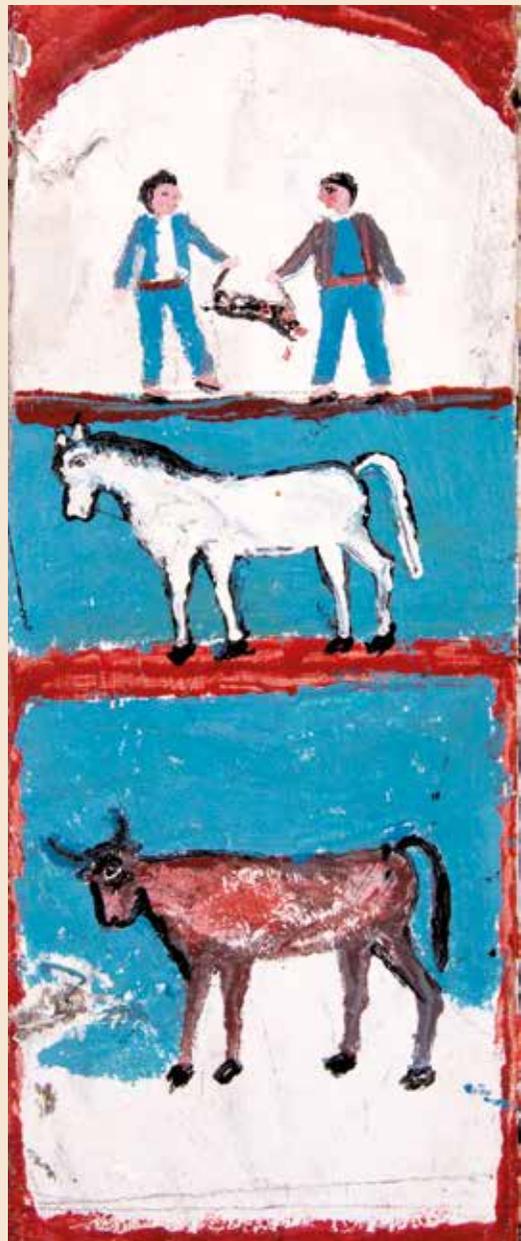
- Amarillo (13-0758 TPX) en la parte interna de puertas, escudo de Santa y tambor de músico.
- Verde oscuro (19-5914 TPX) en tapiz del interior del retablo, montura de caballo y peanas de santos.
- Crema (12-1006 TPX) en la piel de los santos.
- Rosado (14-1513 TPX) en personajes del interior de las puertas y tapiz de retablo.
- Gris (18-4005 TPX) en crines, collera, estribo de caballo, y espada de Santiago.
- Café oscuro (19-1213 TPX) en túnica y cabello del franciscano.
- Negro (19-0000 TPX) en detalles de animales; cabellos, sombreros, botas de Santiago y santa.
- Beige (13-1025 TPX) en el interior de la puerta izquierda y cuerpo de Jesús.

Retablo de caja de madera, clavada y colada, con remate exterior y arco interior ondulado; las puertas están sujetadas por goznes de alambre y están pintadas con formas zoomorfas (caballos, burros y toro) y antropomorfas (músicos y hombres sujetando un animal para el sacrificio).



La estructura de la pieza tiene una división horizontal interna. Santiago aparece en la parte superior como figura principal, montando un caballo, con el brazo derecho en alto sujeta una espada y con la izquierda aparentemente sostenía un escudo, que ya no está. Delante de la imagen ecuestre está una piedra rayo. A los costados se observa la imagen de la Santa desconocida, montada a caballo, y a san Francisco de Asís, con las manos dispuestas hacia adelante; finalmente, en la parte inferior aparece la imagen de Jesucristo crucificado.

Relaciones y remisiones: En el Museo de ASUR (Fundación de Antropólogos del Surandino) de Sucre hay una pieza similar, expuesta en una sala permanente.





Retablo de Santiago Matamoros



Objeto ID: 17933

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Quechua, popular tradición barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 31; al. 50; prof. 27.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón, papel tapiz y pigmentos al óleo. Santiago: maguay, pasta (yeso), tela, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, tapizado y pintado. Imagen: tallada, modelada, policromadas, encarnaciones en rostros y extremidades. Vestimenta: tela encolada y policromada.

Iconografía cristiana: Santiago pisando a un moro, como figura central.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Moro

Atributos: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, elemento común a los santos caballeros y soldados.

También se distingue por someter a un moro debajo del caballo que monta, tal escena simboliza su lucha contra los musulmanes.





Colores:

- Rojo suave (17-1456 TPX) en parte exterior, puertas y remate del retablo.
- Verde (18-0117 TPX) en líneas onduladas del remate del retablo; parte interna del sombrero, manto y escudo de Santiago.
- Azul oscuro (19-4820 TPX) en el remate del retablo, y el sombrero y manto de Santiago.
- Mostaza (14-0848 TPX) en flores de remate; y sobrecuello del manto y escudo de Santiago.
- Rojo (17-1544 TPX) en reborde, flores y líneas onduladas del remate; tapiz interior del retablo; hocico y collera del caballo; flores del manto y cruz del escudo de Santiago.
- Beige (14-0210 TPX) en fondo interior del tapiz del retablo.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en el caballo, peana de Santiago, rostro y vestimenta del moro.
- Rosado (15-1912 TPX) en vestimenta de moro, peana de Santiago, y collera de caballo.
- Crema piel (12-0813 TPX) en rostro de Santiago.
- Amarillo (13-1025 TPX) en el interior del manto de Santiago.
- Café oscuro (19-1325 TPX) en la túnica del santo.
- Anaranjado (15-1247 TPX) en vestimenta de moro; mangas y túnica del santo.
- Negro (19-0000 TPX) en crines, cascos y ojos de caballo; ojos, cabello, barba y botas de Santiago; y cabello, ojos y nariz de moro.
- Dorado (15-0927 TPX) en gaza y encaje del caballo.
- Plateado (14-5002 TPX) en espada de Santiago y estribos del caballo.

Retablo de caja de madera, clavada y colada. La estructura tiene un remate con terminación en ondas y un arco interior curvo, ambos presentan figuras pintadas de flores, asimismo tiene un par de puertas sujetas por goznes de alambre. Toda la parte interna del retablo está tapizada con un papel con formas de flores estilizadas.

La efigie de Santiago fue ubicada en la parte central, montando un caballo, tiene el brazo derecho elevado y empuña la espada, con la mano izquierda sostiene un escudo ovalado con una cruz en medio que parece estar incrustada en una figura convexa. El atuendo de la imagen consiste en: un manto con figuras de flores, intercaladas por líneas horizontales; un sobrecuello que le llega a los hombros; y un sombrero con el ala izquierda levantada. Debajo del caballo que tiene las patas delanteras levantadas, se observa la figura de un moro recostado, con los brazos pegados al cuerpo.

Relaciones y remisiones: Las piezas 17934 y 11720, descritas en este catálogo, son similares a este retablo.





Retablo de Santiago Matamoros, Juan Bautista y san Juan Evangelista



Objeto ID: 17934

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retablo* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Imagen de Santiago ecuestre y dos santos de pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 18; al. 27; prof. 17.

Materiales: Retablo: madera, clavos, alambre, hilos de algodón y pigmentos al óleo. Santos: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Santos: tallados, modelados, policromados y con encarnaciones en rostros y extremidades. Caballo: tallado, modelado y policromado.

Iconografía cristiana: Santiago como figura central, a la derecha San Juan Evangelista y a la izquierda Juan Bautista.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Vacas y caballos.

Atributos:

Santiago. Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

San Juan (Evangelista). Joven con barba corta y bigotes, lleva libros propios de los evangelistas; aunque le faltan otros elementos: un águila, un cáliz y una serpiente.

San Juan Bautista. Predicador asceta, precursor del mesías, primo de Jesús, lo caracterizan: una túnica de piel de camello y un manto, el cayado en la mano que remata en cruz con filacteria enroscada, un cordero y un libro.

Colores:

- Blanco (11-4201 TPX) en la parte externa, interna, detalles de puertas y flores del retablo; y en caballo y vacas.
- Azul (19-4035 TPX) en rebordes laterales e inferiores del retablo; en la parte externa, detalles y flores de las puertas (también en degradé); y peana y escudo de Santiago.
- Rojo (19-1763 TPX) en remate y detalles del reborde inferior del retablo; líneas curvas y fondo de flores de las puertas; mantos de los tres santos; cruz del escudo de Santiago; en vacas y varios detalles.
- Mostaza (14-0951 TPX) fondo y detalles de puertas (degradé con tendencia a más oscuro), túnica de Juan Bautista y detalles del caballo.
- Dorado (15-0927 TPX) líneas curvas del remate y parte inferior del retablo; cruz, líneas onduladas y puntos en puertas; en collera, estribos, montura y cabeza del caballo; en detalles de las vestimentas de los santos; en las aureolas de Juan Bautista y san Juan; y espada de Santiago.
- Plateado (14-5002 TPX) en la cruz, reborde del remate y detalles de la parte inferior del retablo; en líneas rectas y onduladas de las puertas; en detalles de la vestimenta de Santiago y en los cascos del caballo.





- Negro (19-0000 TPX) en botas y sombrero de Santiago; en cabellos y barbas de los tres santos; en los libros de Juan Evangelista; en los cascotes del caballo; y en manchas de las vacas.
- Verde (19-0419 TPX) en las túnicas de Juan Evangelista y Santiago y en las ramas de las flores de las puertas.
- Rosa pálido (13-1407 TPX) en la piel de los santos.

Retablo de caja de madera clavada y encolada, con remate triangular exterior y arco interior curvo. Las puertas fueron sujetadas con goznes de alambre y pintadas con figuras geométricas (cruz, líneas rectas y onduladas) y fitomorfas (flores).

Santiago fue ubicado en la parte central, como figura principal, montando un caballo, tiene el brazo derecho elevado y empuña una espada, con la mano izquierda sostiene un escudo. A los costados se observa las imágenes de san Juan Bautista, que aparece con un cordero delante de él, y san Juan Evangelista cargando unos libros en la mano izquierda, delante de ambos se ubicaron cuatro vacas.

Relaciones y remisiones: Las piezas 17933 y 11721 de este catálogo, de la colección del MUSEF, son similares a este retablo.





Retablo de Tata Santiago Matamoros



Objeto ID: 18283

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: La principal es ecuestre, las otras dos están de pie y erguidas.

Dimensiones (cm.): An. 14; al. 18; prof. 10,2.

Materiales: Retablo: madera, vidrio, clavos, alambre y pigmentos al óleo; Santiago: pasta (yeso), piedra rayo o meteorito y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablos: (uno dentro de otro) clavados, encolados y pintados. Santiago: modelado, policromado y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Santiago

Iconografía andina: Piedra rayo

Otras iconografías: Toro y oveja

Atributos: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, elemento común a los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Rojo (18-1648 TPX) en la parte exterior y arco curvo interno del retablo; flores de las puertas; túnica y detalles del manto de Santiago; cabeza y collera de caballo; detalles de las cabezas de los animales; y manto de Santiago en piedra rayo.
- Amarillo (12-0736 TPX) en paredes laterales, arco y fondo interno de puertas del retablo, y el manto y el sobrecuello de Santiago.
- Verde (19-5511 TPX) en hojas de las flores en el interior de las puertas y en las líneas del remate.
- Verde claro (16-6216 TPX) en los extremos de las puertas.
- Azul (19-4044 TPX) en los rebordes de las puertas, retablo pequeño y peana de Santiago.
- Celeste (14-4810 TPX) en el toro.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en el piso del retablo, caballo de piedra rayo y una oveja.
- Negro (19-0000 TPX) en bigote y barba de Santiago, y en los ojos de los animales.
- Café oscuro (19-0814 TPX) en botas y sombrero de Santiago, en los cascos del caballo y en piedra rayo.

Retablo de caja de madera clavada y colada, la estructura cuenta con un arco interior de tres curvas, con puertas pintadas con formas de flores y sujetas por goznes de alambre. Al lado derecho se observa un retablo más pequeño, en la parte frontal tiene un vidrio para dejar ver la piedra rayo que contiene, delante de este retablo se situó a un toro.

La imagen de Santiago se divide en la piedra rayo, está pintada de perfil con la mano derecha levantada, blandiendo la espada. La imagen de



bulto es también de Tata Santiago y fue ubicada sobre una peana, encima del pequeño retablo, tiene la mano derecha en alto, debería sujetar la espada que en este caso le falta, al igual que el escudo. Al lado izquierdo del retablo principal se situó una oveja.

Relaciones y remisiones: La pieza 11719 de la colección del MUSEF es similar, contiene: un Santiago y alberga en la estructura principal otro retablo. También Gisbert en *El Paraíso de los pájaros parlantes* (2001) presenta un ejemplar semejante, con una piedra rayo, un poco más grande, con la imagen de Tata Santiago pintada.





Urna de Santiago Matamoros



Objeto ID: 19246

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca

Equivalencias: Retablo (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y de vestir.

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 20,5; al. 46,5; prof. 30,5.

Postizos y vestimenta: Vestimenta, ojos y cabellos de Santiago.

Materiales: Urna: madera, clavos, tachuelas, vidrio, alambre, seda, papel fotográfico e hilos de algodón. Santiago: vidrio, terciopelo, raso, hilos dorados, pedrería de fantasía, lámina de acero estañada (hojalata).

Caballo: crines, mostacilla y lámina de acero estañada (hojalata). El moro y las otras dos piezas tienen pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Urna: clavada, encolada, pintada y flores engarzadas. Santiago, caballo y moro: modelados y policromados. Santiago y moro: encarnaciones en rostros y extremidades. Vestimenta de Santiago: tela encolada y policromada, costurada, bordada, laminada y soldada.

Iconografía cristiana: Santiago

Iconografía andina: No tiene.

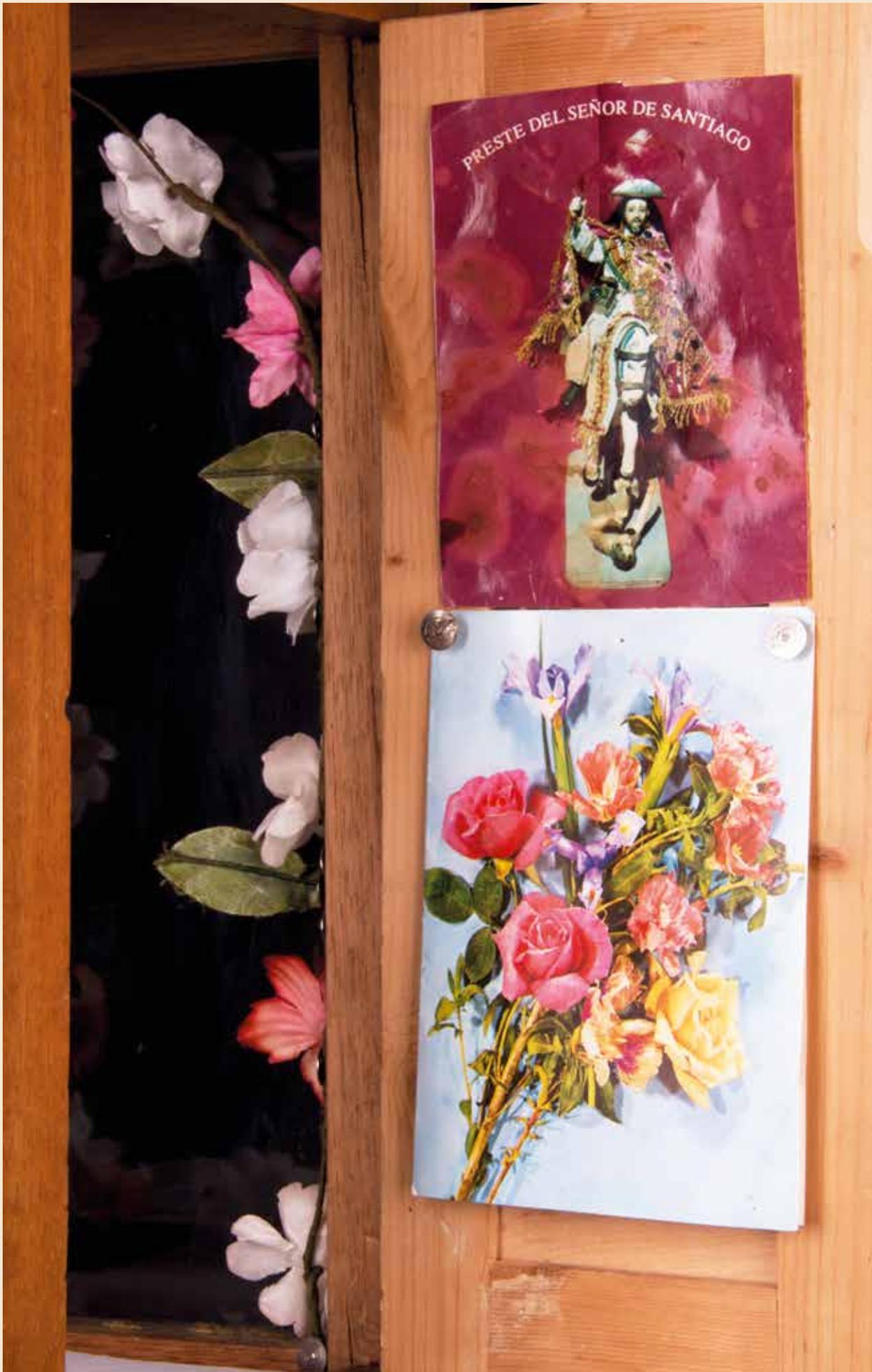
Otras iconografías: Moro

Atributos: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, elemento común a los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Café oscuro (19-1230 TPX) en la parte externa de la urna, cabeza y collera del caballo; cabello de moro; y barba de Santiago.
- Dorado (16-0836 TPX) en reborde y remate de la urna; cabeza, collera y reborde de la montura del caballo; vestimenta del moro; detalles del manto, pechera y botas de Santiago.
- Negro (19-0000 TPX) en botas de Santiago, moro, y cascotes y ojos del caballo.
- Gris (18-5105 TPX) en peana de Santiago.
- Gris claro (16-1406 TPX) en crines y cola del caballo.
- Blanco (11-4800 TPX) en flores artificiales en el reborde del interior, gaza de la urna, caballo y pechera de Santiago.
- Verde (18-5621 TPX) en manto de Santiago.
- Verde claro (17-0235 TPX) en túnica de Santiago y hojas de flores.
- Amarillo (13-0758 TPX) en vestimenta del moro.
- Rojo (18-1664 TPX) en pantalones del moro, montura del caballo, interior del manto de Santiago y flores de la urna.
- Rosado (14-1911 TPX) en flores de la urna y hocico del caballo.
- Castaño claro (18-1022 TPX) en cabello y barba de Santiago.
- Crema (11-1305 TPX) en piel de Santiago y moro.
- Plateado (14-5002 TPX) en sombrero y espada de Santiago.

Urna de caja de madera clavada y colada, con tres vidrios –dos laterales y uno frontal–, con puerta de madera en la parte posterior, sujeta





por un par de ganchos metálicos, con un remate en la parte exterior delantera y con terminación curva. En las esquinas y rebordes superiores de la pieza se dispusieron flores; y en la parte interna de la puerta se observa dos fotografías, una es de Santiago con el título “*preste del Señor de Santiago*” y la otra de un ramo de rosas, ambas están adheridas con tachuelas.



La imagen de Santiago de cabellera larga, montado en un caballo, ocupa toda la urna, con el brazo derecho empuña una espada y con el izquierdo el escudo, que está ausente; tiene los pies metidos en los estribos del caballo, y fue ataviado con un manto con flecos y pechera, ambas prendas tienen bordadas flores estilizadas. El caballo con las patas levantadas está fijado a la peana por una vara incrustada en su pecho. Finalmente, en el costado izquierdo se observa a un moro que yacé como si acabará de ser embestido, con las piernas y brazos dispuestos de modo que asemejan movimiento.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de virgen de Copacabana



Objeto ID: 11704

Período: Republicano, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 19,3; al. 25,5; prof. 12.

Materiales: Retablo: madera, clavos y pigmentos. Virgen: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Virgen: modelada, embolada, dorada, policromada y con encarnaciones.

Iconografía cristiana: Virgen María

Iconografía andina: Virgen de Copacabana (Candelaria).

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Madre de Cristo cubierta de lujoso manto dorado. Recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano una candela o vela y en la otra al niño Jesús, además porta un canasto con tórtolas.

Colores:

- Rojo (18-1655 TPX) en la parte exterior de puertas, cornisa y flores del interior del retablo, en la peana y en los detalles de la vestimenta de la virgen y la túnica del Niño.
- Blanco (11-0604 TPX) en la parte externa y base interna del retablo, detalles de la vestimenta de la virgen y par de palomas del canastillo.
- Plateado (14-5002 TPX) en la cruz, líneas de la cornisa y rebordes interiores del retablo.
- Negro (19-000 TPX) en líneas y puntos de la cornisa del retablo; ojos y detalles del canastillo de la virgen; y ojos, cabello, botas y detalles de túnica del Niño.
- Beige (12-0910 TPX) en la parte interna de las puertas del retablo.
- Verde oscuro (19-5513 TPX) en las hojas de las flores de las puertas, peana y detalles de la vestimenta de la virgen.
- Rosado (15-1922 TPX) parte interior del retablo.
- Dorado (16-0836 TPX) en toda la vestimenta, canastillo y luna delante de la virgen.
- Azul (18-4029 TPX) en cuello, mangas, reborde del manto y detalles de la vestimenta de la virgen, globo terráqueo del Niño y hojas de las flores en la parte interior del retablo.
- Café oscuro (19-1111 TPX) en cabello de la virgen.

Retablo de caja de madera clavada y colada, la estructura tiene una cornisa con una cruz en la parte superior, con puertas sujetadas por goznes de fibra algodón. Todo el interior y las puertas del retablo están pintadas con rosas, y los rebordes con líneas plateadas en zigzag.

La imagen de la virgen de Copacabana tiene una forma triangular y ocupa toda la parte central del retablo, carga en la mano izquierda al Niño que





pareciera que fuese a caer, este a su vez sostiene un globo terráqueo; y con la mano derecha sostiene una vela y en el antebrazo un canastillo con dos palomas. El atuendo de la virgen es dorado con detalles de diminutas flores, de la cintura le cuelga un cinturón con figuras geométrica de pequeños triángulos; en la cabeza lleva una gran corona también dorada. Delante de la peana se incluyó una pequeña luna dorada

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de virgen de Copacabana y seis santos



Objeto ID: 11711

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Todos de pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 14,7; al. 32,2; prof. 5,5.

Materiales: Retablo: madera, clavos y pigmentos. Virgen y otros santos: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Virgen y otros santos: modelados, embolados, dorados y policromados.

Iconografía cristiana: Virgen María, Juan Bautista, san Esteban, san Francisco de Asís, san José, san Silvestre y san Agustín.

Iconografía andina: Virgen de Copacabana (Candelaria).

Otras iconografías: No tiene.

Atributos:

Virgen de Copacabana. Vestida con lujoso manto dorado, recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María, sostiene con una mano una candela y en la otra al niño Jesús, además porta un canasto con tórtolas, y está flanqueada por dos querubines a la altura de la cabeza.

San Juan Bautista. Precursor del mesías, primo de Jesús, viste piel de camello y un manto, tiene una aureola como símbolo de valor universal y preeminencia (aunque no parece ser atributo de este santo, este lo lleva), además acompañan la imagen un cordero sobre un libro y un lábaro.

San Esteban. Mártir, viste de diácono y porta palma y piedras.

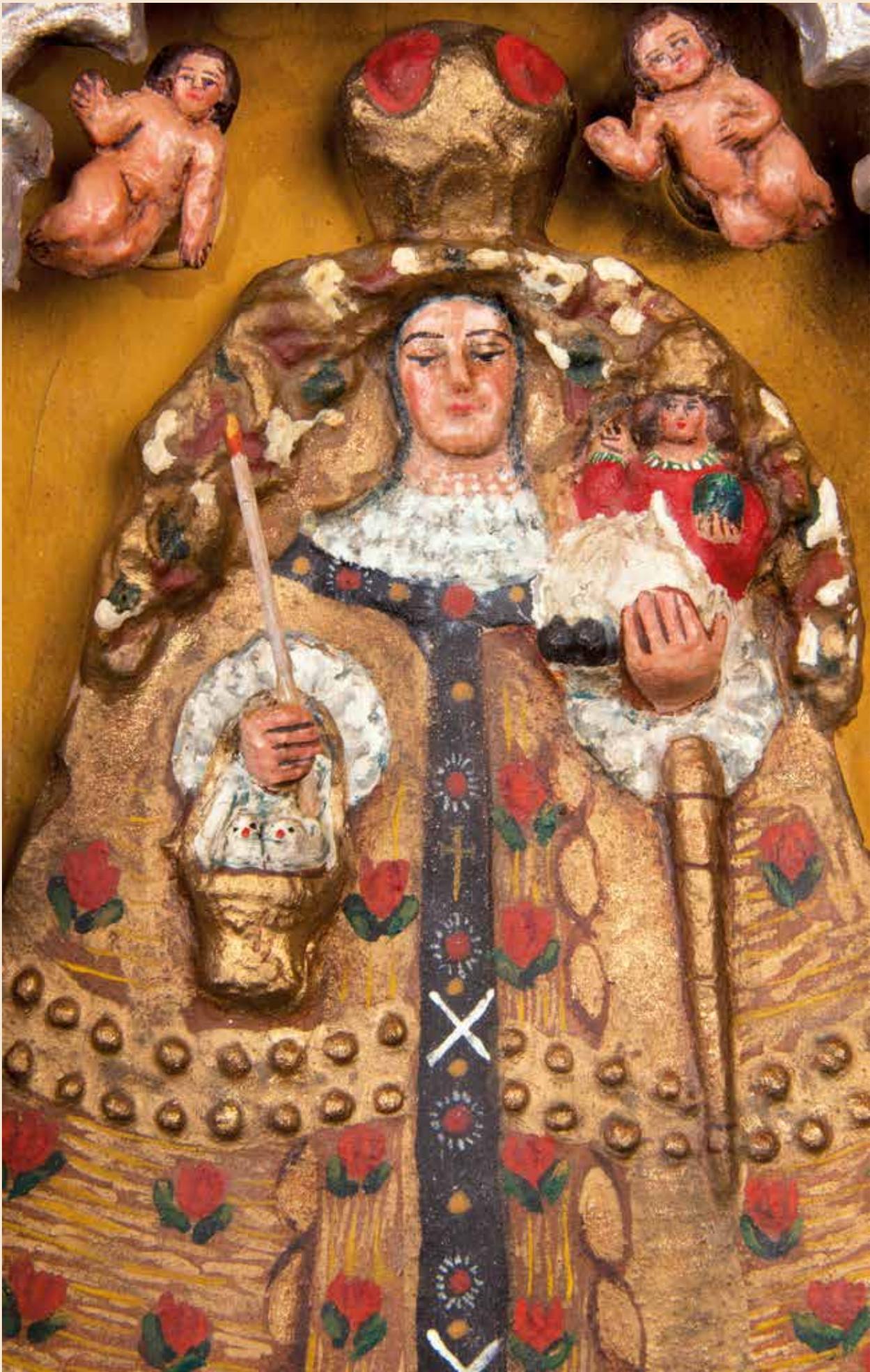
San Francisco de Asís. Fundador de la orden franciscana, viste hábito de color castaño o grisáceo, ceñido por un cíngulo, son visibles los estigmas o llagas en manos, pies y el costado. Es común que porte: una cruz, una calavera o un crucifijo, una banderola con escudo de la orden y un mundo a los pies. Le acompaña en ocasiones una oveja o garza, aunque en esta ocasión carece de estos atributos.

San José. Familiar de Cristo, esposo de María y referente de moralidad y buen comportamiento. Está presente en la sagrada familia y también aparece individualmente vestido con túnica verde o morada y manto amarillo, y agarrando un lirio. En ocasiones carga al niño Dios o lo lleva de la mano.

San Silvestre. Papa, presidió la Iglesia durante el reinado de Constantino. Viste indumentaria pontifical, con el sagrado palio y la tiara de los papas. Por su investidura tiene algunas veces un báculo pastoral con una cruz de triple travesaño, y otras está acompañado por un toro y un dragón fantástico.

San Agustín. Fundador de una orden religiosa, Doctor de la Iglesia, obispo de Hipona. Viste un hábito, capa pluvial o roquete y presenta un corazón inflamado traspasado por flechas. La mitra, el báculo, un pectoral, un libro, una pluma y una maqueta de la iglesia son otros elementos que se asocian a este santo.







Colores:

- Café chocolate (19-1325 TPX) en la parte externa del retablo.
- Mostaza (16-0948 TPX) en la parte interna del retablo.
- Azul (18-4037 TPX) en los rebordes de puertas y remate de retablo.
- Plateado (14-5002 TPX) en las columnas y arco de los interiores del retablo, luna, columnas y remate de ostensorio.
- Dorado (16-0836 TPX) en toda la vestimenta, canastillo y cetro de la virgen; y floreros, ostensorio, tiaras y báculos de san Silvestre y san Agustín.
- Negro (19-000 TPX) en el hábito y cruz de san Francisco, túnica de san José y detalles de la vestimenta de la virgen.
- Rojo cardenal (18-1643 TPX) en túnica de san Esteban, manto de san José, túnica de Niño, rosas de la vestimenta y corona de la virgen, y detalle de la maqueta de la iglesia.
- Verde (19-5513 TPX) en hojas de las flores de vestimenta de la virgen, peana de san Esteban y flores.
- Rosado (15-1922 TPX) en la parte interior del recuadro del ostensorio.
- Blanco (11-0606 TPX) en el cuello y mangas de la vestimenta de la virgen, vestido del Niño y parte interna del ostensorio.
- Anaranjado claro (14-1231 TPX) en los rostros y cuerpos de todos los santos, incluida la virgen y los querubines.
- Café oscuro (19-1111 TPX) en cabellos de los santos y los querubines.

Retablo de caja de madera clavada y colada. La estructura de la pieza tiene un remate superior con rebordes ondulados, pintado con líneas en el mismo sentido, las puertas están sujetadas por goznes de metal, en el interior de las puertas están pegadas y en relieve en un lado Juan Bautista y debajo san Esteban, en la otra puerta san Francisco de Asís y san José.

En el interior del retablo la imagen principal y más grande es la virgen de Copacabana, que está fijada en la parte superior, flanqueada por dos querubines. El atavío de la virgen consiste en: una túnica, manto y velo dorados, todo contiene una figuras de diminutas rosas, en la cabeza porta una gran corona también dorada. Delante de la peana y de la virgen se situó una luna y a los costados unos floreros, que están pegados a unas delgadas columnas que culminan en un arco interno superior. Debajo de la biga en la parte central, se observa un ostensorio, y a los costados aparecen san Silvestre y san Agustín, ambos de menor tamaño que la virgen.

Relaciones y remisiones: Existen varias réplicas de esta pieza en la colección del MUSEF.



Retablo de virgen de los Remedios



Objeto ID: 18848

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 34,5; al. 48,5; prof. 17,5

Postizos y vestimenta: Manto de virgen, ojos y paladar.

Materiales: Retablo: madera, clavos, papel tapiz y pigmentos. Virgen: maguey, pasta (yeso), pigmentos al óleo, encaje y brocado.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Virgen: modelada, ojos y paladar adheridos, encarnaciones, tela encolada, costurada, emboladas, dorados y policromados.

Iconografía cristiana: Virgen de los Remedios

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.







Atributos: La virgen exhibe una herida en el rostro, producto del ataque de un hombre, quien quiso agredirla por segunda vez, pero ella levantó su mano para proteger al Niño, por eso tiene, también, la mano sangrando.

Colores:

- Azul claro (15-3915 TPX) en la parte externa y flores del retablo.
- Blanco (11-0606 TPX) en la parte posterior y superior del retablo; y encaje de las mangas y manto de la virgen.
- Verde oscuro (19-0417 TPX) en cornisa, reborde de cajón, reborde de peana, hojas flores y manto de virgen.
- Verde claro (14-0216 TPX) en cornisa, puertas y hojas del tapiz del retablo.
- Amarillo (13-0850 TPX) en el fondo de las puertas y la peana de la virgen.
- Rojo oscuro (18-1655 TPX) en el reborde del retablo, detalles de las puertas, arcos interiores; túnica, boca, herida de rostro y mano de la virgen; y especie de corazón en la mano del Niño.
- Azul oscuro (19-4044 TPX) en reborde del interior de las puertas, flores del tapiz del reborde y detalles del manto de la virgen.
- Dorado (16-0836 TPX) en manto, corona y detalles de la vestimenta de la virgen; detalles manto de Niño; y arco y flores del tapiz del retablo.
- Rojo oscuro (17-1444 TPX) en el tapiz del fondo del retablo.
- Fucsia (17-1740 TPX) en las flores del tapiz del fondo del retablo.
- Crema (11-1306 TPX) en los rostros y manos de la virgen y el Niño.
- Celeste (15-4319 TPX) en el velo y manto de la virgen.
- Café oscuro (19-1016 TPX) en el cabello y cejas de la virgen y el Niño.
- Negro (19-000 TPX) en el arco del retablo y zapatos de la virgen.

Retablo de caja de madera clavada y colada. Las puertas, están sujetadas por goznes y cuentan con un gancho central metálico a modo de seguro, fueron pintadas con figuras geométricas de recuadros y líneas onduladas. La estructura de la pieza tiene un arco triple interno, pintado con figuras de flores, en la parte inferior se incluyó un cajón con un pequeño agarrador. Toda la pieza está tapizada en su parte interior con figuras de flores.

La virgen está de pie en el centro del retablo con los brazos extendidos hacia adelante, con en el brazo izquierdo carga al Niño que está semidesnudo, quien sujeta con la mano izquierda lo que parece ser un corazón. La imagen deja ver las heridas en el rostro y la mano, cuenta con una corona y dos mantos sobrepuestos con figuras de rosas.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.



Retablo de virgen de la Candelaria



Objeto ID: 11703

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 18,3; al. 22,5; prof. 12.

Postizos y vestimenta: Manto y túnica de virgen.

Materiales: Retablo: madera, clavos, alambre y pigmentos. Virgen: maguey, pasta (yeso), pigmentos al óleo, encaje y raso.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado. Virgen: tallada, modelada, encarnaciones, tela encolada, costurada, embolados y policromados.

Iconografía cristiana: Virgen de la Candelaria

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano la candela y en la otra al niño Jesús. Puede portar algunas veces una canasta con un par de tórtolas.

Colores:

- Chocolate (19-0809 TPX) en la parte externa del retablo.
- Blanco (11-0606 TPX) mezclado con el color chocolate en la parte posterior y superior del retablo, y en los encajes de las mangas y manto de la virgen.
- Verde oscuro (19-5511 TPX) en la cornisa, reborde de puertas y hojas de flores.
- Amarillo oscuro (16-0953 TPX) en fondo de puertas y peana de la virgen.
- Guindo (19-1533 TPX) en reborde del retablo.
- Azul (19-4044 TPX) en el reborde del interior de los laterales del arco.
- Rojo naranja (16-0836 TPX) en el arco del retablo, flores de puertas y túnica de Niño.
- Rosado (12-1708 TPX) en parte interna del retablo.
- Negro (19-000 TPX) en el arco del retablo.
- Plateado (14-5002 TPX) en la luna delante de la peana y la corona de la virgen.
- Crema (11-1306 TPX) en rostros y manos de la virgen y el Niño.
- Celeste (17-4320 TPX) en túnica de la virgen.

Retablo de caja de madera, clavada y colada. Las puertas, están fijadas con goznes y cuentan con un gancho central metálico, fueron pintadas con iconografía geométrica de recuadros y líneas onduladas. La estructura de la pieza presenta un arco triple interno, el mismo fue pintado con unas flores, y en la parte baja se incluyó un cajón con un pequeño agarrador.

La figura de la virgen coronada fue situada en el centro, está de pie con los brazos extendidos hacia adelante –con la mano izquierda carga al





Niño quien a su vez sujeta un globo terráqueo—. La virgen fue vestida con una túnica, ceñida a la cintura con encajes plateados que también se usaron en la confección de los bordes de la falda, los puños y el cuello; finalmente, y sobre los hombros tiene un manto de raso con encajes.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de la virgen del Rosario



Objeto ID: 11716

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa, de brazo articulado y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 23,3 al. 29,3 prof. 15,3.

Postizos y vestimenta: Vestimenta

Materiales: Retablo: madera, hilo de algodón, clavos y pigmentos al óleo. Virgen: maguay, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Vestimenta: gaza, terciopelo, brocado, hilos metálicos y lámina de acero estañada (hojalata).

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y policromado. Virgen: tallada, modelada, embolada, policromada, dorada y con encarnación. Vestimenta: tela encolada y costurada.







Iconografía cristiana: Virgen del Rosario

Iconografía andina: Bastón de mando

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Vinculada a la orden de predicadores dominicos, sostiene al niño Dios y un rosario en las manos, en este caso fue reemplazado por un bastón de mando –símbolo de una autoridad indígena andina–, porta una corona que en ocasiones está rodeada por doce estrellas.

Colores:

- Blanco hueso (12-0104 TPX) en la parte exterior y reborde interior del arco del retablo; y en manto, velo, puños y reborde de la túnica.
- Rosado (16-1723 TPX) en el interior y parte posterior del retablo; y rosas del manto y peana de la virgen.
- Azul claro (17-4037 TPX) en rebordes de puertas y esquinas del retablo.
- Azul oscuro (19-4127 TPX) en cornisa del retablo; y zapatos y globo terráqueo del Niño.
- Verde oscuro (19-6311 TPX) en reborde y hojas de las flores de las puertas.
- Mostaza (15-1054 TPX) en el interior de las puertas.
- Rojo (18-1555 TPX) en flores del interior de las puertas; arco interior del retablo; túnica del Niño; y labios, mejillas y túnica de la tela encolada de la virgen.
- Negro (19-000 TPX) en líneas del arco, ojos y zapatos de la virgen, y ojos del Niño.
- Rosa carmesí (12-1207 TPX) en la piel de la virgen y el Niño.
- Café oscuro (19-1012 TPX) en cabello y bastón de mando de la virgen; y cabello del Niño.
- Violeta oscuro (19-3640 TPX) en cobertor delantero y detalles de rosas del manto de la virgen.
- Verde (18-6024 TPX) en hojas de las rosas del manto de la virgen.
- Dorado (16-0836 TPX) en aureola del Niño y manto de la virgen.
- Plateado (14-5002 TPX) en bastón, hilos de los bordados del vestido y collar de la virgen.

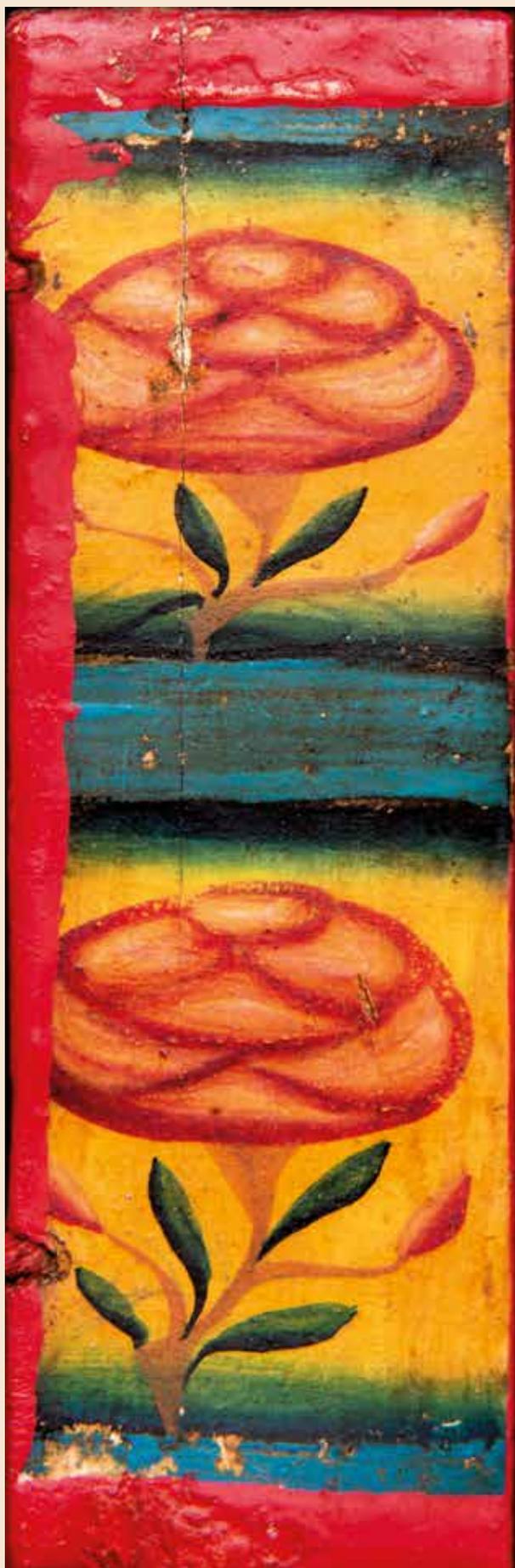
Retablo de caja de madera clavada y colada. La estructura de la pieza cuenta con: una cornisa, un arco interno y dos puertas que están sujetadas por goznes de hilo de algodón. Se pintó líneas onduladas en el arco del retablo y flores con hojas en las partes internas de las puertas.

La imagen de la virgen está en el centro del retablo, de pie y con los brazos extendidos hacia adelante, con la mano izquierda carga al Niño que está sentado sobre libros, quien a su vez sujeta un globo terráqueo. La virgen fue provista de una corona y fue vestida con prendas que tienen bordadas figuras fitomorfas con hilos plateados, complementa su atuendo un manto brocado con encajes.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.



Retablo de la virgen la Dolorosa



Objeto ID: 11700

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular tradicional y barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 8; al. 15,5; prof. 6,5.

Postizos y vestimenta: Manto y túnica de virgen.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilo de algodón y pigmentos. Virgen: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Vestimenta: encaje, raso y pasamanería.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y policromado.

Virgen: tallada, modelada, policromada y encarnaciones. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: La Dolorosa

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Madre de Cristo, protectora, guerrera y taumaturga, sigue la jerarquía luego de la Santísima Trinidad y Jesucristo. Uno de los pasajes marianos más recreados fue *La Dolorosa*, viste siempre de negro y morado, en actitud llorosa y con un corazón atravesado por siete espadas.

Colores:

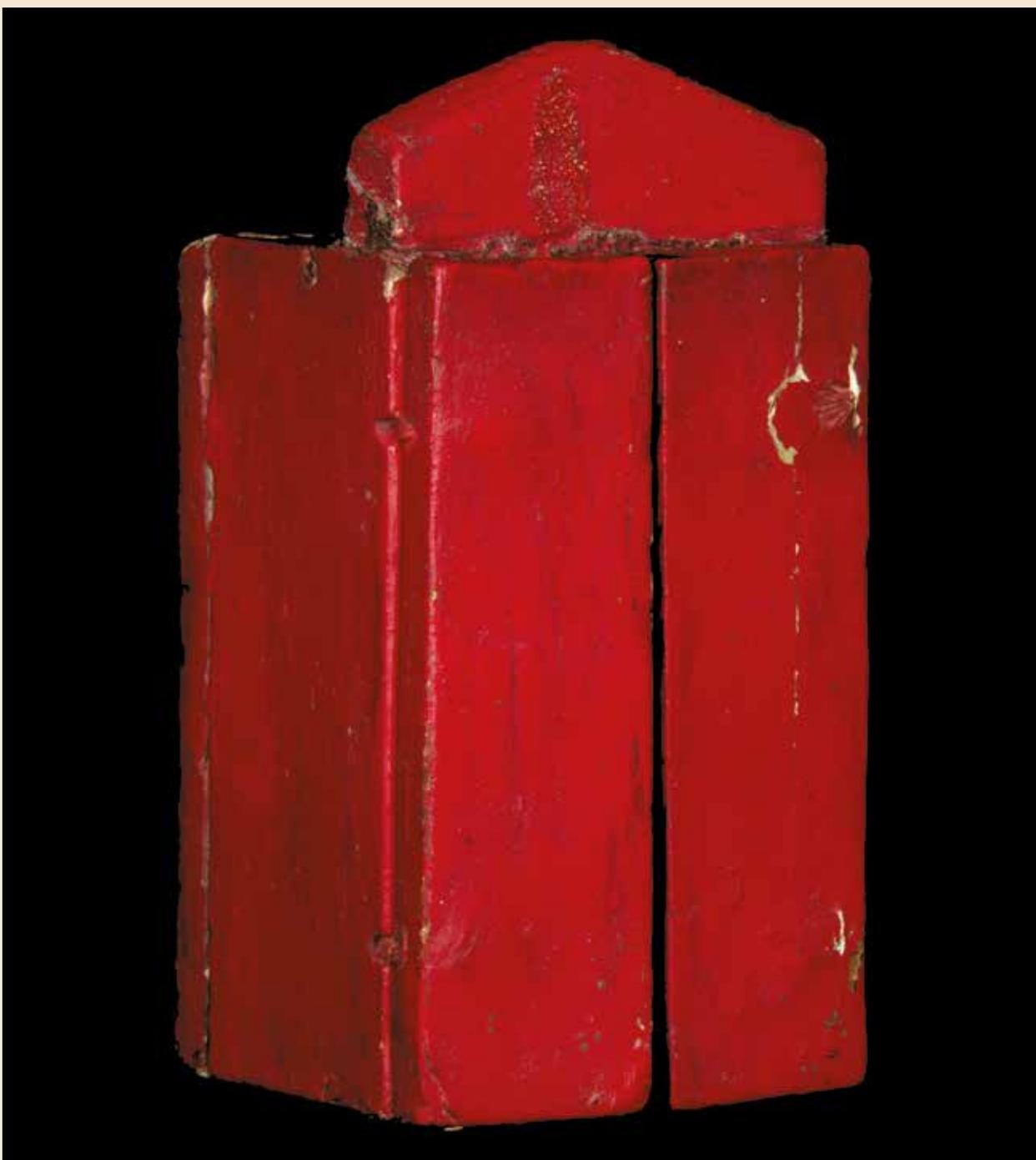
- Guindo (19-1557 TPX) en parte externa, remate, laterales, rebordes y flores de las puertas del retablo.
- Amarillo oscuro (16-0953 TPX) en parte interna y fondo de las puertas del retablo.
- Azul pastel (19-4335 TPX) en las franjas del retablo.
- Verde (19-5621 TPX) en las franjas y hojas de las puertas.
- Negro (19-000 TPX) en manto de la virgen.
- Blanco (11-0701 TPX) en túnica de la virgen.
- Crema (11-1306 TPX) en rostro y manos de la virgen.
- Dorado (15-0927 TPX) en pasamanería de la túnica y manto de la virgen.

Retablo de caja de madera clavada y colada. La estructura de la pieza cuenta con un arco interno con terminaciones en puntas a los costados y dos puertas que están sujetadas por goznes de hilo de algodón, en ellas se pintaron cuatro recuadros con figuras de rosas.

La imagen de la virgen está situada en el centro y fue vestida con un manto negro que le cubre desde la cabeza hasta los pies, llega incluso a tapar por completo la túnica interna, ambas prendas tiene aplicaciones de pasamanería.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.







Retablo de Cristo crucificado y santos



Objeto ID: 11714

Período: Republicano Tardío, siglo XX, 1947.

Escuela y estilo: Popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: La figura principal crucificada y las tres restantes de pie.

Dimensiones (cm.): An. 25; al. 37,5; prof. 11,6.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón, pasta (yeso), pigmentos al óleo, papel estañado, papel y estaño. Imágenes: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Figurillas: pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, empaste de yeso y policromado. Imágenes: talladas, modeladas, policromadas en rostros, cuerpo (cristo) y extremidades. Figurillas: modeladas y policromadas.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado como figura central, en la derecha san Juan Evangelista, en la parte superior la virgen de Copacabana y en la izquierda san Antonio de Padua.

Iconografía andina: Llamas

Otras iconografías: Vacas y moro músico.

Atributos:

Jesucristo crucificado. Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmovir a los fieles exaltando su sufrimiento y exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

San Juan. Evangelista, joven con barba corta y bigotes, sostiene unos libros propios de los evangelistas, aunque sus atributos son el águila, el cáliz y la serpiente, estos no aparecen en este caso.

Virgen de Copacabana o Candelaria. Virgen María, recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano una candelita y en la otra al niño Jesús.

San Antonio de Padua. Predicador franciscano, fraile joven, sostiene al Niño que está sentado sobre libros, y en la otra mano una palma.

Colores:

- Violeta (16-3320 TPX) en algunos lugares más claro y en otros más oscuro por la mezcla con el blanco; y en la parte exterior e interior del retablo.
- Anaranjado oscuro (18-1454 TPX) en el reborde del retablo y de las puertas, detalles de vacas y llamas, heridas de Cristo, y mantos de san Juan y la virgen.
- Crema (13-1106 TPX) en líneas onduladas del reborde del retablo y puertas, encarnación de Cristo y santos, y recuadro de inscripción sobre la cruz.
- Verde (17-0145 TPX) en las franjas de las puertas y cruz.
- Rosado (17-1744 TPX) en las franjas de las puertas.





- Rosado claro (15-1515 TPX) en el fondo del interior de las puertas.
- Rojo metálico (18-1760 TPX) en las estrellas a manera de flores.
- Guindo (19-1557 TPX) en las flores de las puertas; sangre, heridas y sandalias de Cristo; y en manos y detalles corporales de la virgen y el Niño.
- Verde oscuro (19-0315 TPX) en las hojas de las flores de las puertas, túnica de san Juan y túnica de Niño de san Antonio.



- Celeste (1448-10 TPX) en la parte interna de las flores de las puertas, recuadro de la inscripción sobre la cruz, túnica de la virgen, hábito de san Antonio y músico moro.
- Negro (19-0000 TPX) en inscripción del recuadro de la cruz, puertas del retablo, piel de músico moro, manchas de las vacas y llamas, y detalles en los rostros de los santos.
- Dorado (16-0836 TPX) en estrellas a manera de flores, detalles en vestimenta de santos, guitarra de moro, aureolas de santos, cruz, paño y corona de espinas de Cristo.
- Plateado (14-5002 TPX) en estrellas a manera de flores.
- Azul metálico (19-3864 TPX) en estrellas a manera de flores.
- Blanco hueso (11-0606 TPX) en las vacas, llamas, y vestimenta y ojos del músico moro.
- Café oscuro (19-1111 TPX) en cabellos de la virgen y el Niño; cabellos de san Juan y san Antonio de Padua; y cabello, barba y ojos de Cristo.

Retablo de caja de madera clavada, colada, recubierta con yeso y pintada. La terminación superior de la estructura es triangular y en punta. La pieza tiene un par de puertas fijadas con goznes de hilo de algodón y pintadas con formas de flores, entre franjas superiores e inferiores. En la parte superior de las puertas se observan dos inscripciones: “A devoción de Eduardo Mamani el 5 de octubre de 1947” y “Trabajado por Alejandro Peñaloza”.

La imagen de Jesucristo crucificado es la figura principal, ocupa la parte central superior del retablo, en la parte superior de la cruz se distingue la inscripción INRI (Jesús de Nazaret Rey de los Judíos). Al lado derecho, está san Juan Evangelista, encima de él se situó una imagen más pequeña: la virgen de Copacabana cargando al niño Dios. Al lado izquierdo se observa, un poco más grande que las anteriores, la imagen de san Antonio de Padua con la cabeza tonsurada y en los brazos sostiene al niño Dios y una palma; a su derecha se observa un músico moro tañendo la guitarra. Delante de las imágenes se acomodaron unas pequeñas figurillas de vacas y llamas.

Todo el interior del retablo tiene detalles de estrellas a manera de flores, además de pequeños fajos de billetes de Alasitas y un par de monedas de 1 boliviano, moneda fuera de circulación.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.



Retablo de san José y el niño Jesús



Objeto ID: 11723

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 32,5; al. 54; prof. 24,9.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Imágenes: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Vestimentas: encajes, raso, damasco, tela fina de fibra de algodón y pasamanería.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, empaste de yeso y policromado. Imágenes: talladas, modeladas, policromadas, y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Niño Jesús y san José.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos:

Niño Jesús. Hijo de Dios, época de infancia, vinculado a María y José. Una de sus advocaciones es su etapa infantil.

San José. Familia de Cristo, esposo de María y referente de moralidad y buen comportamiento. Está presente en la sagrada familia y también aparece individualmente, vestido con túnica verde o morada y un manto amarillo, agarrando un lirio. En ocasiones carga al niño Dios o lo lleva de la mano.







Colores:

- Verde claro (17-0215 TPX) en la parte exterior, paredes laterales, parte superior y puertas frontales del retablo.
- Café claro (17-1328 TPX) en la parte posterior del retablo.
- Mostaza (13-1106 TPX) en el remate del retablo y puertas internas del retablo.
- Azul (18-3932 TPX) en parte frontal del remate del retablo, en algunos lugares más claro por la combinación con el blanco; y en la peana de san José.
- Blanco (11-0601 TPX) en reborde de remate de arco interno y piso del retablo; y parte superior de las túnicas del niño y san José.
- Anaranjado oscuro (18-1447 TPX) en parte interna del retablo y peana del Niño.
- Guindo (19-1557 TPX) en flores de las puertas y remate del retablo, ambos varían por la mezcla con el blanco.
- Verde (19-0315 TPX) en hojas de las flores, franjas de las puertas y brazos de san José.
- Rosado (1448-10 TPX) en parte interna de mantos y partes bajas de las túnicas del Niño y san José.
- Negro (19-0000 TPX) en reborde del remate del retablo.
- Dorado (16-0836 TPX) en franjas de puertas y pasamanería de mantos del Niño y san José.
- Plateado (14-5002 TPX) en pasamanería de túnica de san José y arco de retablo.
- Rojo (18-1448 TPX) en manto de san José.
- Café oscuro (19-1111 TPX) en cabello del Niño; y cabello y barba de san José.
- Crema oscura (13-1013 TPX) en rostro y manos de san José.
- Rosa pálido (12-1007 TPX) en rostro y manos del Niño.

Retablo de caja de madera clavada, colada, recubierta con yeso y pintada; en la parte superior tiene un remate, con curvas poco onduladas en los costados y más pronunciadas en el centro. La estructura tiene puertas sujetadas por goznes de hilo de algodón, en ellas se pintaron flores dentro de recuadros.

La imagen infantil del niño Jesús tiene manos muy finas y articuladas, fue vestido con una túnica de encajes y gazas, muy elaborada; y un manto con vivos dorados y pasamanería de las mismas características alrededor. San José está ataviado de modo similar, la falda se desprende de un gran camión que está ceñido a la cintura con una pasamanería; en los bordes de la falda y el manto se costuraron encajes y pasamanería dorada. Ambas figuras están paradas sobre peanas.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.



CATÁLOGO 25

Retablo con el niño Jesús



Objeto ID: 11715

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: Sedente

Dimensiones (cm.): An. 21; al. 35; prof. 15.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón, papel tapiz, pasta (yeso) y pigmentos. Imagen: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Vestimentas: encajes, terciopelo, tela fina de fibra de algodón, lana de vicuña, fuste de fieltro de lana de oveja y pedrería de fantasía.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, empaste de yeso y policromado. Imagen: tallada, modelada, encarnaciones en rostros y extremidades. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: Niño Jesús

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, época de infancia, vinculado a María y José. Una de sus advocaciones es su etapa infantil.





Colores:

- Café oscuro (18-1048 TPX) en la parte externa del retablo, aunque varía por las tonalidades de la madera y por el yeso blanco.
- Rojo (19-1761 TPX) en los rebordes frontales del retablo.
- Azul (18-3932 TPX) en el reborde frontal e inferior del retablo.
- Crema oscuro (13-1013 TPX) en papel tapiz del interior del retablo; rostro y manos de san José.
- Dorado (16-0836 TPX) en papel tapiz del interior del retablo.
- Guindo (19-1557 TPX) en túnica del Niño.
- Blanco (11-0601 TPX) en camión del Niño.
- Fucsia (17-2033 TPX) en cuello de túnica del Niño.
- Anaranjado (14-1231 TPX) en listas de túnica de Niño.
- Negro (19-0000 TPX) en ojos y cejas.
- Café claro (17-1134 TPX) en bufanda del Niño.
- Café (18-1242 TPX) en cabello del Niño.
- Amarillo (13-0746 TPX) en silla del Niño.

Retablo de caja de madera clavada, colada, recubierta con yeso, solo en ciertos lugares.

Las partes descubiertas revelan que la caja se usó de forma original para transportar alcohol porque tiene las siguientes inscripciones: “marca registrada” y “Alcohol Superior”, debajo se observa la figura de un caballo tirando de una carreta y arriba un trébol y el dígito 140. El interior de la pieza está completamente tapizado y carece de puertas.

La imagen del niño Jesús está sentado en una pequeña silla, ocupa toda la parte central del retablo, su atuendo está conformado por: una túnica con aplicaciones de pedrería de fantasía, con encajes en puños y borde inferior del camión, una delgada bufanda de vicuña y un sombrero de características andinas.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de la Santísima Trinidad



Objeto ID: 11722

Período: Republicano Temprano, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: Cristo y ángeles de pie y erguidos. Una imagen carece de las extremidades inferiores.

Dimensiones (cm.): An. 31,3; al. 43,5; prof. 22,5.

Materiales: Retablo: madera, clavos, hilos de algodón, pasta (yeso), pigmentos al óleo, vidrio, metal (fierro) y papel tapiz. Imágenes: maguey, pasta (yeso), vidrio y pigmentos al óleo. Vestimenta: tela de hilo de algodón, encajes, pasamanería, piel de lobo y raso.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, empaste de yeso y policromado. Imágenes: talladas, modeladas, tela encolada, policromadas, encarnaciones en rostros y extremidades. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: Santísima Trinidad

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Par de ángeles

Atributos:

Santísima Trinidad. Conformado por las tres divinidades: Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres entidades distintas en un solo Dios.

Dios Padre. Padre eterno, hombre viejo con cabellos y barbas canosas, con indumentaria del Papa o Rey. Rodea su cabeza un halo cruciforme o triangular. Se lo simboliza con el Delta Místico, triángulo enmarcado en un círculo luminoso, símbolo de la Trinidad y de la eternidad.

Dios Hijo. Por lo general lleva un cordero que significa *Agnus Dei* (Cordero de dios en la tierra), puede ser también un pez o un monograma sagrado IC, *Iesu Cristo* en latín.

Espíritu Santo. Simbolizado por una paloma.

Colores:

- Azul (17-4015 TPX) en la parte exterior del retablo.
- Azul oscuro (18-4036 TPX) en reborde del remate, franjas de puertas del retablo; mangas interiores de Cristo; y piernas de ángeles.
- Amarillo (13-0850 TPX) en remate y fondo interno de las puertas del retablo, y peanas de los santos.
- Verde (18-6330 TPX) en puntos del remate y hojas de flores de puertas del retablo, hojas de tela y túnica de Cristo de medio cuerpo.
- Rojo arcilla (18-1343 TPX) en reborde de la parte interior y líneas interiores de las puertas del retablo y peanas de santos.
- Rojo (19-1557 TPX) en flores del interior de las puertas.
- Dorado (16-0836 TPX) en reborde de la parte interior del retablo, aureolas de santos y vestimentas de santos y ángeles.
- Beige (14-1014 TPX) en tapiz del retablo.
- Rosado (18-1643 TPX) en flores del tapiz del interior del retablo y mejillas del santo.
- Crema (11-0507 TPX) en piel de los santos y ángeles.
- Blanco crema (12-4302 TPX) en encajes y túnicas de los santos y ángeles.
- Plateado (14-5002 TPX) en coronas y alas de los ángeles.





- Negro (19-1102 TPX) en cabello, cejas, ojos y barba de santos y cabellos de ángeles.
- Anaranjado (1415 TPX) en flor de tela de santo de pie.
- Rojo (18-1761 TPX) en mantos de ambos santos.

Retablo de caja de madera clavada, colada y pintada, todo el interior está tapizado. La estructura de la pieza tiene una puerta interna de vidrio, sujeta por goznes de alambre, con reborde de madera policromada y en la parte media tiene un pequeño gancho a modo de seguro. Cuenta además con un par de puertas laterales externas, fijadas por goznes metálicos de alambre y pintadas con flores entre recuadros.

En el interior del retablo se situaron dos imágenes de Cristo. La primera está de pie, sobre una peana, con una aureola encima de la cabeza, sostiene un lirio, y viste una túnica con encajes en el cuello y puños, y con acabados de pasamanería en los bordes al igual que el manto que le cubre la espalda. La segunda imagen de talla incompleta, presenta las mismas características en su vestimenta que la otra figura, pero la aureola que rodea su cabeza es de forma triangular o halo cruciforme. Delante de esta última, se observa un par de ángeles coronados, con trajes de encaje, con lazos en el cuello de pasamanería.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





CATÁLOGO 27

Retablo con el niño Jesús



Objeto ID: 11862

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 26,7; al. 44; prof. 20,4.

Materiales: Retablo: madera, clavos, papel tapiz, pasta (yeso) y pigmentos. Imagen: maguey, pasta (yeso), vidrio y pigmentos al óleo. Vestimentas: encajes, raso, encajes, damasco, lentejuelas y pasamanería.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado, empaste de yeso, tapizado y policromado. Imagen: tallada, modelada, ojos vidriados, con encarnaciones en rostros y extremidades. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: Niño Jesús

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, época de infancia, vinculado a María y José. Una de sus advocaciones es su etapa infantil.

Colores:

- Café claro (17-1134 TPX) en madera sin pintar parte externa y posterior del retablo.
- Blanco (11-4201 TPX) en parte exterior del retablo y tapiz del retablo.





- Rojo (18-1655 TPX) en tapiz retablo.
- Beige (15-1216 TPX) en tapiz del retablo.
- Rosado claro y variantes (12-1605 TPX) en arco interior del retablo y piel del Niño.
- Azul (18-4222 TPX) en pilares laterales del arco.
- Rosado fuerte (17-1744 TPX) en laterales de peana.
- Celeste (17-4320 TPX) en parte superior de peana del santo y ojos del Niño.
- Castaño (17-1044 TPX) en cabello y cejas del Niño.
- Verde (17-6030 TPX) en túnica del Niño.
- Blanco (12-1014 TPX) en encajes de túnica.
- Fucsia (19-2033 TPX) en manto del Niño.
- Mostaza (13-0746 TPX) en flores del manto del Niño.
- Dorado (16-0836 TPX) en pasamanería del manto y la túnica del Niño.
- Plateado (14-5002 TPX) en lazo de la cintura del Niño.

Retablo de caja de madera clavada, colada, recubierta con yeso, solo en ciertos lugares. Las partes descubiertas revelan que la caja se usó de

forma original para transportar algún material, ya que tiene inscrito el dígito 28. El interior de la pieza está completamente tapizado y carece de puertas.

La imagen del niño Jesús de pie y con los brazos entreabiertos ocupa toda la parte central del retablo; fue vestido con una túnica con terminaciones en punta en la parte de la pollera y con encajes en el cuello y el borde inferior, le cubre la espalda un manto con figuras de flores estilizadas y aplicaciones de lentejuelas, y con rebordes de pasamanería.

Relaciones y remisiones: La pieza 11862 de la colección del MUSEF, es similar y está incluida en este catálogo.





Retablo de san Nicolás de Tolentino

Objeto ID: 11863

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 34; al. 68,8; prof. 27.

Postizos y vestimenta: Hábito.

Materiales: Retablo: madera, clavos y pigmentos.

San Nicolás: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo. Vestimenta: fibra vegetal, terciopelo, encajes y pasamanería.

Técnicas: Retablo: clavado, encolado y pintado.

San Nicolás: tallado, modelado, tela encolada, encarnaciones y policromadas. Vestimenta: costurada.

Iconografía cristiana: San Nicolás





Iconografía andina: Cantutas.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Los atributos personales más constante son: un plato con una perdiz viva (u otra ave semejante), un sol o estrella sobre el pecho, un tallo de azucena, un crucifijo y un cesto de panes, por este último elemento es conocido como el santo de los panaderos en Bolivia.

Colores:

- Rojo (17-1558 TPX) en parte exterior del retablo, cantutas, bandera y detalles en rostro de san Nicolás.
- Azul (19-4044 TPX) en peana.
- Azul oscuro (19-3920 TPX) en hábito.
- Blanco (12-0104 TPX) en encajes de túnica.
- Crema (11-0507 TPX) en rostro y manos de san Nicolás.
- Rosado (12-1706 TPX) en mejillas y manos de san Nicolás.
- Amarillo (14-0754 TPX) en cantutas y bandera.
- Café oscuro (19-1118 TPX) en cabello, barba y cejas de san Nicolás.
- Plateado (14-5002 TPX) en pasamanería del hábito.
- Verde (18-6216 TPX) en bandera, cantutas y peana.
- Negro (19-000 TPX) en vestimenta de tela encolada.
- Dorado (160836 TPX) en vestimenta de tela encolada.

Retablo de caja de madera clavada y colada, se destaca en este ejemplar la calidad gruesa de

la madera. La estructura de la pieza tiene una cornisa superior en todo el reborde y una puerta con bisagras metálicas y con un agarrador en medio para abrirlas.

La imagen de san Nicolás ocupa toda la parte central del retablo, tiene las manos entreabiertas con la derecha sostiene una pala de panadero, también se observa otra pala recostada en el retablo, con la mano izquierda agarra una especie de guirnalda de maíz tostado y otro de pequeñas cantutas, que también aparecen en la base del retablo entremezclado con mixturas. La imagen fue vestida con un amplio hábito de mangas anchas con sobrecuello y capucha, con rebordes y cingulo de pasamanería, complementa el atuendo una cinta con los colores de la bandera boliviana prendida al pecho con un alfiler.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Retablo de san Agustín de Hipona

Objeto ID: 11702

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional y barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología escultórica: De bulto, talla completa y de vestir.

Tipología según su posición: De pie y erguido.

Dimensiones (cm.): An. 8,5; al. 13,5; prof. 3,2.

Materiales: Retablo: madera, pasta (yeso), vidrio y pigmentos. San Agustín: piedra, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Retablo: encolado, recubierto con yeso y pintado. San Agustín: modelado, encarnaciones y policromado.

Iconografía cristiana: San Agustín de Hipona

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Fundador de una orden religiosa, Doctor de la Iglesia, obispo de Hipona. Viste un hábito, capa pluvial o roquete y presenta un corazón inflamado traspasado por flechas. La mitra, el báculo, un pectoral, un libro, una pluma y una maqueta de la iglesia son otros elementos que se asocian a este santo.

Colores:

- Verde (18-6022 TPX) en la parte exterior del retablo.
- Mostaza (116-1139 TPX) en la parte posterior del remate.
- Azul (19-3933 TPX) en reborde del remate del retablo y cielo en el que está san Agustín.
- Rojo (18-1454 TPX) en reborde del retablo y reborde del manto que cubre al santo.

- Plateado (14-5002 TPX) en las nubes que rodean al santo.
- Amarillo (14-0756 TPX) en luz que rodea al santo.
- Dorado (16-0836 TPX) en la corona de san Agustín y reborde de remate del retablo.
- Anaranjado (16-1632 TPX) en la aureola del santo.
- Gris (17-1501 TPX) en la túnica del santo.
- Crema (12-1304 TPX) en la piel de san Agustín.
- Negro (19-0000 TPX) en cabello, barba, ojos, nariz, túnica y manto de san Agustín.
- Café oscuro (19-1217 TPX) en báculo de san Agustín.

Retablo sin puertas de caja de madera colada y policromada, la estructura de la pieza cuenta con: una cornisa superior en todo el reborde, una parte frontal cubierta con un vidrio y un remate de punta triangular.

La imagen del santo está pintada sobre una piedra, que parece ser parte del retablo, ocupa toda la parte central. La efigie está coronada, rodeada de un halo de luz, sostiene en la mano derecha un cayado y en la izquierda la maqueta de una iglesia, y está parada sobre nubes.

Relaciones y remisiones: No existe una pieza similar en la colección del MUSEF.





San Pedro, santa Rosa de Lima, san Pablo y santa Gertrudis en puertas de retablo

Objeto ID: 11868

Periodo: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Cajón, caja de san Marcos, caja de imagineros, *tata cajoncitos*, *mama cajoncitos* (esp.); *retable* (fr.); *altarpiece* (ing.).

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 31,5; al. 88; prof. 1,2.

Materiales: Puertas de retablo: madera, hilos de algodón y pigmentos.

Técnicas: Pintado

Iconografía cristiana: San Pedro, santa Rosa de Lima, san Pablo y santa Gertrudis.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos:

San Pedro. Apóstol, anciano vigoroso de calvicie pronunciada y de barba corta redondeada y entrecana. Las llaves y el gallo son sus elementos asociados, además de una cruz latina.

Santa Rosa de Lima. Su atributo principal es una rosa, en este caso un ramo y un crucifijo.

San Pablo de Tarso. Apóstol de porte majestuoso, nariz afilada y mirada penetrante, calvicie algo pronunciada, con barbas y cabellera larga y oscura. Lleva una espada y un libro.

Santa Gertrudis. Usualmente es una monja benedictina con hábito negro, también suele aparecer con el corazón expuesto como símbolo identificador más común y con un báculo de abadesa; aunque solo fue monja, pero este elemento quedó como uno de sus atributos.

Colores:

- Rosado oscuro (14-1418 TPX) en parte externa de las puertas, aunque está entremezclado con blanco.
- Azul (17-4041 TPX) en franjas de la parte interior.
- Azul oscuro (19-3920 TPX) en hábitos.

- Amarillo (13-0752 TPX) en recuadros y fondo de santos.
- Verde (18-0135 TPX) en franjas interiores de puertas.
- Negro (19-000 TPX) en mantos de san Pablo y santa Rosa, hábito de Gertrudis y libros de san Pedro y san Pablo.
- Anaranjado tierra (16-1450 TPX) en manto de san Pedro y aureolas de todos los santos.
- Verde plomizo (16-5808 TPX) en túnica de san Pedro
- Café gris (17-1327 TPX) en túnica de san Pablo.
- Gris (16-1107 TPX) en hábito de santa Rosa.
- Crema (14-1120 TPX) en rostros y manos de santos.

Par de puertas de madera con cuatro cuadros, en ellas se pintaron las imágenes de cuatro santos, dos de un lado y dos del otro. Las puertas tienen orificios laterales para los goznes de hilo de algodón.

En la puerta izquierda se pintó la imagen de san Pedro, un anciano que sujeta unas llaves en la mano izquierda y un libro en la derecha; debajo, Santa Rosa de Lima sostiene un ramo de flores y un crucifijo, y sobre un velo que le cubre la cabeza trae una corona de flores. En la puerta derecha fueron pintados: san Pablo en la parte superior agarrando un libro y una espada; y debajo, Santa Gertrudis sostiene en la mano izquierda un corazón y con la derecha levanta una cruz.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.







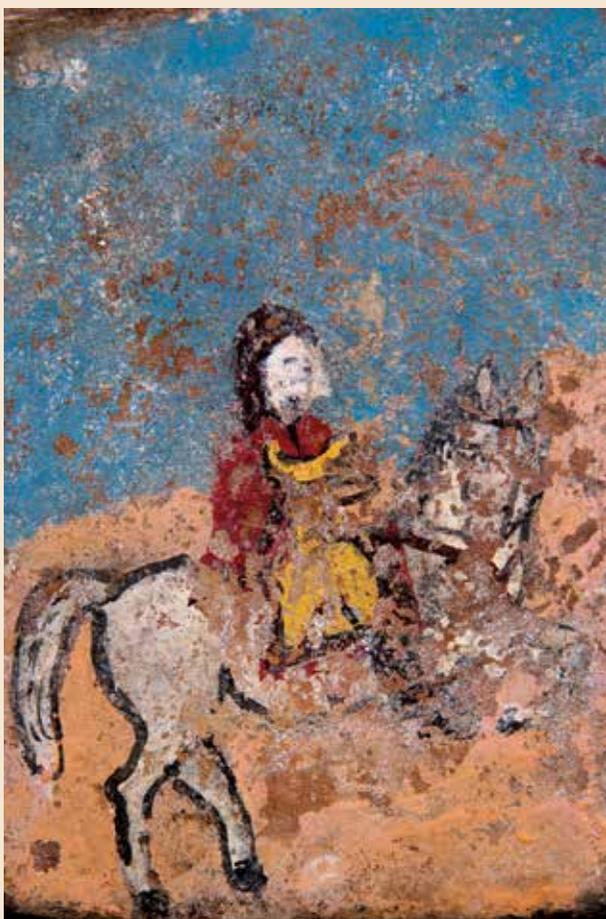
PIEDRAS SANTOS



Piedra santo con la imagen de Tata Santiago, Tarabuco, provincia Yamparáez del departamento de Chuquisaca, 1996. **Foto:** Archivo MUSEF.



Piedra santo con Tata Santiago



Objeto ID: 11836

Periodo: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular tradicional y barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 7,6; al. 11,5; prof. 6,7.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Tata Santiago

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Celeste (14-4313 TPX) en cielo.
- Durazno (14-1220 TPX) en suelo parte baja de la piedra.
- Café oscuro (19-1320 TPX) en cabello y barba de Santiago, y estribos y silla del caballo.
- Rojo (19-1557 TPX) en manto de santo y silla de caballo.
- Blanco hueso (12-0104 TPX) en rostro de Santiago y caballo.
- Amarillo (13-0850 TPX) en túnica de santo.
- Negro (19-0000 TPX) en rebordes de todos los elementos.

Imagen pintada en piedra metamórfica de forma rectangular irregular, toda la piedra es lisa, aunque la parte frontal lo es aún más.

La imagen de Santiago aparece de perfil, con el brazo derecho levantado y cabalgando.

Relaciones y remisiones: Esta pieza es similar a dos ejemplares: 11860 y 18282, ambos presentes en este mismo catálogo y pertenecientes a la colección del MUSEF.





Piedra santo con Tata Santiago



Objeto ID: 11860

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 9,9; al. 14; prof. 2.

Materiales: Piedra, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Tata Santiago

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común a los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Azul (19-4035 TPX) en cielo, como fondo de Santiago.
- Blanco (11-0701 TPX) en caballo, estrellas, detalles de manto y cinta de sombrero del santo.
- Verde oscuro (19-5513 TPX) en base de la piedra y túnica de Santiago.
- Dorado (15-0927 TPX) en rayos y estrellas; montura de caballo; y manto, detalles en túnica y sombrero de Santiago.
- Crema (14-0826 TPX) en aura y escudo de Santiago, y montura de caballo.
- Rojo (19-1557 TPX) en manto y labios de Santiago; y orejas y hocico del caballo.
- Negro (19-000 TPX) en sombrero, cabello, barba, ojos, cejas, nariz y espada de Santiago; y detalles de todos los elementos.
- Rosado pálido (13-1404 TPX) en rostro y encarnaciones de Santiago.

Imagen pintada en piedra metamórfica de forma rectangular irregular. Toda la piedra es lisa, aunque la parte frontal lo es aún más, la parte posterior contiene una aplicación de yeso expuesta, al igual que la parte baja.

La imagen de Tata Santiago fue pintada de perfil, con el brazo derecho levantado y empuñando una espada y con el izquierdo sostiene un escudo; el Tata aparentemente cabalga a galope por ello su manto se eleva; y la túnica deja al descubierto un pie. La imagen está en el cielo rodeado de un halo de luz y rayos, y debajo de él se observan unas estrellas.

Relaciones y remisiones: Las piezas 18282 y 11836, de la colección del MUSEF y presente en este catálogo, son similares.



Piedra santo con Tata Santiago

Objeto ID: 18282

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 7,2; al. 11; prof. 5,5.

Materiales: Piedra, pasta (yeso), madera y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado y encolado.

Iconografía cristiana: Tata Santiago

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, común a los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Celeste (14-4313 TPX) en cielo como base de la imagen.
- Café (19-1333 TPX) en parte posterior y soporte de piedra.
- Rojo (18-1658 TPX) en manchas en el piso, estribos del caballo, y manto y boca de Santiago.
- Verde (18-5621 TPX) en manchas en el piso y túnica de Santiago.
- Blanco (11-4201 TPX) en caballo, rostro y manos de Santiago.
- Negro (19-0000 TPX) en sombrero, cejas, ojos, barba

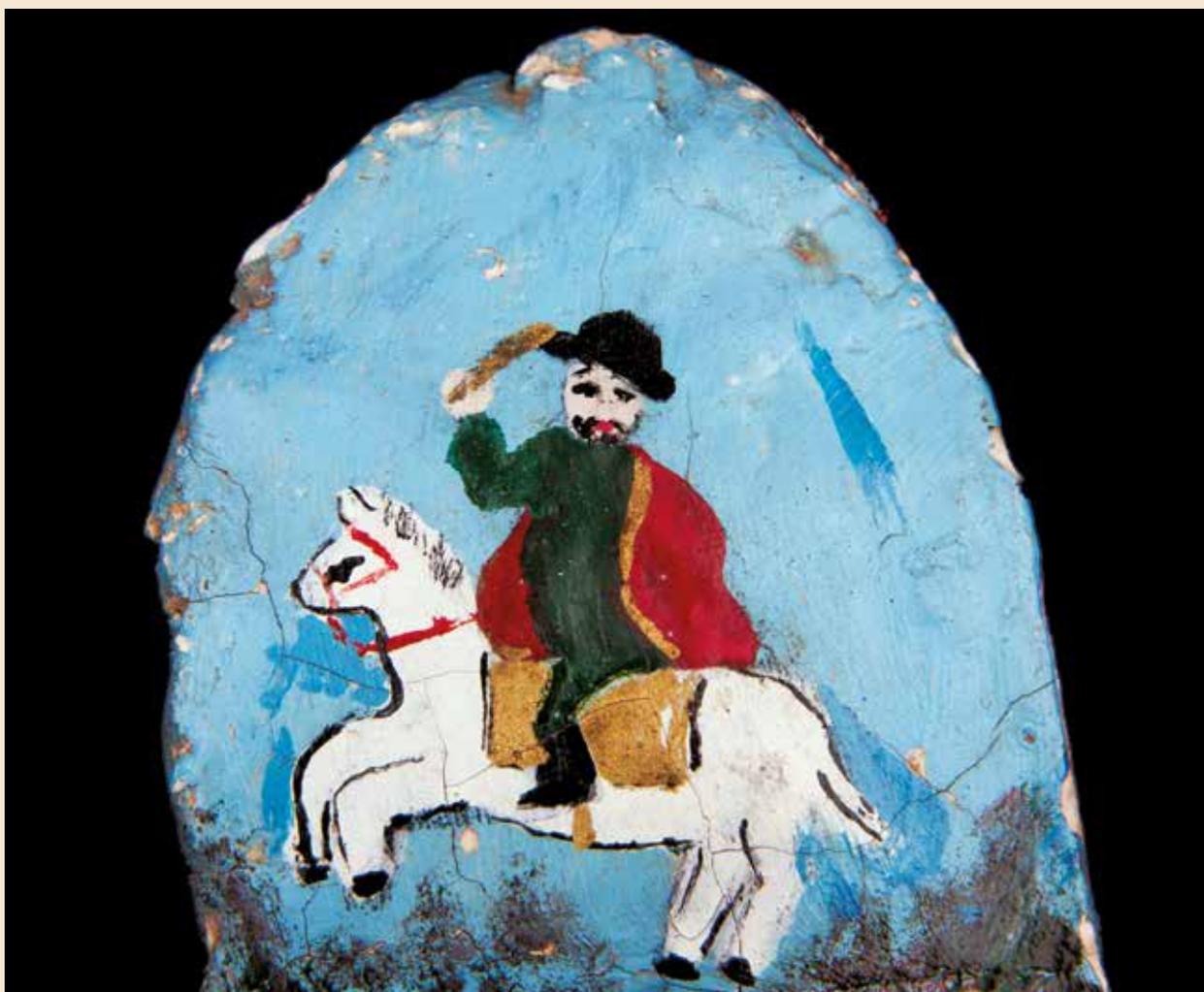
y botas de Santiago, y detalles y reborde de caballo.

- Dorado (16-0836 TPX) montura del caballo, en reborde del manto y espada de Santiago.

Imagen pintada sobre una piedra metamórfica de forma ovalada irregular, la parte delantera de la piedra es lisa, la posterior tiene una aplicación de yeso que fue luego repintada, y a modo de base se incluyó un cubo de madera también pintado.

La imagen de Santiago está pintado de perfil montando un caballo y con el brazo derecho levantado y blandiendo una espada. Parece que el santo está sobre el cielo y debajo se observa algunas manchas que se asemejan a la tierra.

Relaciones y remisiones: Un ejemplar semejante fue analizado por Taboada (1997: 236) en los anales de la XI Reunión Anual de Etnología. También las piezas 11860 y 11836 de la colección del MUSEF son similares y están descritas en este catálogo.





Santiago Matamoros en alabastro

Objeto ID: 11823

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Ecuestre

Dimensiones (cm.): An. 8; al. 9; prof. 2.

Materiales: Alabastro

Técnicas: Tallado y policromado.

Iconografía cristiana: Tata Santiago

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Moro

Atributos: Apóstol, vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña una espada como instrumento de martirio, común a los santos caballeros y soldados.

Colores:

- Beige (14-1112 TPX) en toda la pieza.
- Rojo (19-1629 TPX) en parte interior de la pieza.
- Negro (19-0000 TPX) en parte interna y externa de la pieza.

Imágenes talladas y pintadas en alabastro de forma cuadrangular e irregular. La parte posterior

de la piedra es lisa y en la porción de adelante se talló y pintó: la imagen de perfil de Santiago cuya mano derecha blande en alto una espada, mientras la izquierda empuña un escudo.

El Tata Santiago aparece montando un caballo con el que embiste a un moro con turbante, en la escena los cascos delanteros del animal abaten el rostro, mientras que las patas traseras pisan las piernas del moro.

Relaciones y remisiones: Otras piezas semejante se encuentran en: el catálogo *El retablo ayacuchano: un arte de los Andes* del Instituto de Estudios Peruanos (1992); la colección del Museo de Arte Popular, Institución Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú; y en el libro *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú* (Girault, 1988: 63).





Piedra santo con Tata Santiago y virgen de Copacabana

Objeto ID: 11694

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular tradicional y barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Una figura es ecuestre y la otra está de pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 7; al. 8; prof. 7.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Tata Santiago y Virgen de Copacabana.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos:

Tata Santiago: Apóstol vestido de peregrino, monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común de los santos caballeros y soldados.

Virgen de Copacabana o Candelaria. Virgen María y madre de Cristo recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano una candela y en la otra al niño Jesús.

Colores:

- Blanco (11-0601 TPX) rostros y manos de Santiago, virgen y Niño; y en caballo.
- Negro (19-000 TPX) en sombrero, cabello y botas de Santiago; cascos del caballo; y cabellos de la virgen y del Niño.

- Verde (17-0215 TPX) en túnica de Santiago y la virgen.
- Rojo (18-1550 TPX) en manto de Santiago, silla del caballo, manto de virgen y túnica del Niño.
- Dorado (16-0836 TPX) corona del Niño, cetro y corona de la virgen.

Imágenes pintadas en piedra metamórfica de forma esférica irregular; toda la piedra es lisa, aunque la parte frontal lo es aún más.

La imagen de Santiago fue pintada, en un costado superior, de perfil con el brazo derecho levantado, aparentemente cabalga a galope porque el manto parece alcanzar vuelo. La imagen de la virgen coronada fue pintada, en el otro costado inferior, con la mano izquierda carga al Niño y con la derecha sujeta un cetro.

Relaciones y remisiones: Esta pieza fue analizada por Taboada (1997: 234) en los Anales de la XI Reunión Anual de Etnología. El retablo 18283 de la colección del MUSEF contiene una piedra santo similar y está incluido en este catálogo.





Piedra santo con virgen del Rosario

Objeto ID: 11831

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 5,5; al. 6,5; prof. 2,5.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen del Rosario

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Vinculada a la orden de predicadores dominicos, sostiene al niño Dios y un rosario en las manos, porta una corona que en ocasiones está rodeada por doce estrellas.

Colores:

- Azul (17-4328 TPX) en pintura base de la piedra y ojos de la virgen.
- Verde (16-5109 TPX) en flores, manto y rosario de la virgen y una especie de espuma.

- Amarillo (14-0827 TPX) en túnica y aureola de la virgen.
- Crema (12-1005 TPX) en piel de la virgen.
- Rojo (18-1442 TPX) en flores.
- Blanco (12-0804 TPX) en algunos detalles.
- Negro (19-0000 TPX) en cabello, ojos, nariz y boca de la virgen.

La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra que tiene forma triangular irregular –puede tratarse de una piedra meteorito que es pesada y brillante–, la parte delantera es más plana que la posterior. La virgen fue situada en un escenario que pareciera ser un jardín del cielo, está entre montañas, nubes y cielo y cubierta de flores. No presenta ningún atributo.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.





Piedra santo con virgen del Carmen

Objeto ID: 11832

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 8; al. 14; prof. 2,4.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen del Carmen

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Advocación mariana ataviada con hábito de carmelita con escudo en el pecho, porta una corona y sostiene un escapulario y al niño Dios. La santa está vinculada a la orden del Carmen, según la tradición, la virgen prometió liberar del purgatorio a todas las almas que hayan vestido el escapulario durante toda su vida.

Colores:

- Azul (19-4118 TPX) en pintura base de la piedra.
- Blanco (12-0804 TPX) en hábito, manto, escapulario y aureola de virgen.
- Rojo (18-1442 TPX) en manto de virgen.

- Celeste (15-4319 TPX) en detalles en vestimenta de la virgen y escapulario.
- Rosado (14-2710 TPX) en halo, manos y mejillas de la virgen.
- Crema (12-1005 TPX) en piel de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en cabello, ojos, nariz y boca de la virgen; rejas de prisión y una especie de esposas.
- Dorado (16-0836 TPX) en halo de virgen.

La imagen fue pintada sobre una piedra que tiene forma rectangular irregular, tanto la cara como la parte posterior tienen superficies lisas. La virgen tiene en la cabeza un halo de luz radiante y está en el cielo, parada sobre lo que parece ser una prisión, sus brazos están extendidos y sujeta con ambas manos unos escapularios.

Relaciones y remisiones: La pieza 11693 de la colección del MUSEF, incluida en este catálogo, tiene características similares.





Piedra santo con la virgen Dolorosa

Objeto ID: 11833

Periodo: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 18,3; al. 22,2; prof. 5

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen Dolorosa

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Perro y cabra.

Atributos: Madre de Cristo, protectora, guerrera y taumaturga, sigue la jerarquía luego de la Santísima Trinidad y Jesucristo. Uno de los pasajes marianos más recreados fue *La Dolorosa*, viste siempre de negro y morado, en actitud llorosa y su corazón está atravesado por siete espadas.

Colores:

- Celeste (16-5106 TPX) en pintura base de la piedra.
- Negro (19-000 TPX) en perro, manchas cabra; y manto, cejas, ojos y nariz de la virgen.

- Blanco (11-4201 TPX) en cabra, túnica y halo de virgen.
- Rojo (18-1449 TPX) en aureola y puntos en las manos de la virgen.
- Rosado (14-1314 TPX) en cara y manos de la virgen.

La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra con forma triangular irregular, la parte de adelante tiene una superficie más plana que la posterior. La virgen parece que estuviese en el cielo, le cubre un halo de luz blanca, sus manos están juntas a la altura del pecho y parece que sujetan un corazón rojo, y en los costados se observa a un perro y una cabra.

Relaciones y remisiones: No existen otras piezas similares en la colección del MUSEF.





Piedra santo con virgen de Guadalupe

Objeto ID: 11834

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 9; al. 17; prof. 6.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Guadalupe

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Toro

Atributos: Advocación de la virgen María, patrona de la ciudad de Sucre. El lienzo de la virgen cuenta con una plancha de oro y plata, encima lleva incrustaciones de joyas.

Colores:

- Azul oscuro (19-4057 TPX) en fondo de cielo de la piedra.
- Rojo (18-1662 TPX) en franjas de banderas bolivianas.
- Blanco (11-0601 TPX) en base de la piedra; puntos en la corona y manto de la virgen.
- Amarillo (14-0850 TPX) en franjas de la bandera boliviana.
- Verde (19-5511 TPX) en franjas de la bandera boliviana.
- Rosado (14-1311 TPX) en piso de la virgen.
- Dorado (16-0836 TPX) en túnica, manto y corona de la virgen; y luna delante de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en mástil de las banderas bolivianas; toro; cetro de la virgen; reborde y detalles de la vestimenta y corona de la virgen; cabello, cejas, ojos y nariz de la virgen y del Niño.

- Crema (12-1209 TPX) en rostro del Niño y manos y rostro de la virgen.

La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra de forma triangular irregular, las superficies de la parte de adelante y de atrás son lisas. La virgen está en el cielo flanqueada por banderas bolivianas, parada sobre lo que parece una nube, su atuendo es dorado con incrustaciones de joyas, al igual que la corona que porta, en las manos lleva al Niño y un cetro, delante de ella se pintó una luna y un toro.

Relaciones y remisiones: Existen tres piezas similares: 11835, 11837 y 11838 en la colección del MUSEF, incluidas en este catálogo; por otra parte, el ejemplar 19168 también de este catálogo presenta una imagen semejante de la virgen de la Candelaria. Otra piedra santo idéntica se encuentra en exposición en el Museo de ASUR (Fundación de Antropólogos del Surandino).





Piedra santo con virgen de Guadalupe



Objeto ID: 11835

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 22; al. 20; prof. 8.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Guadalupe

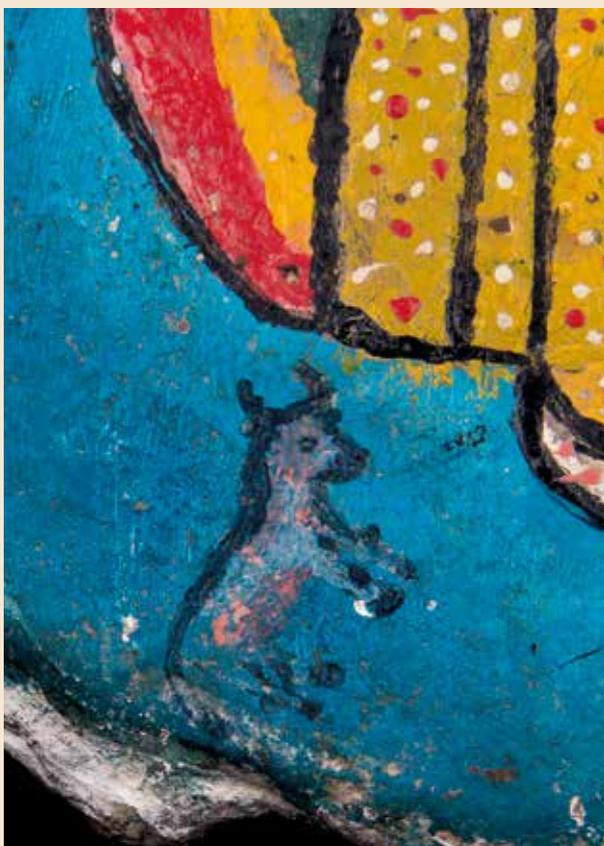
Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Toros

Atributos: Advocación de la virgen María, patrona de la ciudad de Sucre. El lienzo de la virgen cuenta con una plancha de oro y plata, encima lleva incrustaciones de joyas.

Colores:

- Celeste (17-4432 TPX) en pintura de base de la piedra.
- Rojo (18-1763 TPX) en franjas de la banderas bolivianas; puntos a manera de joyas en el manto y túnica, cetro, boca y heridas de las manos de la virgen; boca y nariz del Niño.
- Amarillo (14-0852 TPX) en franjas de banderas bolivianas; coronas de virgen y Niño.
- Verde (19-5408 TPX) en franjas de banderas bolivianas.
- Dorado (16-0836 TPX) en túnica, manto y cetro de la virgen.
- Rosado (15-1415 TPX) en rostro y manos de virgen y Niño; puntos en la luna debajo de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en rebordes de todos los elementos.
- Blanco (11-4300 TPX) en luna; puntos en vestimenta de virgen y Niño; y detalles en toros.



La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra de forma triangular irregular, las superficies de la parte de adelante y de atrás son lisas. La imagen está erguida en el cielo, su atuendo es dorado con incrustaciones de joyas, al igual que la corona que porta, en las manos sostiene al Niño y un cetro, y delante de ella se pintó una luna y un par de toros.

Relaciones y remisiones: Existen tres piezas similares: 11834, 11837 y 11838 en la colección del MUSEF, incluidas en este catálogo; por otra parte, el ejemplar 19168 también de este catálogo presenta una imagen semejante de la virgen de la Candelaria. Otra piedra santo idéntica se encuentra en exposición en el Museo de Arte Indígena de la Fundación de Antropólogos del Surandino (ASUR) en Sucre.



Piedra santo con virgen de Guadalupe

Objeto ID: 11837

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 22; al. 20; prof. 1,9

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Guadalupe

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Toros

Atributos: Advocación de la virgen María, patrona de la ciudad de Sucre. El lienzo de la virgen cuenta con una plancha de oro y plata, encima lleva incrustaciones de joyas.

Colores:

- Durazno (14-1220 TPX) en pintura base de la piedra y mejillas de la virgen.
- Rojo (18-1763 TPX) en franjas de banderas bolivianas y puntos a manera de joyas en el manto.
- Amarillo (14-0852 TPX) en franjas de las banderas bolivianas.
- Verde (19-5408 TPX) en franjas de las banderas bolivianas.
- Dorado (15-0927 TPX) en corona y vestimenta de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en rebordes de todos los elementos.

- Blanco (11-4300 TPX) en puntos en vestimenta de virgen y Niño, simulando joyas.
- Crema (13-1025 TPX) en rostro y manos de virgen y Niño.
- Rojo claro (16-1329 TPX) en el interior del manto de la virgen.

La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra de forma rectangular irregular, las superficies de la parte de adelante y de atrás son lisas. La imagen está erguida sobre una peana con una luna menguante, flanqueada por banderas boliviana, su atuendo es dorado con incrustaciones de joyas, al igual que la corona que porta y en las manos sostiene al Niño y un cetro.

Relaciones y remisiones: Existen tres piezas similares: 11834, 11835 y 11838 en la colección del MUSEF, incluidas en este catálogo.





Piedra santo con virgen de Guadalupe

Objeto ID: 11838

Período: Republicano Tardío, siglo XX

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 9,5; al. 12,5; prof. 3,4.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Guadalupe

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Toros

Atributos: Advocación de la virgen María, patrona de la ciudad de Sucre. El lienzo de la virgen cuenta con una plancha de oro y plata, encima lleva incrustaciones de joyas.

Colores:

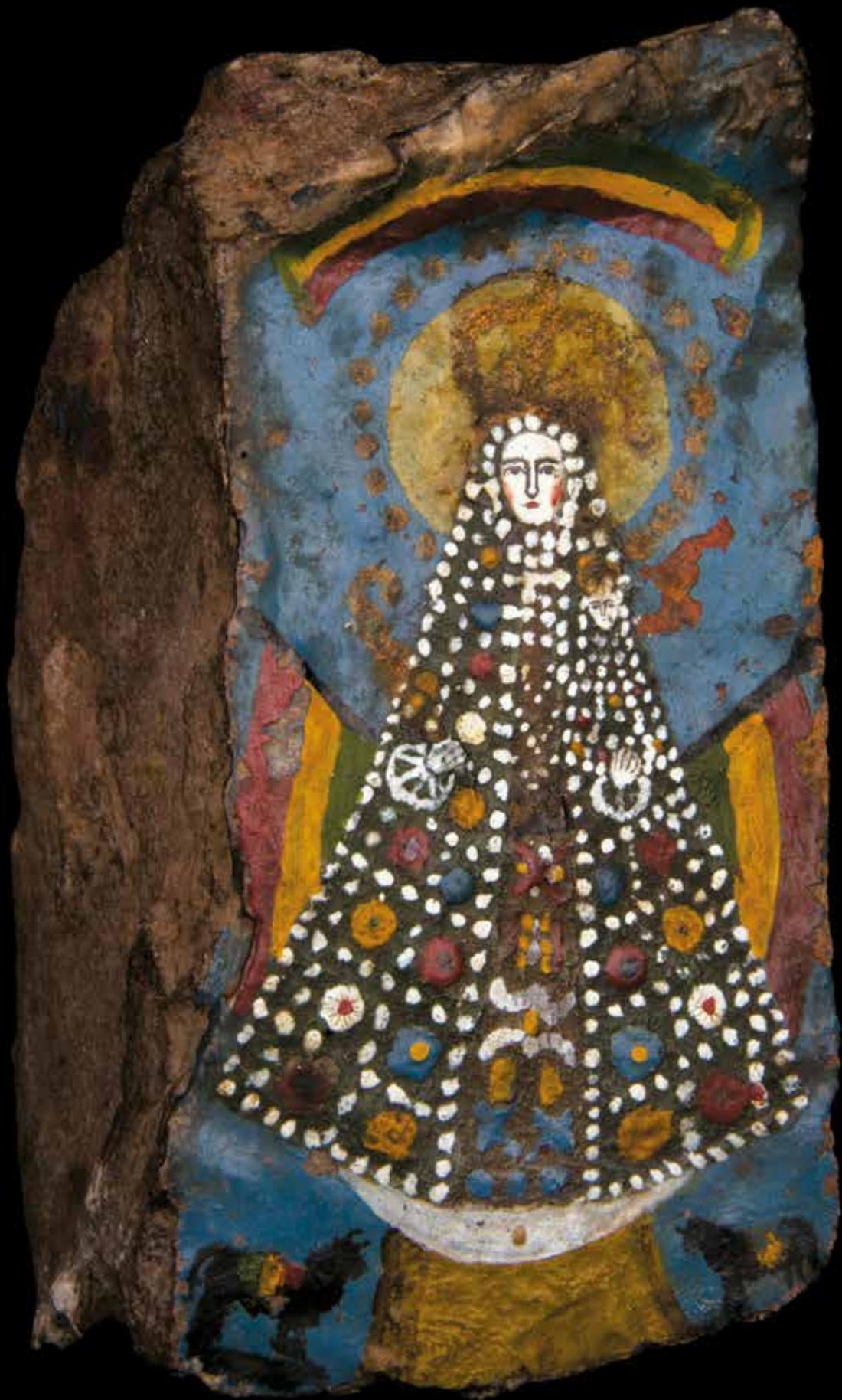
- Blanco (11-4300 TPX) en base de yeso donde se aplica la pintura.
- Azul (19-4150 TPX) en pintura que era la base de la piedra.

- Rosado (15-1319 TPX) en piel de la virgen y del Niño.
- Dorado (15-0927 TPX) en manto, túnica y corona de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en rebordes de la vestimenta de la virgen y Niño.

Virgen pintada sobre una piedra de forma rectangular irregular, la superficie de la parte de adelante es ligeramente cóncava y la de atrás es lisa. La imagen está parada sobre una luna, su atuendo es dorado con incrustaciones de joyas, al igual que la corona que porta y en las manos sostiene al Niño y un cetro.

Relaciones y remisiones: Existen tres piezas similares: 11834, 11835 y 11837 en la colección del MUSEF, incluidas en este catálogo.





Piedra santo con virgen de Guadalupe

Objeto ID: 17971

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 9,5; al. 12,5; prof. 3,4.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Guadalupe

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Toros

Atributos: Advocación de la virgen María, patrona de la ciudad de Sucre. El lienzo de la virgen cuenta con una plancha de oro y plata, encima lleva incrustaciones de joyas.

Colores:

- Celeste (17-4320 TPX) en base de pintura de la piedra.
- Rojo (19-1557 TPX) en franjas de banderas bolivianas, par de toros y joyas del manto, labios y mejillas de la virgen.
- Amarillo (18-0108 TPX) en franjas de banderas bolivianas, joyas del manto de la virgen y en par de toros.
- Verde (19-0419 TPX) en franjas de banderas bolivianas.

- Blanco (11-0601 TPX) en puntos del manto y velo de la virgen, a manera de joyas; y luna.
- Mostaza (15-0743 TPX) en aureola de la virgen y peana.
- Dorado (15-0927 TPX) en corona de la virgen y el Niño, cetro y halo de la virgen.
- Negro (19-000 TPX) en reborde de algunos elementos, par de toros, cejas, nariz y ojos de la virgen.

Virgen pintada sobre una piedra metamórfica de forma rectangular irregular, la parte posterior es cóncava y la frontal lisa. La virgen está en el cielo, flanqueada por unas banderas bolivianas y pequeñas figuras de toros, parada sobre una luna que a su vez reposa en una peana, su atuendo es colorido y está repleto de pequeños puntos como si fuesen incrustaciones de joyas, la corona que lleva es dorada al igual que la del Niño.

Relaciones y remisiones: Las pieza: 11837, 11834, y 11835, incluidas en este catálogo, tienen características similares.





Piedra santo con virgen de Fátima

Objeto ID: 11692

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular tradicional y barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 7; al. 11; prof. 10.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de Fátima

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Esta advocación de la virgen María se originó en una serie de apariciones que tres niños pastores afirmaron presenciar en Fátima, Portugal.

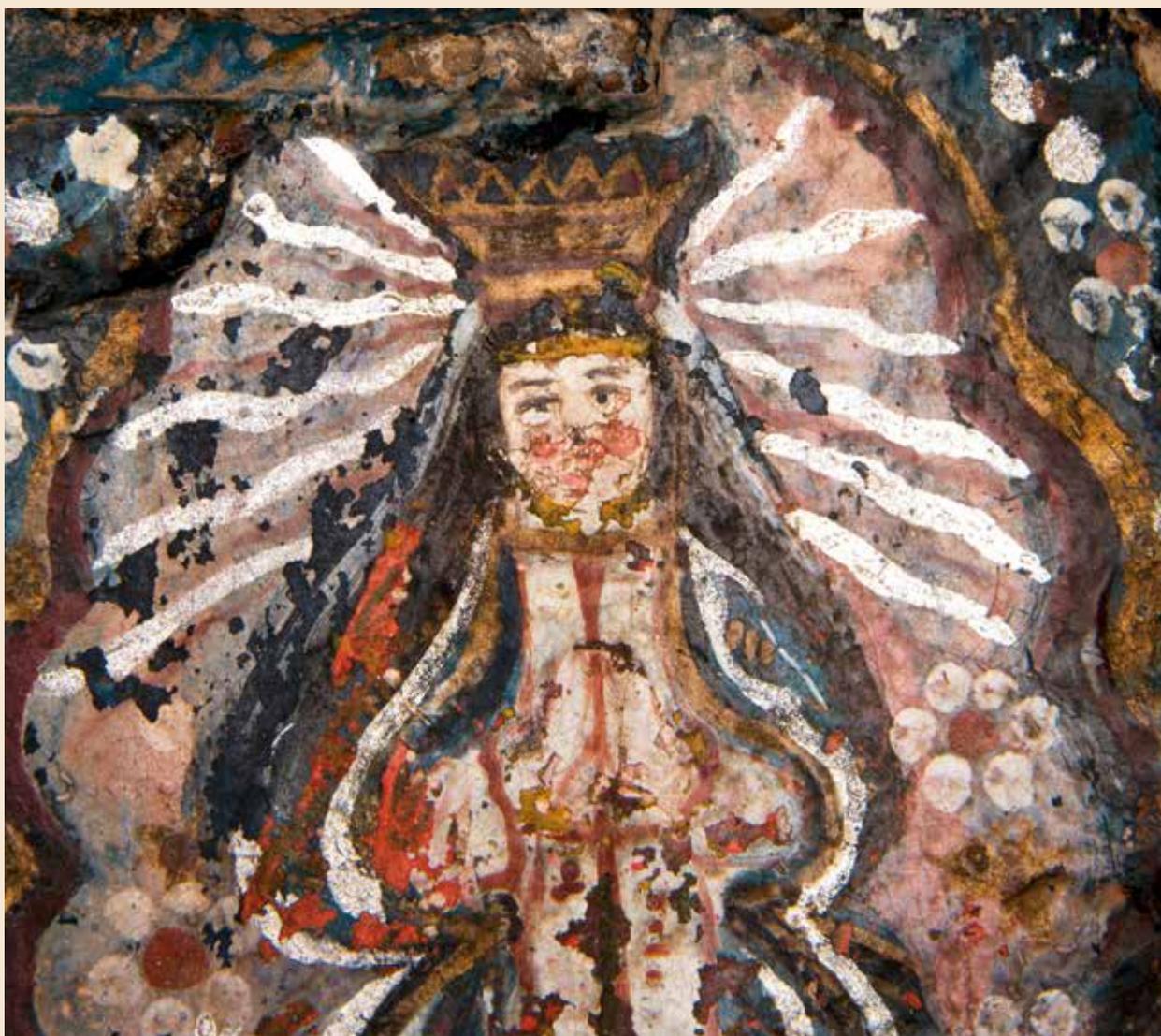
Colores:

- Azul oscuro (17-4320 TPX) en base de la pintura de la piedra y manto de la virgen.
- Anaranjado (16-1360 TPX) en vestimenta de la virgen.
- Rosado claro (13-1406 TPX) detrás de la virgen.
- Rojos (18-1454 TPX) en vivos de túnica y flores alrededor de la virgen.
- Dorado (15-0927 TPX) en reborde alrededor de la virgen, detalles de vestimenta y corona.

- Plateado (14-5002 TPX) en reborde del manto y halo alrededor de la cabeza de la virgen.
- Blanco (11-0701 TPX) en luna, túnica, ojos, piel y flores alrededor de la virgen.
- Negro (19-4006 TPX) en cejas y ojos de la virgen, y el interior de velo.

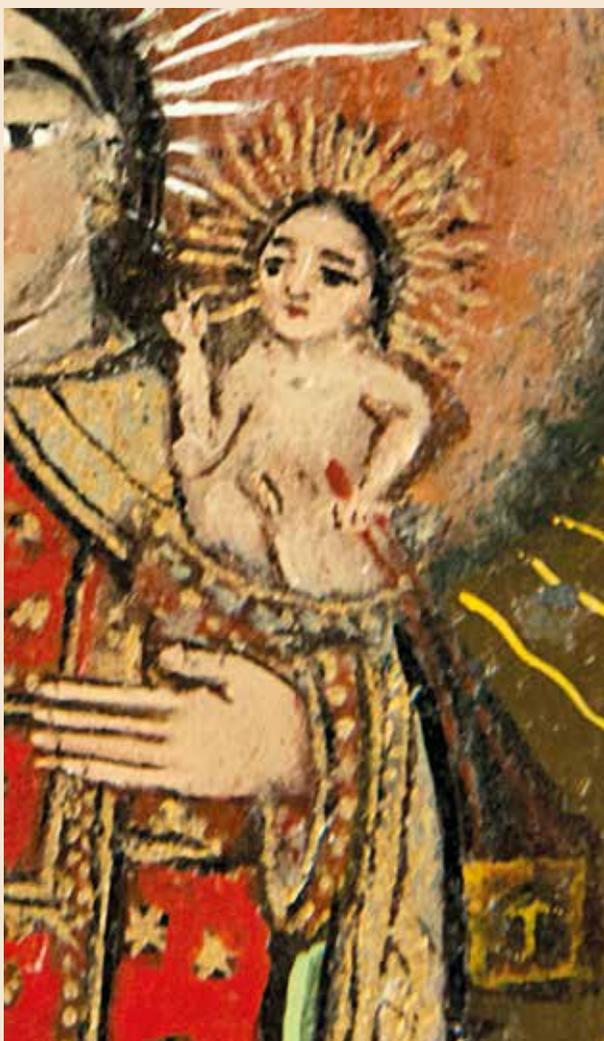
La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra metamórfica de forma cuadrada irregular, la parte frontal es lisa al igual que la posterior. La imagen está parada sobre una luna, cuenta con un hábito y una corona, alrededor de la cabeza tiene un halo luminoso, las manos están juntas dispuestas para la oración. La advocación está rodeada por flores, nubes y otros detalles coloridos.

Relaciones y remisiones: Esta pieza fue analizada por Taboada (1997: 231) en los Anales de la XI Reunión Anual de Etnología.





Piedra santo con virgen del Carmen



Objeto ID: 11693

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura.

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 11; al. 15; prof. 3,5.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen del Carmen

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Par de vacas

Atributos: Advocación mariana ataviada con hábito de carmelita con escudo en el pecho, porta una corona y sostiene un escapulario y al niño Dios. La santa está vinculada a la orden del Carmen, según la tradición, la virgen prometió liberar del purgatorio a todas las almas que hayan vestido el escapulario durante toda su vida.

Colores:

- Verde oscuro (19-0516 TPX) en pintura de base de la piedra.
- Rojo (18-1664 TPX) en franjas de banderas y hábito.
- Amarillo (13-0859 TPX) en franjas de banderas, rayos de halo y escapularios.
- Verde (14-6319 TPX) en franjas de banderas e interior del manto de la virgen.
- Plomo (15-4502 TPX) en par de vacas y manto de la virgen.
- Plomo claro (15-4101 TPX) en mástiles de banderas, luna y especie de pergaminos.
- Blanco (11-0601 TPX) en rayos alrededor de la cabeza y ojos de la virgen.
- Crema (12-1006 TPX) en encarnaciones de virgen y niño.
- Rojo claro (16-1520 TPX) en aureola y mejillas de la virgen.
- Beige (14-1107 TPX) en manto de la virgen.
- Negro (19-0000 TPX) en reborde de aureola, cabello, cejas, ojos de la virgen y Niño, y reborde de todos los otros elementos.
- Dorado (15-0927 TPX) en corona de la virgen, detalles de la vestimenta y aureola del Niño.



La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra metamórfica de forma rectangular irregular, cuyas superficies son lisas en la parte posterior y frontal, aunque la parte de adelante es mucho más plana. La virgen está parada sobre lo que parece una luna con pergaminos a los costados, flanqueada por dos banderas desplegadas y unas vacas, con el brazo izquierdo sostiene al Niño desnudo y con el derecho sujeta unos escapularios, su cabeza coronada está rodeada de una aureola y un halo resplandeciente.

Relaciones y remisiones: Esta pieza fue analizada por Taboada (1997: 232) en los Anales de la XI Reunión Anual de Etnología.



Piedra santo con virgen de la Candelaria

Objeto ID: 19168

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional y barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguida.

Dimensiones (cm.): An. 3,9; al. 5; prof. 2,1.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen de la Candelaria



Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Virgen María, recuerda la presentación de Jesús en el templo y la purificación de María. Sostiene en una mano una candela y en la otra al niño Jesús, también en algunos casos puede portar una canasta con un par de tórtolas.

Colores:

- Café (18-1018 TPX) en fondo de la piedra.
- Blanco (11-4800 TPX) en pintura base en algunas partes de la piedra, luna, cuello de túnica y vela.
- Verde (19-6311 TPX) en manto de la virgen.
- Azul (17-4023 TPX) en globo terráqueo del Niño y puños de la virgen.
- Rojo (19-1629 TPX) en coronas y vestimentas de la virgen y del Niño.
- Dorado (16-0836 TPX) en coronas y vestimentas de la virgen y del Niño.
- Rosa (16-1626 TPX) en rostros y manos de virgen y Niño.
- Negro (19-0000 TPX) en ojos de la virgen y del Niño.

Imagen de virgen pintada sobre una piedra metamórfica de forma cuadrangular irregular; tanto la parte posterior como la cara son irregulares, sobre todo la parte posterior que tiene unas pequeñas incrustaciones de distintos tipos de piedras.

La imagen de la virgen está parada sobre lo que parece ser una luna que a su vez reposa en una peana; sostiene en el brazo izquierdo al Niño que está coronado y carga un globo terráqueo, con la mano derecha agarra una vela encendida; su vestimenta tiene detalles dorados, al igual que la gran corona que porta.

Relaciones y remisiones: En la colección del MUSEF las piezas: 11834 y 11835 son similares y están incluidas en este catálogo.





Piedra santo con virgen de la Dolorosa

Objeto ID: 17970

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Orante y arrodillada.

Dimensiones (cm.): An. 9; al. 13; prof. 6.

Materiales: Piedra y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: Virgen Dolorosa

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Calvario

Atributos: Madre de Cristo, protectora, guerrera y taumaturga, sigue la jerarquía luego de la Santísima Trinidad y Jesucristo. Uno de los pasajes marianos más recreados fue *La Dolorosa*, viste siempre de negro y morado, en actitud llorosa y tiene el corazón atravesado por siete espadas.

Colores:

- Azul oscuro (19-4035 TPX) en cielo.
- Blanco hueso (11-0507 TPX) en línea al fondo del cielo, aureola de virgen, parte interior del manto, templo y líneas del camino al calvario.
- Crema (11-1404 TPX) en rostro y encarnaciones de virgen.
- Celeste pálido (15-4309 TPX) en aureola de virgen y detalles de montañas.
- Rojo claro (14-1323 TPX) en el cielo de fondo y detalles en rostro y manos de la virgen.
- Rojo oscuro (18-1454 TPX) en túnica de la virgen.

- Negro (19-4205 TPX) en manto de virgen, detalles del rostro, tres clavos del suelo, montañas y cruces.
- Café (19-0912 TPX) en la tierra de la escena.
- Mostaza (12-0738 TPX) en parte interior del velo de la virgen.
- Dorado (16-0836 TPX) en espada.

La imagen de la virgen fue pintada sobre una piedra metamórfica de forma rectangular irregular, la parte posterior es irregular, mientras la de adelante es más lisa, en la parte inferior se adhirió una aplicación de pasta de yeso a modo de soporte.

La virgen con el rostro compungido está arrodillada, sostiene en las manos una espada que apunta a su corazón, le rodea la cabeza una aureola, delante de ella están tres clavos, estos habrían sido usados para crucificar a Cristo. Detrás de la virgen está el calvario, delante se observa un templo, la escena se completa con los tonos rojos y oscuros del cielo.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





Piedra santo con san José y virgen del Carmen

Objeto ID: 17925

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Popular, tradicional barroca.

Equivalencias: Piedra santo

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: De pie y erguidos.

Dimensiones (cm.): An. 13; al. 16; prof. 11.

Materiales: Piedra, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Policromado.

Iconografía cristiana: San José y virgen del Carmen

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Querubines y ángel.

Atributos:

San José. Familia de Cristo, esposo de María y referente de moralidad y buen comportamiento. Está presente en la sagrada familia y también aparece individualmente, vestido con túnica verde o morada y un manto amarillo, agarrando un lirio. En ocasiones carga al niño Dios o lo lleva de la mano.

Virgen del Carmen. Advocación mariana ataviada con hábito de carmelita con escudo en el pecho, porta una corona y sostiene un escapulario y al niño Dios. La santa está vinculada a la orden del Carmen, según la tradición, la virgen prometió liberar del purgatorio a todas las

almas que hayan vestido el escapulario durante toda su vida.

Colores:

- Azul (19-4035 TPX) en cielo y alas de los querubines.
- Durazno (13-1030 TPX) en fondo de la parte media superior.
- Rojo claro (16-1451 TPX) en manto y boca de san José; corona, manto, labio y escapularios de la virgen; y camisa y botas del ángel.
- Café oscuro (19-0712 TPX) en cabello, barba, cejas, ojos, manos y nariz de san José; nubes, túnica y cabellos de la virgen y Niño.
- Verde oscuro (19-5914 TPX) en túnica de san José y hojas de las flores.
- Blanco (11-4800 TPX) en nubes, flores, alas de querubines; destellos de halo, cuello, mangas y cíngulo de san José; manto y destellos de halo de la virgen; calza, alas y pollerón del ángel y reborde de la piedra.
- Mostaza (12-0752 TPX) en pollerón del ángel y cesta de alimentos.
- Dorado (16-0836 TPX) en reborde de la piedra, corona de virgen y rebordes de los mantos.
- Café (18-1048 TPX) en trozo de madera o tabla del ángel.
- Crema (11-2409 TPX) en rostros y manos de todos los personajes.
- Rojo claro (18-1629 TPX) en aureola de Cristo y de la virgen.

Escena pintada sobre una piedra metamórfica de forma cuadrangular irregular, la superficie de la parte posterior es irregular y la de adelante es más lisa. La forma irregular de la piedra, además de una aplicación de yeso en la base, posibilita a la pieza sostenerse de forma oblicua para ver la imagen.

La imagen de san José es mucho más grande y contiene a la virgen, de su cintura sale una rama con flores, sus brazos están entreabiertos como si protegieran a la virgen. La virgen está coronada y sostiene al Niño con el brazo izquierdo y con la mano derecha unos escapularios. Ambas imágenes tienen un halo alrededor de sus cabezas y están erguidas sobre unas esferas de nubes. En el costado derecho inferior se observa a un ángel agarrando una tabla de madera, ya que José era carpintero y en el otro flanco una cesta que parece contener alimentos; finalmente, en la parte superior, a los costados de la cabeza de san José, hay un par de querubines.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.







CRUCES



Cristo crucificado, Santiago de Andamarca, Oruro. **Fuente:** MUSEF (2013: 152).



Cristo crucificado

Objeto ID: 11648

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Potosina, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); *cross* (ing.); *croix* (fr.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 37; al. 56; prof. 6,5.

Materiales: Cruz: maguey, pasta (yeso) y pigmentos.

Cristo: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: encolado, empaste de yeso y policromado. Cristo: tallado, modelado y con encarnaciones en rostro y extremidades.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado y virgen.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento y

exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

Colores:

- Azul (18-4220 TPX) en recuadros de la cruz y manto de la virgen.
- Mostaza (14-0955 TPX) en recuadros, rayos detrás de la cabeza de Cristo, volutas a los extremos de la cruz y en ramas de los costados de la virgen.
- Rojo (18-1658 TPX) en recuadros de la cruz, volutas de la cruz, sangre y llagas de Cristo, túnica de virgen y cresta de gallo.
- Rojo oscuro (19-1420 TPX) en heridas de Cristo.
- Rosado (14-1418 TPX) en recuadro detrás de la cabeza de Cristo.
- Verde (19-0230 TPX) en recuadros de cruz, varas que sujetan las volutas, volutas y corona de Cristo.
- Negro (19-000 TPX) en inscripción, líneas en la cruz, gallo, escalera, lanza, palo con esponja, hojas de cruz, y cabello, cejas, ojos y barba de Cristo.
- Blanco hueso (11-0606 TPX) en la parte posterior de la cruz, paño de Cristo, hojas estilizadas y recuadro de la inscripción.
- Beige (13-1018 TPX) en encarnación de Cristo.

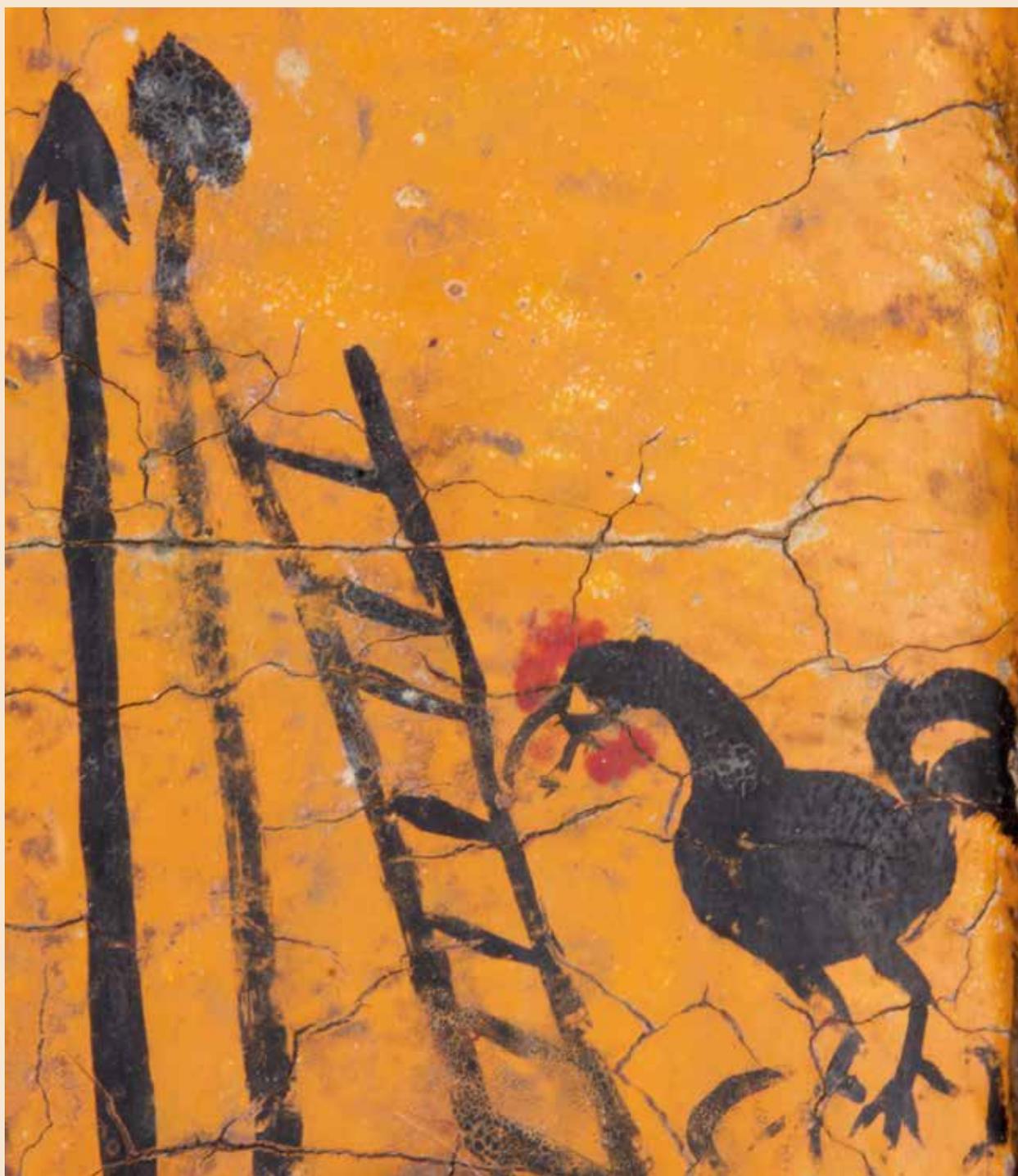




Cruz recubierta de yeso y policromada con recuadros e iconografía fitomorfa de hojas y ramas estilizadas. En la parte superior de la cruz está la inscripción INRI que significa Jesús de Nazaret Rey de los Judíos; en un recuadro inferior aparecen instrumentos de la pasión u objetos asociados a la muerte de Cristo, en este caso: un gallo, una escalera para bajar el cuerpo, una lanza y la esponja. En el extremo inferior, a los pies de Cristo se observa la imagen de la virgen María cubierta con un manto negro.

La imagen de Cristo crucificado –coronado con espinas, cubierto solo con un paño de pureza– muestra los orificios de las manos y las llagas de su martirio en todo el cuerpo.

Relaciones y remisiones: Las piezas: 11649, 11866 y 11867 de la colección del MUSEF son similares y están incluidas en este catálogo.





Cristo crucificado



Objeto ID: 11866

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Potosina, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); cross (ing.); croix (fr.).

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 19,2; al. 23; prof. 8.

Materiales: Cruz: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: encolado, empaste de yeso y policromado.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado y virgen.

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: Perro

Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento y exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

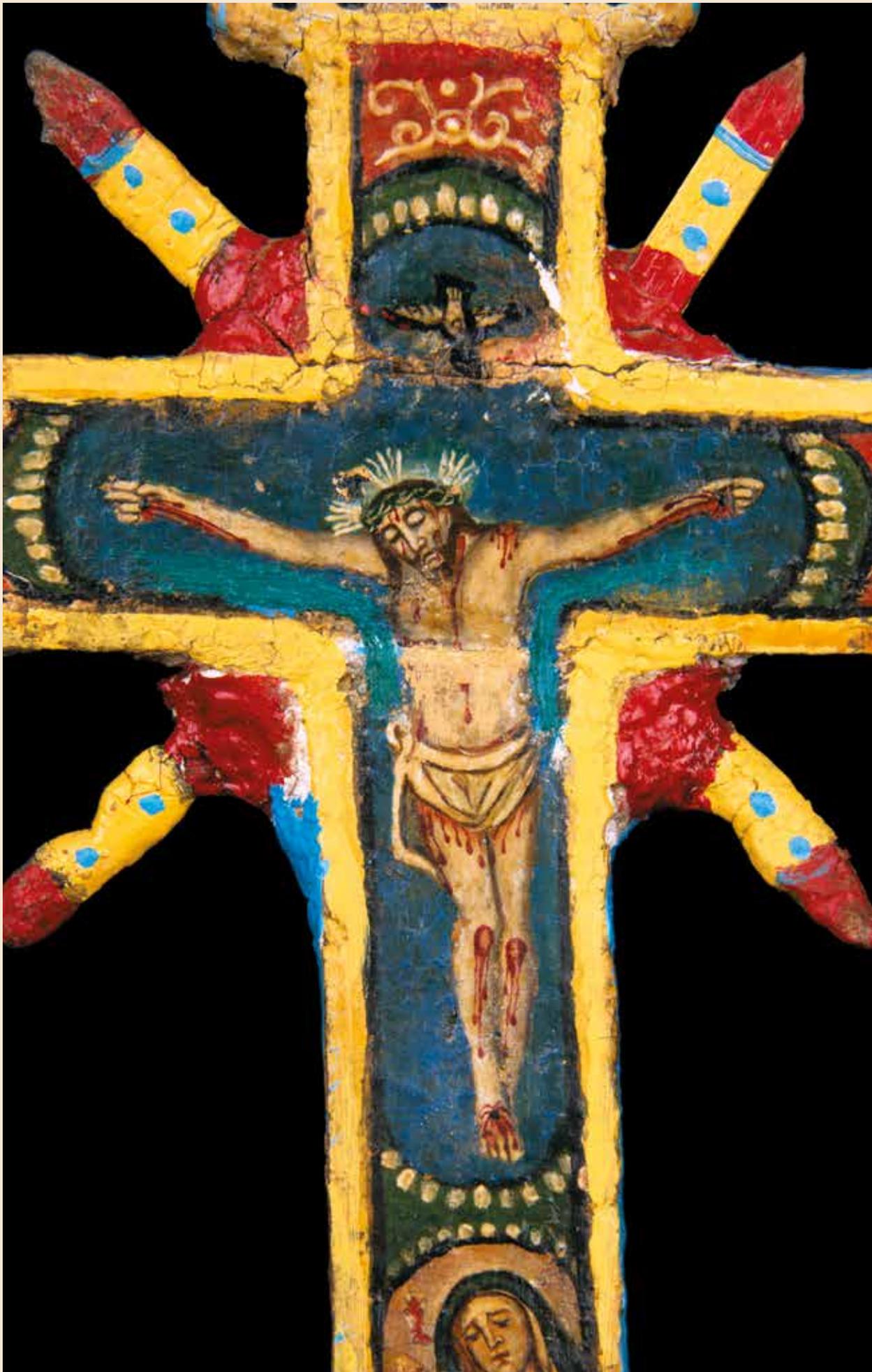
Colores:

- Celeste (17-4020 TPX) en rebordes laterales, peana y parte delantera de la cruz.
- Rojo (18-1547 TPX) en boca y sangre de Cristo y en algunos detalles de la cruz.
- Amarillo (12-0722 TPX) en rebordes y líneas onduladas de la cruz.
- Blanco hueso (12-0104) parte trasera posterior y recuadro del letrero de la cruz, paño de Cristo y paloma.
- Negro (19-000 TPX) en detalles e inscripción del retablo, y cabellos y barba de Cristo.
- Beige (12-1107 TPX) en encarnaciones de Cristo.

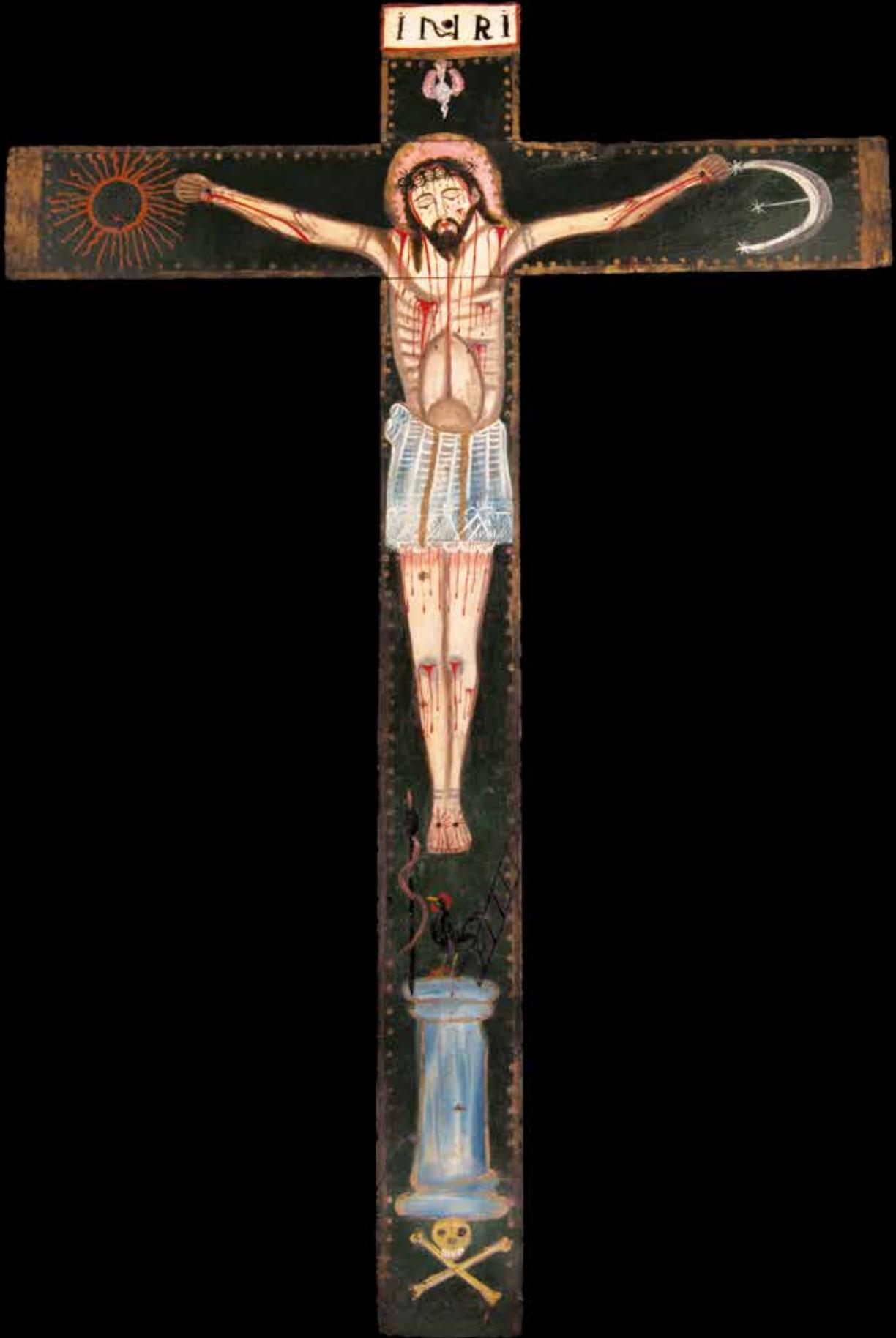
Cruz recubierta de yeso y policromada con líneas onduladas, en la parte superior se observa la inscripción INRI que significa Jesús de Nazaret Rey de los Judíos. Sobre la cabeza de Cristo está una paloma que es característica de los que mueren en martirio, también simboliza al Espíritu Santo. A los pies de Cristo se observa la imagen de la virgen María cubierta con un manto negro y con una aureola dorada alrededor de su cabeza y delante de ella un perro.

La imagen de Cristo crucificado –coronado con espinas, semidesnudo, cubierto solo con un paño de pureza– muestra los orificios de las manos y las llagas de su martirio en todo el cuerpo.

Relaciones y remisiones: En la colección del MUSEF las piezas: 11648, 11649 y 11867 presentan características similares.







Cristo crucificado



Objeto ID: 11649

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Potosina, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); cross (ing.); croix (fr.).

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 34; al. 50,4; prof. 0,8.

Materiales: Cruz: madera, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: encolado y policromado.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

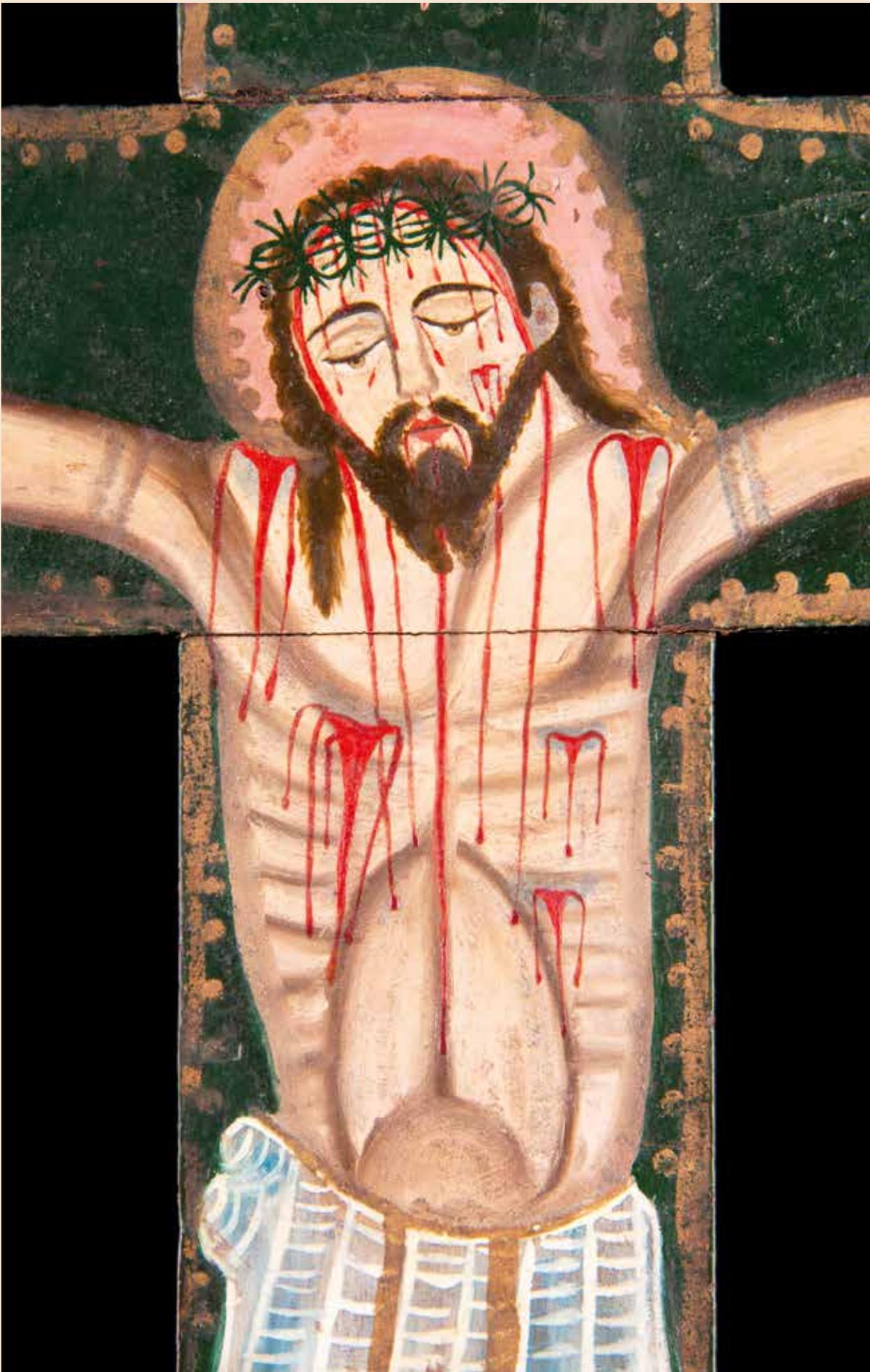
Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

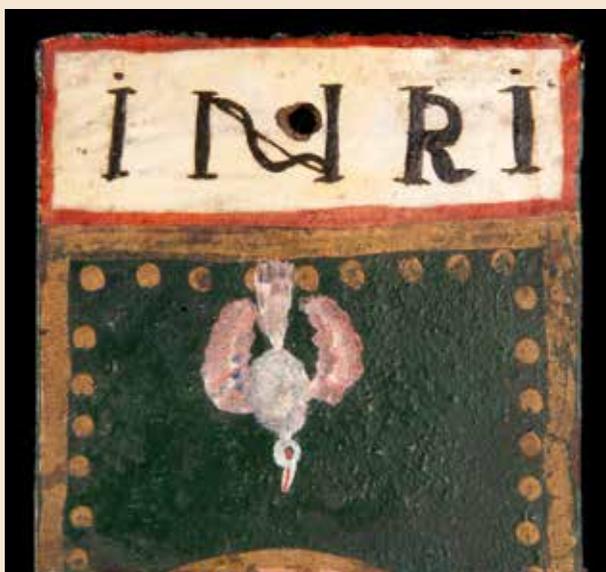
La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento y exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

Colores:

- Verde oscuro (19-6311 TPX) en pintura base de la cruz y corona de Cristo.
- Dorado (15-0927 TPX) en reborde de la cruz, aureola de Cristo, detalles en columna, detalles del paño, huesos y cráneo.
- Crema (12-0812 TPX) en encarnaciones de Cristo.
- Rojo (18-1664 TPX) en recuadro de la inscripción, gallo, sangre y boca de Cristo.
- Blanco (11-0105 TPX) en fondo del recuadro de la inscripción, luna, estrellas, paño de Cristo, columna, paloma, huesos y cráneo.
- Azul blanquecino (16-4408 TPX) en faldón de Cristo y columna.
- Beige (18-1110 TPX) en detalles corporales de Cristo.
- Anaranjado (16-1454 TPX) en sol; y pico y patas del gallo.
- Negro (19-0000 TPX) en letras, clavos, gallo, escalera, espada y detalles de huesos y cráneo.
- Café (19-0814 TPX) en cabello, cejas, ojos y barba de Cristo.
- Rosado (15-1319 TPX) en paloma, aureola de Cristo y forma serpentina de la columna.

Cruz policromada con distintos tipos de iconografías que tienen que ver con la pasión de Cristo, entre ellos hay instrumentos u objetos asociados a su muerte. En el extremo derecho está un sol resplandeciente, a la izquierda una luna y en la parte superior un recuadro con la inscripción INRI. Sobre la cabeza de Cristo se observa una paloma, esta es una característica de los que mueren en martirio, también simboliza al Espíritu Santo. En la parte inferior de la cruz, de forma sobre puestas se observa unos huesos y un

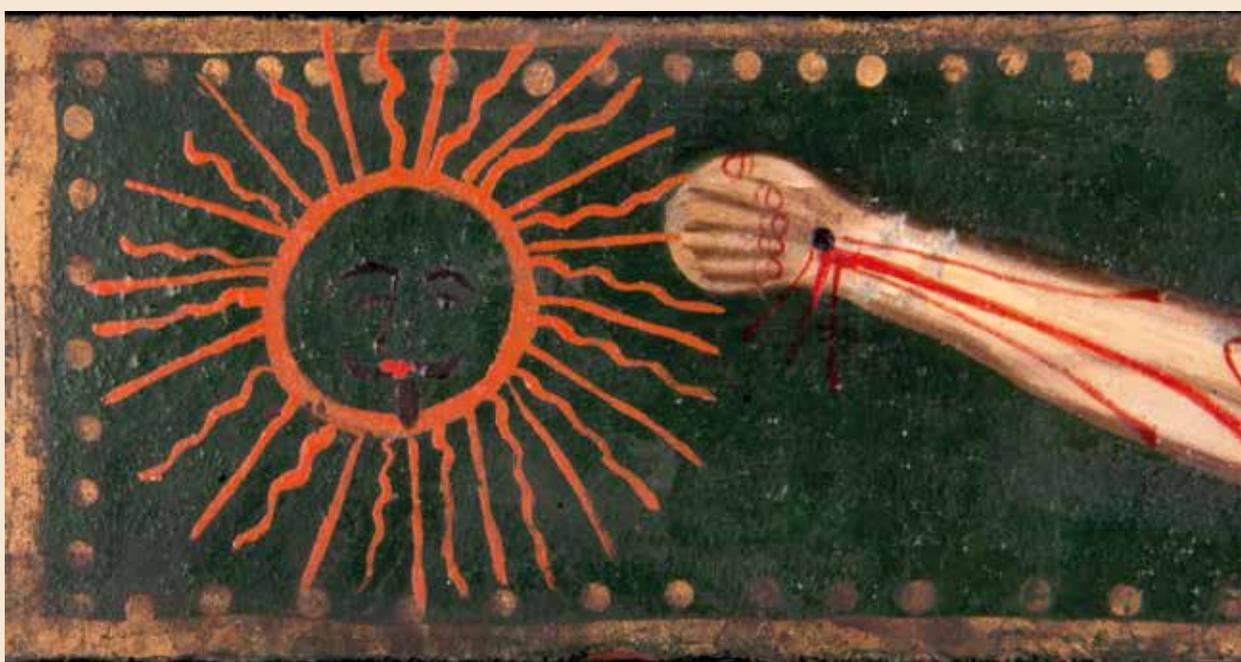


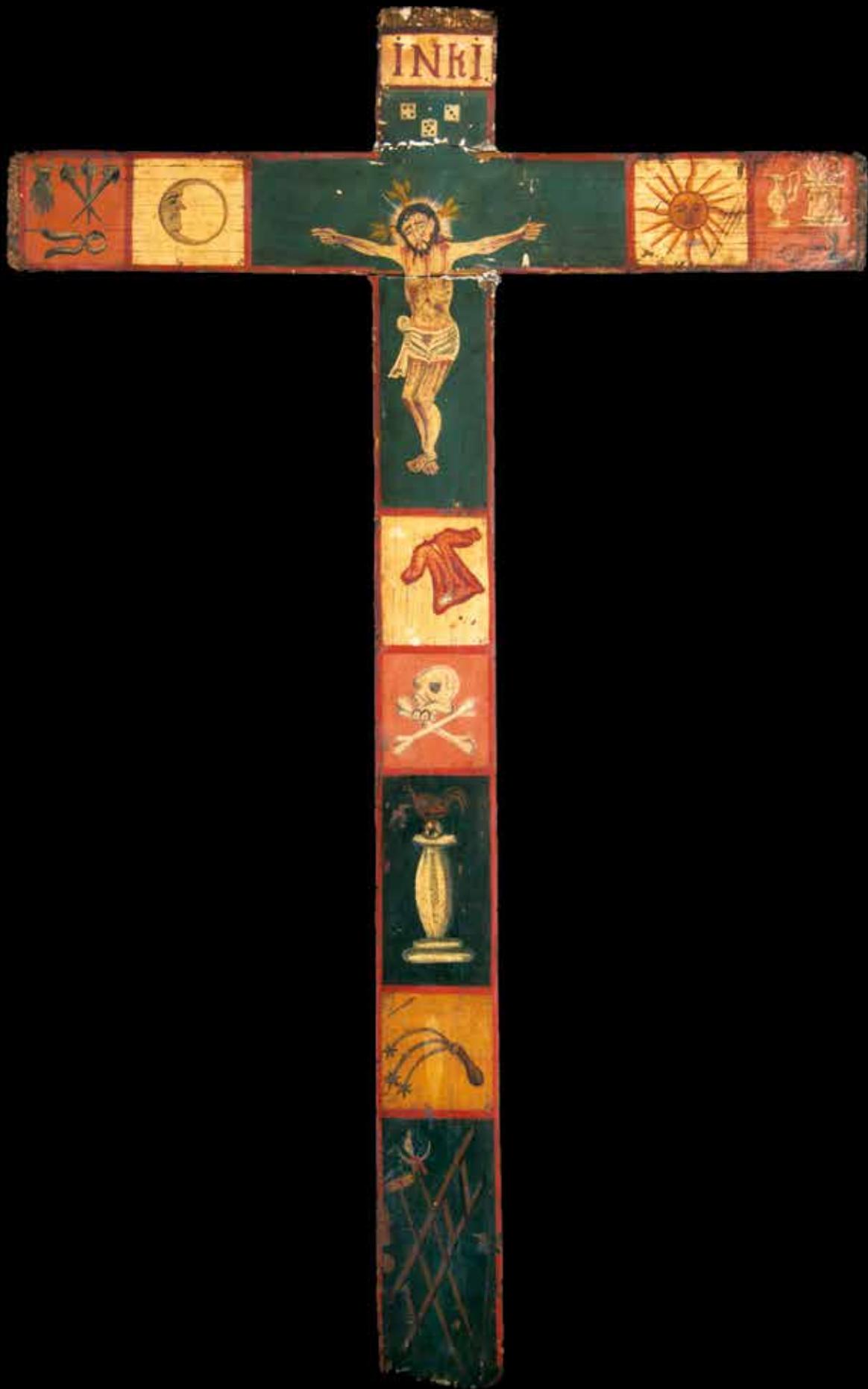


cráneo, luego una columna y encima un gallo y una espada.

La imagen de Cristo crucificado, coronado con espinas, semidesnudo, cubierto solo con un paño de pureza, muestra los orificios de las manos y las llagas de su martirio en todo el cuerpo.

Relaciones y remisiones: En la colección del MUSEF las piezas: 11648, 11866 y 11867 tienen características similares y están descritas en este catálogo.





Cristo crucificado

Objeto ID: 11867

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Potosina, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); cross (ing.); croix (fr.).

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 27,2; al. 42,8; prof. 1,5.

Materiales: Cruz: madera, cola y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: encolado y policromado.

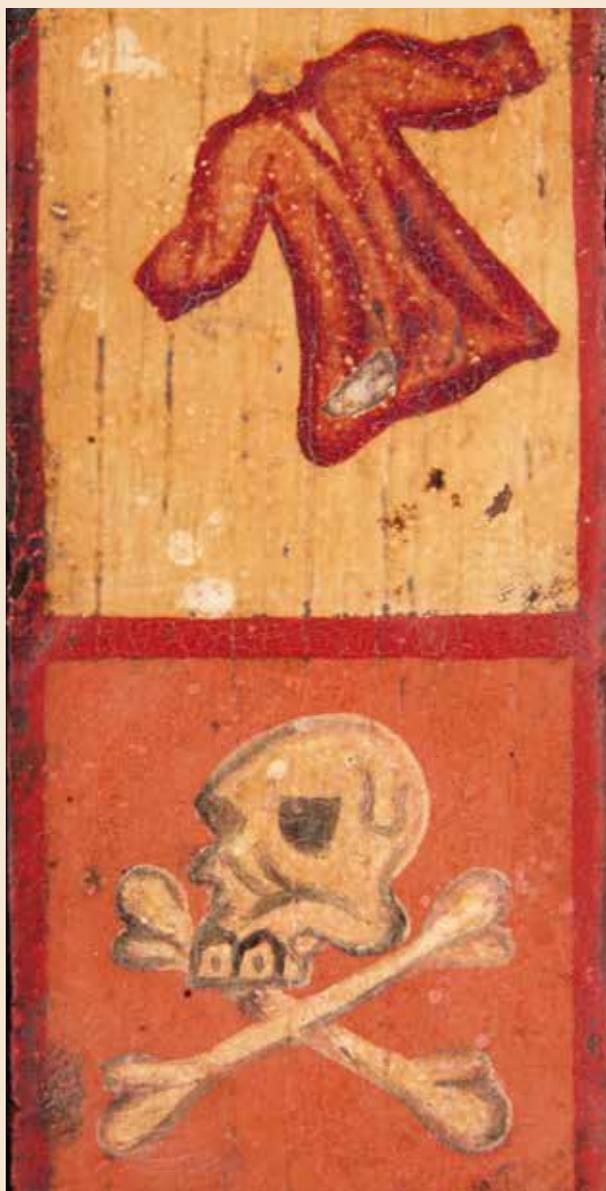
Iconografía cristiana: Cristo crucificado

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmovir a los fieles exaltando su sufrimiento y



exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

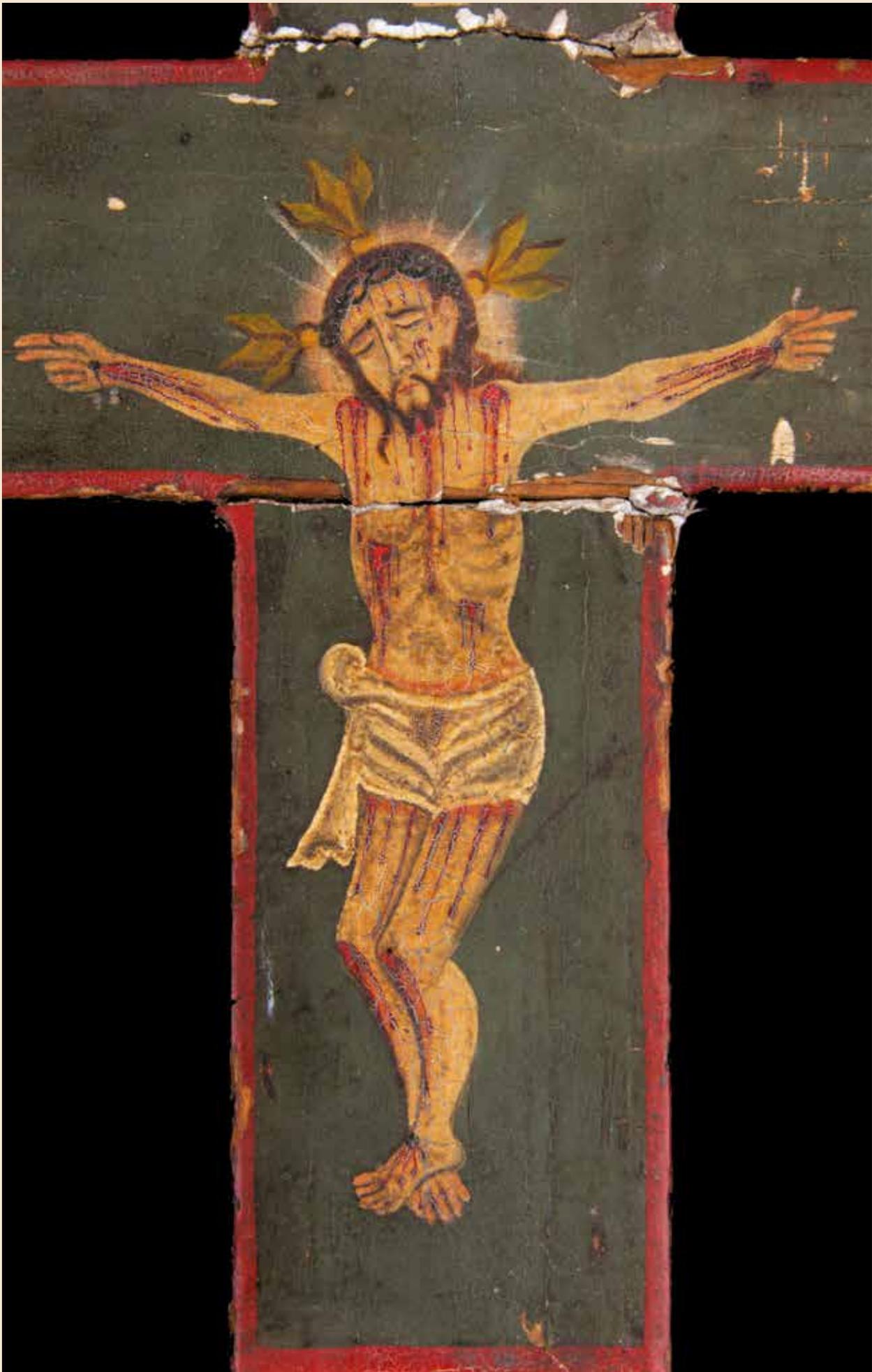
Colores:

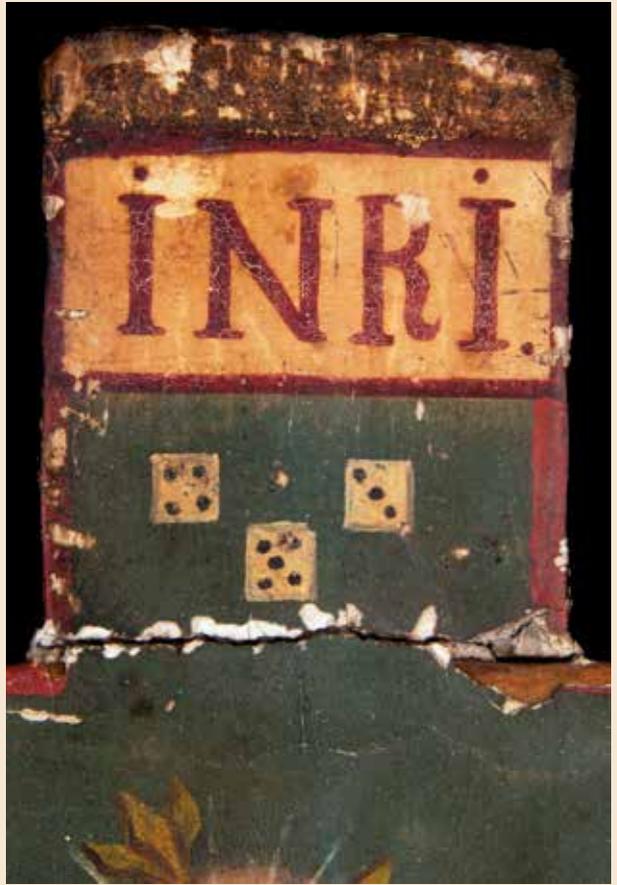
- Verde (18-0322 TPX) pintura base de la cruz.
- Verde oscuro (19-0415 TPX) en corona de Cristo y recuadros de la cruz.
- Café oscuro (19-1235 TPX) en la parte posterior de la cruz, inscripción, y cabello, cejas, ojos y barba de Cristo.
- Café (18-1048 TPX) en cilicio, escalera, espada y esponja en palo.
- Rojo (18-1454 TPX) en reborde de la cruz, recuadros, sangre, boca de Cristo, túnica, ala del gallo, espada y esponja.
- Amarillo pálido (13-0932 TPX) en recuadro de inscripción, recuadros, túnica, paño y aureola de Cristo, pedestal, dados, huesos, cráneo, jarra, espada y esponja.
- Crema (15-1132 TPX) en encarnaciones de Cristo.
- Anaranjado (16-1346 TPX) en recuadros, jarras, túnica, sol y gallo.
- Mostaza (15-1050 TPX) en recuadro y corona de Cristo.
- Dorado (16-1126 TPX) en clavos, tenazas y luna.
- Beige (16-1407 TPX) en cilicio, luna, paño y corona de Cristo.
- Negro (19-0000 TPX) en detalles de los dados, detalles de las manos, clavos, tenazas, cilicio, espada, esponja, escalera y gallo.

Cruz policromada con distintos tipos de iconografías que están relacionados con la pasión y muerte de Cristo. En el extremo derecho de la cruz está una luna y en el izquierdo un sol resplandeciente; en la parte superior la inscripción INRI que significa Jesús de Nazaret Rey de los Judíos; sobre la cabeza de Cristo se observa tres dados; en los costados aparecen por un lado tenazas, clavos y una mano y en el otro extremo una jarra, una columna y otros tres elementos que no se distinguen bien. En la parte inferior, debajo de Cristo están en recuadros: una túnica, unos huesos cruzados y un cráneo, una columna sobre ella un gallo y una espada, un látigo, escalera, espada y palo con esponja en el último recuadro.

La imagen de Cristo crucificado –coronado con espinas, cubierto solo con un paño de pureza– muestra los orificios de las manos y las llagas de su martirio en todo el cuerpo.

Relaciones y remisiones: En la colección del MUSEF las piezas: 11648, 11649 y 11866 tienen características similares y están incluidas en este catálogo.







Cristo crucificado

Objeto ID: 17935

Período: Republicano Tardío, siglo XX.

Escuela y estilo: Paceña, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); *cross* (ing.); *croix* (fr.).

Tipología: Pintura

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 9; al. 18; prof. 2.

Materiales: Cruz: metal y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: soldado y policromado.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento y exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

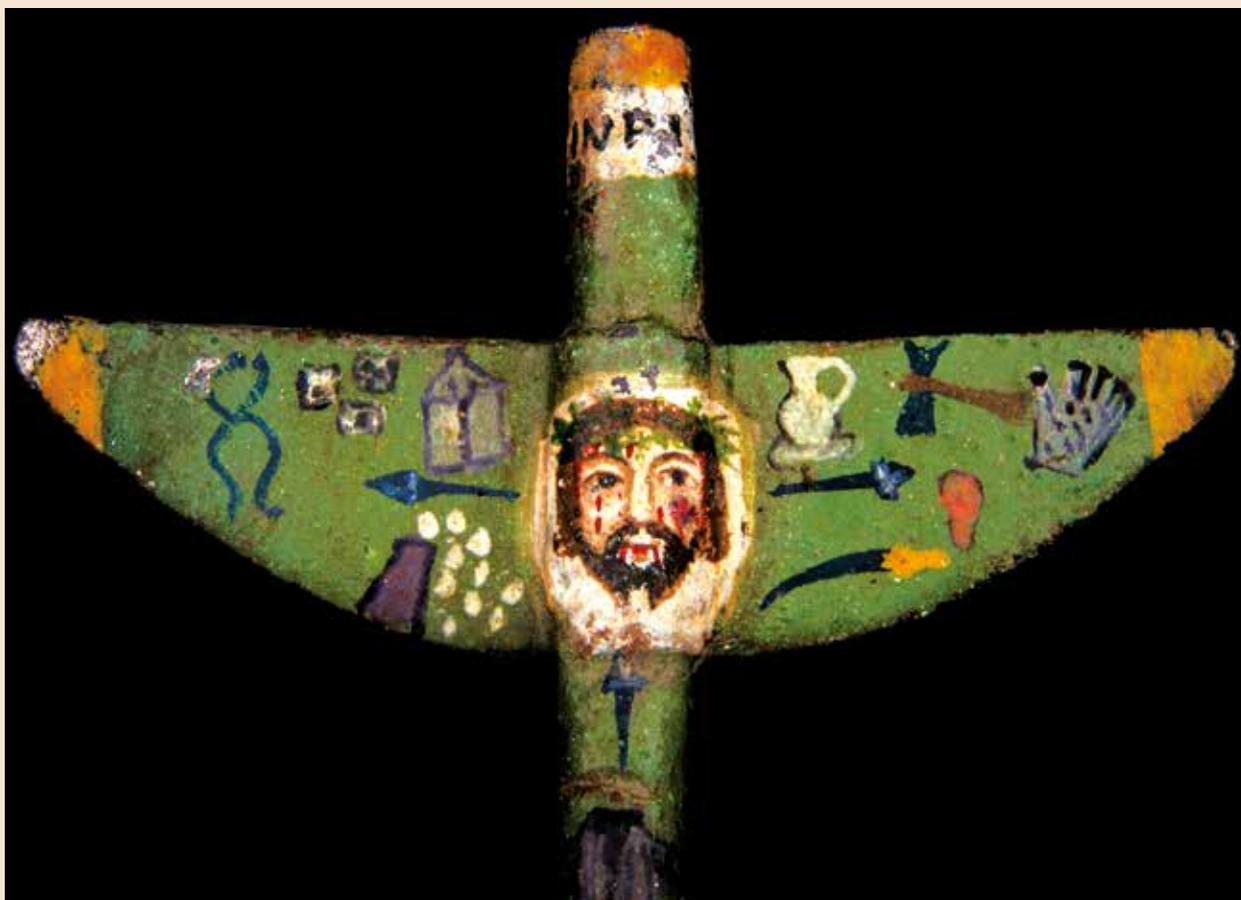
Colores:

- Verde (18-0324 TPX) en pintura de base de la cruz y corona de Cristo.
- Rojo (18-1561 TPX) en parte posterior de la cruz, gallo y detalles de la parte inferior.
- Rojo oscuro (19-1557 TPX) en gallo, boca y sangre de la cara de Cristo.

- Blanco (12-0804 TPX) en recuadro de inscripción, cara y aureola de Cristo, pedestal, jarra, casa y puntos de la cruz.
- Amarillo (14-0957 TPX) en pedestal, espada y detalles de la cruz.
- Café (18-1027 TPX) en hacha, bolsa y escalera.
- Negro (19-0000 TPX) en inscripción, ojos y barba de Cristo, espadas, tenazas, clavos y escalera.
- Gris (18-3905 TPX) en túnica.

Cruz policromada con distintos tipos de iconografías relacionados con la pasión y muerte de Cristo. En la parte superior de la cruz, está la inscripción INRI que significa Jesús de Nazaret Rey de los Judíos, debajo se observa solo la cabeza de Cristo coronada con espinas, no cuenta con el cuerpo; en un costado: una jarra, un hacha, una espada, un palo con esponja, una lanza y en el otro extremo: tenazas, tres dados, una casa, una lanza y una bolsa con monedas; y debajo de la cabeza de Cristo: una túnica, columna con el gallo, una escalera, un garrote y otros elementos que no se distinguen bien.

Relaciones y remisiones: No figuran piezas similares en la colección del MUSEF.





Cristo crucificado

Objeto ID: 11642

Período: Republicano Tardío, siglo XIX.

Escuela y estilo: Charcas, popular tradicional barroca.

Equivalencias: Cruz (esp.); *cross* (ing.); *croix* (fr.).

Tipología escultórica: De bulto y talla completa.

Tipología según su posición: Cristo crucificado

Dimensiones (cm.): An. 19; al. 30,6; prof. 4,1.

Materiales: Cruz: madera, pasta (yeso) y pigmentos.

Cristo: maguey, pasta (yeso) y pigmentos al óleo.

Técnicas: Cruz: encolado, empaste de yeso y policromado. Cristo: tallado, modelado y con encarnaciones en rostros y extremidades.

Iconografía cristiana: Cristo crucificado

Iconografía andina: No tiene.

Otras iconografías: No tiene.

Atributos: Hijo de Dios, es la imagen más representada de la pasión, eje central de la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias. Al pie de la cruz, emblema del triunfo sobre el pecado, aparecen: Juan Evangelista, la virgen María, María Magdalena y María madre de Santiago el menor, estas son identificadas como las Tres Marías.

La figura de Cristo es doliente, puesto que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento y exhibiendo sus llagas y moretones, porta una corona de espinas y está cubierto solo por un paño de pureza.

Colores:

- Celeste (16-4421 TPX) recuadro de INRI, reborde y base de la cruz.
- Azul (18-4029 TPX) toda la cruz.
- Amarillo (12-0736 TPX) círculos de los extremos de la cruz y fondo del recuadro superior.
- Rosado (14-1714 TPX) encarnación de Cristo.
- Rojo (17-1558 TPX) heridas y sangre de Cristo.
- Negro (19-0000 TPX) letras INRI, cabello y barba de Cristo.
- Blanco (11-4800 TPX) paño cobertor de Cristo.

Cruz recubierta de yeso y pintada con un solo color, con volutas en la parte superior y los extremos horizontales, y en la parte superior se observa la inscripción INRI que significa Jesús de Nazaret Rey de los Judíos.

La imagen de Cristo crucificado, coronado con espinas, semidesnudo, cubierto solo con un paño de pureza, muestra los orificios de las manos y las llagas de su martirio en todo el cuerpo.

Relaciones y remisiones: No existen piezas similares en la colección del MUSEF.



Calendario festivo religioso

Virgen Candelaria



Virgen de la Candelaria de Sabaya. **Fuente:** MUSEF (2013: 89)

El 2 de febrero se celebra a la virgen de la Candelaria, en la ciudad de Oruro conocida como virgen del Socavón y en La Paz como virgen de Copacabana; ambas advocaciones son muy populares y celebradas en todo el territorio boliviano.

En la parte altiplánica está relacionada a las últimas heladas que son las más temidas por el agricultor porque hacen estragos en sus sembradíos. La actividad de la cosecha, también, está marcada por los días de los santos, en muchas de las zonas del altiplano se inaugura la cosecha de la papa con la fiesta de la Candelaria.

La celebración de la Candelaria ha llegado a ser la fiesta de la papa nueva. Los aymaras escarban algunas plantas para ver cómo se están desarrollando y presentan ofrendas a la Pachamama y a los espíritus de los productos.

Virgen de Copacabana



Virgen de Copacabana con peluca y vestido dieciochesco, tal como se la ve hoy.
Fuente: Gisbert (2013: 255).

por excelencia, con su santuario o *taypikala*, término aimara que significa literalmente el “centro del mundo” Salles-Reese (2008:23).

En este templo no solo estaba la divinidad suprema, ahí también ubicaron a los dioses menores, los guardianes responsables de preservar la creación, en la periferia del lago:

Entre los ídolos que se hallaron en este asiento, el principal y más célebre entre los yunguyos, fue el ídolo Copacabana... Este ídolo Copacabana estaba en el mismo pueblo, como vamos a Tiquina, era la piedra azul vistosa, y no tenía más de la figura de un rostro humano, destroncado de pies y manos, que como a otra figura de Dragón, la verdadera arca..., quiso tenerle humillado. Miraba a este Ídolo hacia el Templo del Sol, como dando a entender que de allí le venía el bien (Ramos Gavilán, 1976: 101 [1621]).

En la península de Copacabana, la más grande del lago Titicaca, se encuentra el santuario de Nuestra Señora de Copacabana o virgen de la Candelaria, patrona de Bolivia. Acuden a este santuario miles de peregrinos, devotos de la virgen de la Candelaria¹⁷ que allí se venera. El 2 de febrero es la fecha para celebrar la fiesta de la virgen Candelaria, aunque el 6 de agosto día de la independencia boliviana es especial porque vienen en romería de toda la región andina boliviana y peruana.

Salles-Reese (2008) plantea una importante relación entre la virgen con las deidades e “ídolos” prehispánicos, expresados en la mediación con el paisaje del lago y de la península de Copacabana, por la importancia de este estudio a continuación detallaremos esta relación que la autora identifica.

En tiempos prehispánicos, el paisaje del lago era considerado como el centro de la creación, en la isla del Sol estaba ubicado el templo dedicado al dios Sol, que de acuerdo a varios cronistas e historiadores de la Colonia, fue antes de la llegada de los españoles el lugar sagrado

17 La Virgen de la Candelaria es también patrona de Aiquile en Cochabamba, Rurrenabaque en Beni, Samaipata en Santa Cruz, Azurduy en Chuquisaca y de la comunidad de la Angostura en Tarija, entre otros. Esta fiesta dentro del calendario católico tradicional, tiene que ver con la purificación de la santísima Virgen María.

Ramos Gavilán, citado por Salles-Reese (2008) asocia al ídolo Copacabana, parte hombre y parte pez, con el dios filistino Dagon, dios de la agricultura y de la fertilidad. Este como tantas otras deidades similares a la mitología universal, está asociada con el agua y simboliza el poder sustentador de la vida. En cambio para Gisbert (2001-1997) que analiza el poema de Fernando de Valverde¹⁸, autor del poema sacro titulado “Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana en el Perú”, editado en Lima en 1641, afirma que este ídolo, en términos europeos, es una sirena que tentaba a la carne y habitaba en una colina (la roca sagrada de las islas del Titicaca).

Tanto Salles-Reese (2008: 23-27) como Gisbert (2001), basadas en los escritos de Ramos Gavilán, hablan del ídolo *Copacati*, que toma el nombre del cerro en el que se encontraba, se lo describe como una “piedra con una figura malísima y todo ensortijado de culebras”, a este personaje se acudía en tiempos de sequía para pedirle lluvias. Por las características físicas Gisbert (2001), también asocia al ídolo a la estela Yaya-mama o piedra del rayo, por las serpientes, figuras zigzagueantes y sapos que en ella se presentan. Por la forma y las funciones que esta tiene, el ídolo *Copacati* puede ser considerado antecedente de Illapa el dios del rayo.

Es en este espacio sagrado de dioses e ídolos, de fuertes antecedentes prehispánicos, que hoy se venera la imagen colonial de la virgen de Copacabana. La virgen fue elaborada en 1582 por Francisco Tito Yupanqui, un indígena del asiento de Copacabana (Salles-Reese, 2008). La talla no tuvo inmediata aceptación, será tras una fuerte sequía en la región que los pobladores “encomiendan sus vidas a Dios”, entronizan a la virgen y le erigen una capilla.

San José

La fiesta de este santo es el 19 de marzo, en Bolivia además se celebra el día del padre, recordando al padre de Jesucristo. El santo es patrón de los carpinteros y de los mineros, ese día en la mina San José de Oruro, se celebra al santo con una misa, una procesión y en el interior de la mina se realiza una *wilancha* con la correspondiente *ch'alla* a la Pachamama.

En San José de Chiquitos, en el departamento de Santa Cruz, la fiesta dedicada al santo es el 1 de mayo y se lo agasaja con bailes, procesiones y música barroca chiquitana.

Fiesta de la Cruz

También conocida como la fiesta de Santa Vera Cruz se celebra el 3 de mayo, principalmente, en Norte Potosí y en Cochabamba, y en algunas regiones de La Paz se suele realizar la lectura de las estrellas, especialmente de la Cruz del Sur en los ojos de agua.

Esta festividad tiene una conexión con la tradición prehispánica, vinculada al ciclo agrícola, en este caso está relacionada con el fin de la cosecha, período comprendido entre la finalización del carnaval entre febrero y marzo, y también con la fiesta de Todos los Santos en noviembre, pues son los muertos y antepasados quienes propician una buena cosecha.

En los *ayllus* de Norte Potosí como Macha, Pocoata, Sacaca y otros este período tiene que ver con la conclusión de las cosechas y con la preparación del *tinku*. El *tinku* es un encuentro ritual que comienza el 1 de mayo con una vigilia o “la adoración de la cruz” (Sigl, 2012: 717). En este ritual son protagonistas dos cruces: la más grande se llama Tata Exaltación y la segunda que no tiene la forma de una cruz tradicional, y es conocida como Tata Santa Cruz, llegaría a simbolizar la dualidad *Jila-Sullka* (hermano mayor, hermano menor) (Stobart, 2006). Concluida la vigilia, el segundo día, todos se dirigen al calvario, en el camino tocan y bailan *jula julas* para solicitar fuerzas de Urkupata o cerro macho.

18 Su obra ejemplifica el proceso mediante el cual los dioses andinos son insertados en el mundo mitológico greco-romano dentro de un contexto teológico propio de la España barroca de la Contrarreforma, por lo que ver y analizar este mismo no es de importancia para este trabajo.

En esta ceremonia, los participantes visten a la cruz con el mismo atuendo que ellos usan: un poncho, una montera y varios collares de papas y productos agrícolas cosechados, en agradecimiento a la Pachamama. Las comunidades que participan se despiden de rodillas de sus capillas para dirigirse a Chayanta, durante el trayecto van pidiendo perdón a los espíritus de las *apachetas*, quebradas y otros lugares rituales. Finalmente, al tercer día, el 3 de mayo se inician las peleas rituales entre los *ayllus* (Laurentis, 2011).



Fiesta de la Cruz Chayantaka, Norte Potosí 1990. Foto: Archivo MUSEF.

Virgen de Fátima

Su fiesta es el 13 de mayo, en conmemoración de la aparición de la virgen María a tres niños pastores en 1917 en la localidad de Fátima en Portugal, por ello la advocación tomó el nombre del lugar.

La festividad de la virgen de Fátima se celebra en varios lugares del país en Santa Cruz en la localidad de Pailón es su fiesta patronal y en La Paz en el barrio de Villa Fátima se festeja además la creación del barrio.

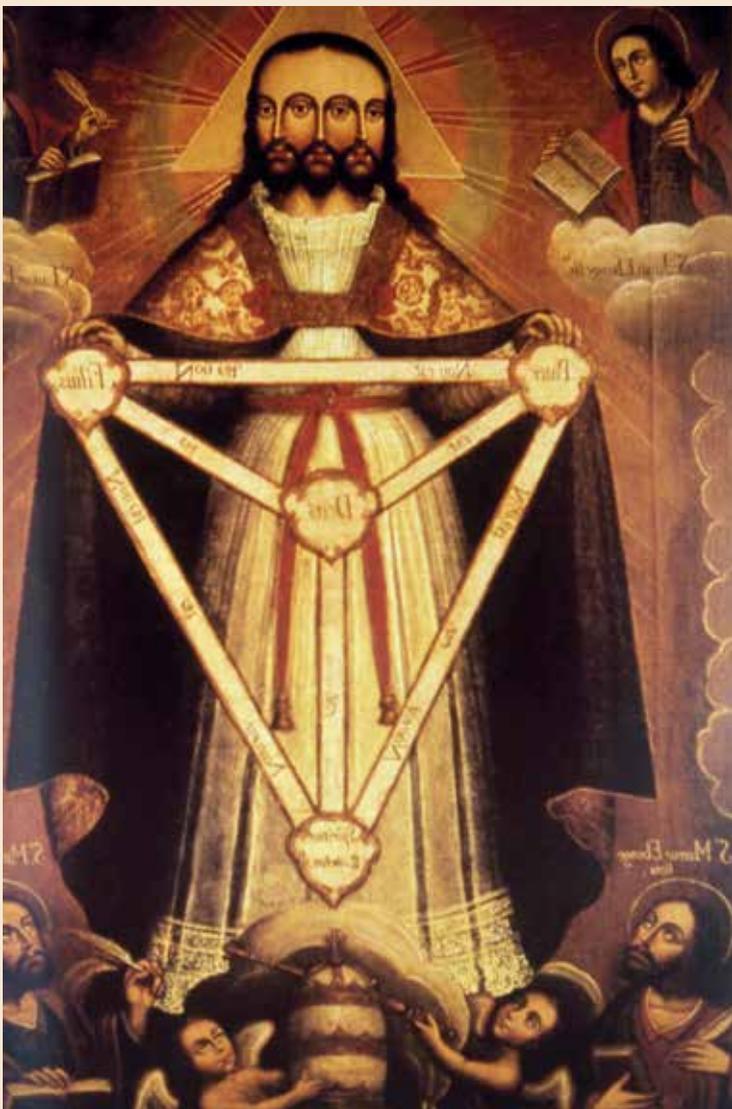
San Antonio de Padua

La fiesta de este santo se celebra el 13 de junio, mes caracterizado por cierta inestabilidad climatológica en el área andina, las primeras semanas son frías y tienen frecuentes heladas, estas condiciones son propicias para la elaboración del *chuño*. La cosecha culmina entre mayo y mediados de junio, y se celebra con fiestas de agradecimiento, caracterizadas por las *ch'allas* y algunas *wilanchas*.

En varios de los retablos de este catálogo, el santo está acompañado por llamas, esto porque se lo consideraría como protector de este ganado y se dice también de los viajeros.

Procesión de san Antonio de Padua, Tarija 1994. Foto: Archivo MUSEF.





La Trinidad en una versión prohibida por el Concilio de Trento, pues muestra a Dios con un solo cuerpo y tres cabezas. Museo de Lima. Foto: Teresa Gisbert

La presencia del moro que acompaña al santo en algunos retablos, nos remite a la fiesta de España, donde se recuerda y recrea la lucha entre moros y cristianos, por la mañana cuando la imagen sale en procesión es arrebatada por los moros y por la tarde la rescatan los cristianos.

Santísima Trinidad

Fiesta patronal que se lleva a cabo entre mayo y junio, en la parte andina la más importante es la entrada del señor Jesús del Gran Poder en la ciudad de La Paz. La imagen del Señor Jesús del Gran Poder es un lienzo grande, en un principio tenía tres rostros de Cristo, conocido como la Santísima Trinidad, en la actualidad los rostros fueron reemplazados por uno solo. Según Tassi (2010), esta forma inicial de la imagen fue declarada contra rito, pese al culto que tenía entre muchos devotos.

El lienzo, de propiedad de la monja Genoveva Carrión del convento de las Concebidas, fue expulsado del centro de la ciudad, pasando por varias manos hasta llegar a su lugar actual, la zona de Ch'ijini, que por los años veinte estaba siendo poblada por aymaras urbanizados, ellos lo tomaron por santo

patrón. Por la década de los treinta, la imagen gozaba ya de gran popularidad por lo que dejó ya de ser un culto, para convertirse en una fiesta religiosa. La popularidad y los milagros del Tata del Gran Poder, llamado así de forma cariñosa, se extendieron al resto de la ciudad, por la década de los setenta, hasta consolidarse en la actualidad como una de las fiestas más populares de la ciudad de La Paz.

En Trinidad, Beni se celebra a la santísima trinidad en San Ignacio de Moxos, constituyéndose en su fiesta patronal, la principal de este departamento.

San Juan Bautista

La fiesta del patrón de las ovejas es el 24 de junio, fecha cercana al solsticio de invierno que es el 21 de junio. En el altiplano, este es uno de los meses más fríos y es aprovechado para la elaboración del *chuño*. También en esta época se terminan las cosechas y se celebran fiestas de agradecimiento, según el lugar, con libaciones, danzas y *wilanchas*.

En esta fiesta se realizan también predicciones para el año, basados en observaciones, como bien indica La Barre: “revisar en la madrugada, si las piedras tienen rocío, como señal de buen año al igual que el humo que queda cerca de la tierra, si en ambos casos pasa lo contrario este será mal año” (cit. en van den Berg s/f: 10).

San Pedro y san Pablo

La solemnidad conjunta de esta fiesta, celebrada el 29 de junio, conmemora el martirio en Roma de los apóstoles Simón Pedro y Pablo de Tarso (Cavour, 2009). Las fechas de la celebración son el 28 y 29 de junio, aunque por lo general es recorrida al sábado más próximo.

En la ciudad de La Paz, en la zona de San Pedro se celebra esta fiesta patronal con una pequeña entrada folklórica. En los alrededores de la iglesia de la zona, en esta ocasión también se reúnen los que leen la suerte y el futuro en coca, plomo, cerveza o naipes.

En las localidades de san Pedro y san Pablo de Tiquina, provincia Manco Kapac de La Paz se celebra como fiesta patronal el 29 y 30 de junio. También en Oruro en Salinas de la provincia Ladislao Cabrera y en Cochabamba en Aiquile, provincia Campero, se celebran como fiestas patronales el 29 de junio.



Fiesta de San Pedro, Calcha Nor Chichas, Potosí 1994.
Foto: Archivo MUSEF.

Virgen del Carmen

El 16 de julio se celebra a la virgen del Carmen, esta es una de las fiestas más grandes de la ciudad de La Paz, ya que también se conmemora el aniversario del primer grito liberatorio en América Latina (1809) protagonizado por la población paceña. La virgen es la patrona de la ciudad y es también reconocida como la Generala de las Fuerzas Armadas de la Nación.

En la ciudad de El Alto es la fiesta religiosa por excelencia, se la celebra con la majestuosa entrada conocida como la “Entrada de la 16 de Julio”, en la que participan distintos grupos folklóricos de dicha ciudad.

Santiago o Tata Santiago

Dentro del panteón indígena Illapa es una divinidad asociado a un fenómeno atmosférico: el trueno. Este fenómeno divinizado es ambivalente, puesto que es benéfico cuando trae la lluvia para los cultivos, y es temido por los daños que puede causar, en especial con el rayo. En cualquier caso los indígenas nunca lo consideran como maléfico.

La divinidad, Illapu para los aymaras e Illapa para los quechuas, presenta tres manifestaciones: el ruido o estruendo, *kjonti kjontiri* (aim.) o *sallalla* (que.); el relámpago, *lliju* (aim.) o *chukilla* (que.), y la descarga eléctrica o rayo, *kkejo kkejo* (aim) o *llipi llipi* (que.) (Girault, 1988). Esta divinidad controla dos fuerzas principales que, a su vez, manejan otros elementos naturales: la primera fuerza controla la lluvia, el granizo, el hielo y el frío, y la segunda el viento y los huracanes.

En el período prehispánico este dios andino fue adoptado por los Inkas y adorado en el Coricancha, junto al Sol y Viracocha su dios creador (Gisbert, 2001: 70); otra importante identificación de origen prehispánico es la de *Illapa* con la serpiente¹⁹, *amaru* o *katari*, y en la Colonia se lo identificó con el

¹⁹ La serpiente en este caso está relacionada con el rayo, la tempestad y la lluvia.

apóstol Santiago, considerado como un santo guerrero y poderoso.

El 25 de julio se celebra su fiesta, una de las más fuertes dentro de la religiosidad boliviana, es patrón de los *yatiris* o curanderos andinos. La relación de Santiago con el rayo y el poder que este ejerce sobre la visión de los *yatiris* –sobrevivientes al golpe del rayo– hace que el santo se halle íntimamente relacionado con las prácticas adivinatorias.

Para que el *yatiri* cumpla su trabajo, los elementos más importantes son un conjunto de piedras quemadas por el rayo, denominados comúnmente como *rayus*. Según Soux (2007), las piedras rayos se pueden clasificar en: grandes, chicas, pesadas y *rayus* livianas, cada una pertenece a un determinado santo o santa.

El santo tiene dos importantes festividades una en Guaqui en el departamento de La Paz y la otra en Chayanta, en Norte Potosí. La localidad de Guaqui es un centro ancestral de culto a *Illapa*, así lo demuestran las torres de la iglesia que presentan hasta hoy serpientes que cuidan el templo, de igual forma existe un calvario en las afueras del pueblo, hasta donde llegan en la actualidad los *yatiris* para realizar sus ofrendas. Lo mismo sucede en Chayanta con el Tata Bombori, conocido también como Santiago, pero sin caballo, se cree que lo desmontaron con el fin de controlarlo. Para Stobart (2000) *Tata Pumpuri* es el hijo de Santiago con su consorte, santa Bárbara, su santuario ubicado en territorio Macha está asociado a las prácticas chamánicas y de curación. En ambos lugares es la celebración por excelencia de los *yatiris*, quienes acuden para recibir la gracia de la divinidad y cargarse de nuevas energías para todo el año. Algunos peregrinos llevan retablos con la imagen del santo y piedra rayos, perdigones de bala o meteoritos que simbolizan al rayo-*Illapa*. Las dos fiestas son una suerte de peregrinación, como si sus *wawas* o crías, volvieran al padre para recargarse de energías.

San Roque

La Iglesia católica asignó a San Roque como patrono de los solteros y los perros, ya que la tradición cuenta que cuando el santo estaba enfermo un perro le llevaba todos los días un pan.

El 16 de agosto es el día que está marcado por la Iglesia para su celebración, pero en Tarija se realiza la fiesta el primer domingo de septiembre, la procesión llega hasta la iglesia de San Roque acompañada por la música de *erkes* y cañas y con la danza de los *chunchos* (Cavour, 2009). Después, a los 9 días, en el denominado “martes de encierro”, se lleva nuevamente al santo en procesión hasta el hospital de San Juan de Dios, para que pueda aliviar a los enfermos, puesto que también se le considera “el médico del pueblo”.

La entronización del santo se lleva a cabo en agosto, en la comunidad de Lazareto a 7 km de Tarija, en ese lugar existía un hospital para leprosos, quienes se hicieron devotos de este santo, tal actividad tiene relación con el velo que llevan los *chunchos*, promesantes custodios del santo en la procesión.



Imagen popular de Santiago pintada sobre una piedra meteorítica.
Fuente: Gisbert (2013: 227).

San Francisco

San Francisco de Asís fue fundador de la orden Franciscana, también conocida como la de los monjes mendicantes. Cuentan que todos los animales se acercaban a él sin temor alguno por lo que se considera patrono de los animales y la ecología, esta última denominación asignada por Juan Pablo II. Por extensión, también es reconocido como patrón de los veterinarios y forestales (Huneus, 2014).

El 23 de agosto de 2007 se declara mediante la ley 3735 a la fiesta de san Francisco de Asís, patrono de Camiri (Santa Cruz de la Sierra) como *Patrimonio Cultural, Religioso, Intangible y Oral de la Nación*. En esta fiesta, que se celebra el 4 de octubre, la procesión parte de la catedral del mismo nombre y recorre las calles de la ciudad, después de la comitiva hacen su ingreso fraternidades de bailes típicos de todas las regiones de Bolivia.

San Agustín

San Agustín de Hipona fue obispo y uno de los más eminentes doctores de la Iglesia católica (Huneus, 2014). Es patrón del municipio de Toledo del departamento de Oruro, ahí se celebra su fiesta desde el 27 al 29 de agosto, junto con la llegada de dos santos considerados hermanos: San Casiano y San Lorenzo, de las localidades de Chuquiña y de Cari Cari, esta singular reunión se llama “Encuentro de los tres santos”.

Santa Rosa de Lima

El 30 de agosto se celebra la fiesta de esta santa, considerada la primera santa de América, nacida en la ciudad de Lima, Perú, fue canonizada por el papa Clemente X en 1671 (Huneus, 2014).

En Bolivia es patrona del municipio de Yotala del departamento de Chuquisaca, allí se la agasaja con una procesión, corrida de toros y una fiesta gastronómica. También es patrona y protectora del municipio de Santa Rosa de Yacuma de la provincia Ballivián, del departamento del Beni, desde mediados de agosto hasta fines del mes se realizan en su honor: misas, festivales de danzas y comidas típicas de la región, y una feria de exposición y remate de ganado bovino y equino.

Virgen de Guadalupe

La virgen considerada como la Reina de la Hispanidad y su expansión hacia América (MUSEF, 2005) es patrona de la ciudad de Sucre y de la provincia de Yamparáez donde se la considera protectora del ganado, su fiesta se celebra el



Virgen de Guadalupe de Diego de Ocaña, catedral de Sucre. **Fuente:** Gisbert (2013: 117).



Virgen. Fuente: MUSEF (2013: 132)

quiso asestar otra puñalada, esta vez en el Niño, entonces la virgen puso su mano para protegerlo, recibiendo otra puñalada. Estas heridas quedaron grabadas en la pintura y son las que muestra en la actualidad la mencionada santa.

San Nicolás

El 10 de septiembre se conmemora la fiesta de san Nicolás de Tolentino, patrono de los panaderos, pues su dieta consistía en solo pan y agua. En Oruro se realiza una feria donde todos los panaderos exponen sus productos y en la población de Suipacha, en el departamento de Potosí, se celebra al santo con misas, una procesión y bendición de los panes dentro de la iglesia.

La Dolorosa

La virgen de los Dolores es conocida también como la virgen de las Angustias, virgen de la Piedad, virgen de la Amargura, virgen de la Caridad, virgen de la Soledad o La Dolorosa. Su fiesta es el 15 de septiembre o el viernes más próximo (viernes de dolores), es una de las advocaciones más extendidas, puesto que no está ligada a ninguna aparición, sino más bien a uno de los pasajes del suplicio de Cristo en la cruz (Huneus, 2014).

8 de septiembre y fue declarada *Patrimonio Nacional, histórico, religioso y cultural*, el 2003 por la ley N° 2513.

La imagen de Guadalupe de la ciudad de Sucre tiene una infinidad de incrustaciones de joyas de mucho valor. En 1748, el lienzo se reforzó con una plancha maciza de oro y plata, convirtiéndose en el manto de la virgen, los arreglos en la pintura respetaron la forma original del rostro de la virgen y del Niño.

Virgen de los Remedios

El 8 de septiembre se celebra en la ciudad de La Paz a la virgen de los Remedios, patrona de los enfermos, se la agasaja con más ímpetu en la zona de Miraflores.

Según el relato de Sotomayor (2011:15-20), allá por 1703, en la posada Tambo de la Harinas en La Paz, donde antes existía un hospital de pobres, la patrona era la virgen de Remedios. El lugar era frecuentado por personas de mala fama y dedicadas al juego, como Pizarro Cañizares oriundo de Copacabana, personaje muy devoto de la virgen, quien antes de cualquier partido se encomendaba a la santa, en una ocasión ella no le cumplió. El hombre enfurecido la apuñaló en el rostro, dejándole una gran herida,

Aunque en Tapacarí en el departamento de Cochabamba, la vinculan a una aparición, afirman que la imagen llegó cargada sobre mulas y fue recibida con gran júbilo. Sin embargo, cuando la imagen debía ser transportada hacia su destino final, la ciudad de Cochabamba, misteriosamente las mulas habían desaparecieron. El acontecimiento fue interpretado por los pobladores como un signo de que la virgen quería permanecer allí, por lo que la imagen se quedó definitivamente en el pueblo y fue declarada patrona del vicariato de Tapacarí.

En La Paz, el viernes santo de la Semana Santa, se realiza una procesión que sale de la iglesia de la Merced, la imagen de la virgen se lleva en andas y está a cargo de los miembros de la cofradía que lleva su nombre y es escoltada por cadetes de la Academia Nacional de Policías.

Virgen del Rosario

Fiesta que se celebra el primer domingo de octubre en muchas poblaciones bolivianas. En la provincia Yamparáez, se festeja con la danza del pujllay. (Cavour, 2009).

En la zona andina tiene que ver con la siembra de papas amargas, las que estarán destinadas para la elaboración del *chuño* (van den Berg s/f). En la ciudad de La Paz en la zona El Rosario, el festejo se recorre al sábado más próximo para realizar la entrada folclórica que hace su ingreso por las avenidas: Illampu e Isaac Tamayo.

San Lucas

La Iglesia católica considera que este santo escribió el tercer evangelio, tiene como atributo un libro y otras veces aparece como pintor, puesto que se le atribuye la elaboración de un retrato de la virgen María en las catacumbas de Priscila en Roma.

En la iglesia de San Francisco en La Paz existe una escultura del santo, con un pincel en una mano y en la otra sostiene una paleta, se lo considera también patrono de los artistas plásticos y de los médicos, ya que él ejerció esa profesión.

El santo es patrono de la provincia Nor Cinti del departamento de Chuquisaca y su fiesta se celebra el 18 de octubre.

Santa Gertrudis

Su fiesta se celebra el 16 de noviembre, esta Santa escribió varios libros y oraciones. Santa Gertrudis es una monja que casi siempre está vestida de negro, porta un báculo en una de las manos, muestra en su pecho un corazón en cuyo interior está el niño Jesús.

Santa Lucía

Esta santa murió en martirio por ello porta sus ojos en un platillo (Huneeus, 2014), es considerada patrona de los ciegos y abogada de problemas de la vista, su fiesta se celebra el 13 de diciembre.

En la localidad de Santa Lucía, de la provincia de Cliza del departamento de Cochabamba se celebra la denominada "*fiesta de santa Lucía, la virgen de los ojos*" con una entrada folclórica, una serenata a la virgen, una procesión y una peregrinación al calvario, los festejos duran varios días, desde el 12 al 15 de diciembre.



Salvador Niño en procesión, Sabaya, Oruro, **Fuente:** MUSEF (2013: 88)

Niño Jesús

La fiesta del niño Jesús, una tradición religiosa muy antigua, se realiza desde una semana antes de la Navidad hasta el festejo de Reyes (6 de enero), principalmente en las provincias del sur del país, en los departamentos de: Tarija, Potosí y Sucre.

Una vez concluida la misa se organiza a los niños para que bailen, acompañados de una banda, en signo de adoración al Niño, hasta llegar al lugar donde se realizará la fiesta, ahí los anfitriones los atienden con chocolate y buñuelos en señal de agradecimiento por su baile. Lo que se suele bailar delante del pesebre son los tradicionales villancicos o *wachiquis* (Cavour, 2009), en Tarija y Potosí acostumbran bailar alrededor de un poste en el que se trenza y destrenza cintas de colores al compás de los villancicos.

San Esteban

San Esteban fue uno de los siete diáconos elegidos por los apóstoles para ejercer caridad y religiosidad, fue asesinado a pedradas en manos de los fariseos del Sanedrín (Huneeus, 2014). Es considerado el patrono de los escultores.

La fiesta de san Esteban se celebra el 26 de diciembre, esta fecha se eligió por ser el primer mártir del cristianismo, para que fuese el más cercano al nacimiento de Jesús. La Iglesia católica celebra misas en ese día.

San Juan Evangelista

San Juan Evangelista es el autor del evangelio de San Juan, por lo que se considera el patrono de los escritores y librereros. Su fiesta es el 27 de diciembre.

En Tarija la memoria oral cuenta que el santo se apareció en la hoy denominada Loma de San Juan a un soldado español, advirtiéndole sobre un inminente ataque de los chiriguano. Ante tal favor y en su honor se erigió una capilla en ese lugar y fue nombrado por Don Luis de Fuentes y Vargas “abogado de la Villa”, quien además ordenó se celebre una misa cantada y procesión todos los años el 14 de diciembre. Se lo considera también como protector contra la sequía y el granizo (van den Berg s/f).

San Silvestre

Fiesta que se celebra desde el 31 de diciembre, día de su muerte, hasta el 4 de enero. Este es el santo de los imposibles o de los casos difíciles. Cuenta con más devotos en la ciudad de Santa Cruz, ya que lo consideran muy milagroso, su conmemoración es fiesta patronal del barrio Primavera en esa misma ciudad.

En el cantón de Cotagaita de la provincia Nor Chichas se festeja al santo con una danza denominada Charca, desde la noche del 31 de diciembre hasta el 4 de enero.

Conservación y restauración de retablos, piedras santos y cruces

Jose Alfredo Campos²⁰

El MUSEF en su misión por estudiar y difundir el patrimonio cultural del país, alberga y conserva bienes culturales, organizados en distintas colecciones, que pueden ser de origen orgánico, inorgánico y mixto. Muchas de estas piezas fueron adquiridas en su contexto de uso, esto implica que estaban expuestas a factores que colaboran con su deterioro natural. Para revertir o frenar estos procesos el Laboratorio de conservación y restauración del museo realiza una tarea ardua y minuciosa. En primera instancia evalúa el estado de conservación de los bienes, después realiza una intervención, teniendo siempre en cuenta: el máximo respeto por el bien cultural, la mínima intervención, la reversibilidad de materiales y la compatibilidad de materiales.

El equipo del Laboratorio conformado por: Primitivo Alanoca, conservador, Jose Alfredo Campos, técnico restaurador y Tatiana Suarez, investigadora adjunta –presente en la primera etapa de intervención–, en esta oportunidad realizó un proceso de intervención en cincuenta y cuatro piezas de la colección de imaginería.

Colección de imaginería: retablos, piedras santos y cruces

La selección de bienes, que fueron restaurados y que están en este catálogo, está compuesta por tres grupos: retablos con imaginería, piedras santos con escenas pintadas y cruces policromadas. Las piezas corresponden a los períodos: colonial, republicano y contemporáneo, fueron elaborados con dos estilos: barroco y popular barroco mestizo.

Los retablos de la colección de imaginera están constituidos por pequeños retablos y urnas de madera, en su mayoría de cedro y pino, algunas con aplicaciones de vidrios y espejos, sus puertas están sujetadas con fragmentos de fibras, cuero y elementos metálicos. Unos ejemplares cuentan con pinturas de figuras fitomorfas, tallados y alto relieves, también presentan base de preparación y diseños policromos de follajería, cuadrifolias y escenas, otros tienen empapelados y aplicación de pan de oro. En el interior tienen imágenes religiosas de bulto con sus diferentes atributos, elaborados en madera, maguey, estuco, y con técnica de tela encolada, con acabados de policromías y encarnaciones.

Las piedras santos presentan imágenes religiosas con diferentes atributos y con encarnaciones, situadas en escenas con policromías. Por su parte, las cruces están elaboradas en soporte metálico, madera de cedro y maguey con base de preparación de carbonato de calcio, tienen imágenes religiosas con diferentes atributos iconográficos, con detalles policromos y encarnaciones.

Para la policromía de las piezas se aplicaron técnicas tradicionales del temple, al óleo y mixta. La primera consiste en aplicar pigmentos naturales y minerales aglutinados con yema de huevo (temple al huevo) o con otros aglutinantes como ser mucílagos (resina extraída de pencas), caseínas (suero de leche) y otros. La técnica al óleo tiene como base las resinas oleosas. La técnica mixta combina las dos anteriores.

20 Técnico restaurador del Laboratorio de conservación y restauración del MUSEF.

Estado de conservación de las piezas

El estado de conservación varía según el deterioro y uso de cada pieza. Algunas presentaban acumulación de polvo y tierra e impregnación de hollín y cebo de velas; en otras piezas además se evidenció faltantes de fragmentos, desprendimientos de la capa de pintura, desajuste de la estructura, repintes de otras épocas, capas de encalados y estucados, pulverulencia de pigmentos (pérdida del aglutinante), y en la mayoría de los casos impregnaciones por la manipulación de las piezas.

En los retablos, cruces y urnas se observó los trazos de su vida social, es decir, rastros de mixturas que no afecta en el estado de conservación, y huellas de las posibles *ch'allas* y/ o bendiciones con líquidos de distinta índole, en este caso las salpicaduras de bebidas alcohólicas u otras si inciden en el deterioro y la estética del bien, dado que se impregnan en la superficie.

En el caso de las piedra santos, el deterioro es más evidente por la baja porosidad del soporte lítico y además por la impregnación de mugre resultado de la manipulación o usura del bien.

Proceso de conservación y restauración

El proceso de conservación y restauración comenzó con el análisis del estado de cada pieza. Luego se realizó una limpieza superficial utilizando un pincel y una brocha suave para retirar el polvo acumulado, asimismo se empleó una aspiradora eléctrica, obviamente en el nivel de baja potencia.

La limpieza química fue más profunda porque se aplicaron solventes –agua destilada, alcohol, amoníaco, acetona y otros– con hisopos de algodón. Esta segunda limpieza eliminó las impregnaciones profundas como ser cebo y hollín de velas y salpicaduras de líquidos.

Una vez concluidas las fases de limpieza, se trabajó en los desprendimientos de bases de preparación, o sea, la capa previa al color que puede ser de sulfato de calcio y carbonato de calcio. En esta tarea se utilizaron pinceles y jeringas hipodérmicas para aplicar los consolidantes, elaborados a base de resina polivinílica y cola conejo.

Para el caso de los retablos se hizo la reposición de base de preparación, en esta etapa se elaboró una masilla con sulfato de calcio y cola orgánica, la preparación se aplicó en las áreas con pérdida de base de preparación. También, según el deterioro de las piezas, se procedió a reponer faltantes como ser dedos y pies de las esculturas, para estos faltantes se empleó la misma macilla de la reposición de base.

Siguiendo normas vigentes de restauración se usaron acuarelas y pinceles de pelo de Martha, para el reintegro de color en las áreas que previamente fueron tratadas con la reposición de base. Para esta labor se aplicaron dos técnicas: igualación tonal y *regattino* (aplicación por segmentos de líneas verticales).

Uno de los procesos de restauración más delicados fue la aplicación de dorado a la hoja y consistió en: la aplicación de bol de Armenia, encima una lámina de dorado y finalmente se procedió a bruñir estas áreas, con el fin de asentar las hojas y conseguir el brillo característico de este tipo de piezas religiosas.

Para realizar un seguimiento del proceso de restauración se realizó un registro fotográfico que se presenta a continuación. Con esta labor el Laboratorio del MUSEF pretende resguardar estas piezas para futuras investigaciones, a la par de preservar la cultura material de sus creadores: los pueblos y naciones que las produjeron.

Registro fotográfico del proceso de restauración

Evidencias del estado de deterioro de los bienes



Desprendimientos y faltantes de base y pintura



Deterioro del empapelado

Encolados y repintes de etapas posteriores

Proceso de restauración de par de puertas policromadas



Antes

Durante

Después



Detalle del proceso de limpieza Reposición de base de preparación

Reintegro de color

Proceso de conservación de retablo



Limpieza y reposición de color en pérdidas



Restauración de urna tallada y dorada (antes y después)

Procesos de intervención



Limpieza de la superficie



Consolidación de sectores del soporte



Reposición de base de preparación, color, bol de Armenia y dorado



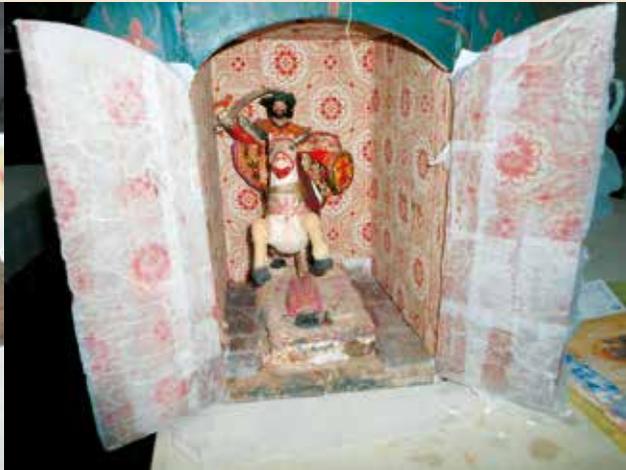
Reposición de base y reintegro del color del retablo



Procesos de limpieza en varias piezas



Remoción de polvo y cera acumulada



Limpieza química del empapelado



Consolidación de capas de base de preparación y policromía

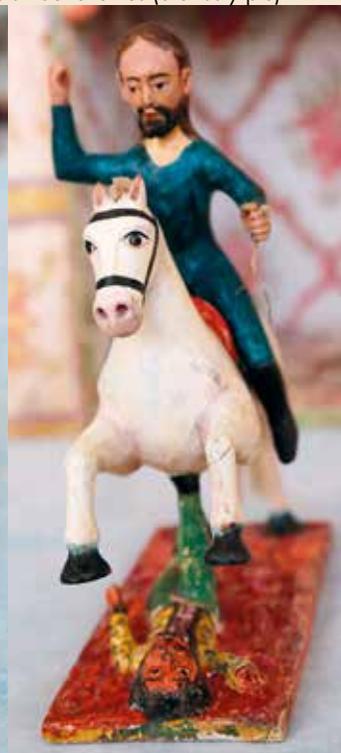


Proceso de eliminación de barniz oxidado en las encarnaciones del rostro



Proceso de limpieza y reposición de faltantes (dedos de la mano)

Proceso de limpieza y reposición de faltantes (brazos y pie)



Proceso de limpieza en piedras santos



Antes y después del proceso de limpieza y conservación



Glosario

- Achachila.*** (aim.) Ser sobrenatural de la cosmovisión aymara. Se considera el antepasado del hombre, dios tutelar, de carácter ambivalente, de buenas y malas fuerzas. Existen diferentes tipos de *achachilas*, como protectores de diferentes animales silvestres. El término se relaciona con *achachi* o abuelo, o espíritu de las montañas entre los más importantes están: el Huayna Potosí, Illampu, Illimani, Mururata, Sabaya y Sajama.
- Ajayu.*** (aim.) Parte espiritual de todos los seres vivos, el término era traducido y usado por los misioneros como alma, aunque su concepción andina es diferente.
- Ajedrezado.** Textura consistente en un cuadrículado, cada cuadro resulta alterno entre dos colores a manera de tablero de ajedrez.
- Anilina.** Colorantes de vivos colores de composición química, tienen distintos tipos de aplicaciones, en este caso en las pinturas de algunos retablos.
- Asiru*** (aim). Serpiente.
- Axis mundi.*** (Lat.) “Eje del mundo” dicho principalmente de Dios que está presente en todas partes al mismo tiempo. La idea expresa un punto de conexión entre el cielo y la tierra en el que convergen todos los rumbos de una brújula.
- Báculo.** (del lat. *baculum*) Bastón de madera característico de los obispos.
- Balaustre.** (del fr. *Balustre*). Elemento empleado en los retablos, columnillas que sirven de apoyo a una barandilla en balcones, azoteas, escaleras, etc.
- Bol de Armenia.** Arcilla de varios tonos procedente de Armenia, usada en la técnica de dorado en retablos, imágenes, muebles y otros.
- Brocado.** (del it. *Broccatto*) Variedad del damasco, tela generalmente gruesa entretejida con hilos de oro, plata y seda más brillante. Este entramado logra figuras geométricas, también de flores y animales.
- También es una técnica de aplicación de fragmentos de dorado sobre la pintura u otros elementos ornamentales, en lienzos y esculturas.
- Cédula Real.** (o real cédula) Documento emitido por el rey, concedía un favor o dictaba cierta disposición sobre un asunto en particular.
- Ch'alla.*** (aim.) Ceremonia de ofrenda y agradecimiento a la Pachamama (Madre Tierra), su origen prehispánico denotaba principalmente sacrificios de animales (llamas), libaciones de chicha (bebida fermentada de maíz) y la intervención de instrumentos musicales andinos. Actualmente conserva su tradición mediante la libación de bebidas espirituosas y una mesa de ofrenda, acompañada con mixtura, serpentina, flores y confites.

Ch'uñu. (aim) (var. *chuño*) Papa deshidratada, típica del altiplano. El proceso de deshidratación es largo, de noche se congelan las papas y de día se la descongela, este procedimiento se repite durante dos o tres semanas, luego se camina sobre ellas, para sacarles el agua, finalmente se las seca al sol para almacenarlas.

Chullpa. (aim.) Torre funeraria de la cultura aymara preincaica, su existencia está registrada entre las épocas de Tiwanaku Decadente y la expansión del Tawantinsuyo, en los siglos XII-XV, también se conoce algunos *chullpares* construidos durante la época inkaica. En la época colonial y después de la conquista, fue prohibido el entierro en los *chullpares* y en cualquier otro lugar fuera de los cementerios cristianos.

Cíngulo. Cordón o cinta de seda o de lino para ceñir el hábito o túnica de los sacerdotes católicos.

Cola conejo. Aglutinante orgánico extraído del cuero de las liebres, también conocida como cola perlada. Se utiliza como material para la técnica del dorado, y para la consolidación y restauración de bienes culturales.

Concilio. (del latín *concilium*) Reunión o asamblea de autoridades religiosas (obispos y otros eclesiásticos) de la Iglesia Católica Apostólica Romana, para deliberar o decidir sobre las materias doctrinales y de disciplina.

Cofradía. Asociación reconocida por la Iglesia católica, conformada por personas religiosas con fines piadosos.

De bulto y de talla completa. Figuras completas en tres dimensiones de santos o vírgenes, al principio fueron talladas en su totalidad, posteriormente para trasladarlas con facilidad se realizaron piezas con las extremidades y cabezas desmontables. Una vez que la imagen llegaba a su destino final se podía ensamblar las extremidades con un sistema de vínculos, utilizando tarugos de madera, tela encolada y adhesivos orgánicos.

Dípticos. Cuadro o bajo relieve formado con dos tableros que se cierran por un costado, como las tapas de un libro.

Dorado. Técnica de aplicación de láminas de oro, estaño, bronce o plata para obtener resplandores metálicos en ropajes y también sobre varios tipos de superficies.

Dosel. Elemento arquitectónico a modo de remate de madera o tela, ubicado en la parte superior de retablos y urnas.

Embolado. Técnica en la que se aplica bol de Armenia rojo, amarillo o negro con cola perlada, esta sirve como asiento para láminas de oro, bronce y plata. Técnica aplicada sobre las superficies de retablos, esculturas y otros, para lograr un efecto metálico, o según el color del bol de Armenia.

Encolado. Técnica para unir fragmentos o piezas utilizando cola orgánica a base de piel de buey.

Encalados. Técnica empleada para blanquear superficies a través de la aplicación de hidróxido de calcio disuelto en agua, comúnmente conocido como lechada de cal.

- Encarnación.** Técnica especial empleada para lograr un efecto visual o estético, con el acabado similar a la piel humana en los rostros manos y pies de las imágenes. La técnica tradicional consistía en aplicar el temple al huevo, es decir, elaborar pigmentos orgánicos o minerales mezclados y aglutinados solo con la yema de huevo. La albúmina de la yema le otorgaba este acabado a la aplicación después de un posterior pulido. Las técnicas actuales de encarnación emplean materiales acrílicos sintéticos.
- Fetiché.** Figura o imagen de un ser sobrenatural al que se atribuye el poder de gobernar una parte de las cosas o de las personas, y al que se adora y se rinde culto.
- Filacteria.** Banda con inscripciones o leyendas, se ubican en la parte superior o inferior de retablos, pinturas o esculturas, como si fueran telas o pergamino enrollados.
- Gasa.** Tela fina y transparente hecha de seda tejida muy suelta, con caída, algunos hilos forman ondulaciones. Se usa con frecuencia para hacer vestidos, faldas, drapeados, volados y chales.
- Goznes.** Mecanismo o bisagra para fijar las puertas o elementos similares a una estructura principal, puede ser de metal, plástico o cualquier otro material, por ejemplo en las piezas de este catálogo se usó fibras de algodón y de camélidos.
- Katari.** (aim) Serpiente.
- Keru.** (aym) *qiru* (que), nombre que designa a un vaso prehispánico. En Bolivia suele reservarse el término para vasos alargados, frecuentemente de paredes hiperboloides.
- Maguey.** Fibra vegetal bastante liviana y resistente, común en la elaboración de esculturas o imaginería religiosa en el período colonial.
- Mitra.** Gorro alto formado, forma parte de la vestimenta ceremonial de un obispo.
- Modelado.** Técnica para dar la forma deseada a una materia blanda (arcilla, estuco y otras macillas).
- Moro.** Los españoles denominaron moros a los musulmanes, sobre todo del Magreb quienes ocupaban su territorio. El término fue usado por los españoles durante la reconquista cristiana de los siglos VIII al XV.
- Ostensorio.** Objeto de oro, plata u otro metal propio de la religión católica, se utiliza para exponer el sacramento de la eucaristía para que los fieles lo puedan adorar.
- Pachamama.** (aim) En la cima del panteón de aymaras y quechuas se encuentra esta divinidad de carácter agrario, la “diosa de la Tierra”, es la que da todos los productos de la tierra. Concebida como única, célibe y solitaria. Como los seres humanos ella puede entender y ver, pero no habla. No tiene ninguna necesidad de reposo o sueño, nunca envejece, es inmortal y no conoce las enfermedades y los accidentes que sufren los humanos. Su morada se encuentra en el interior de la tierra, en

todas partes; no obstante, las montañas y las colinas no constituyen su residencia ya que estas son la morada de los espíritus ancestrales. También está estrechamente unida con los lagos, los ríos y las corrientes de agua, no vive en ellos, pero puede habitar en su proximidad.

Pasamanería. Elemento para la confección de prendas. Se logra entrelazando: cordones, botones, borlas, cintas, flecos, etc. Se emplea en la terminación de mangas y bordes de túnicas.

Peana. Base o apoyo para colocar encima una escultura u otro objeto, en especial una imagen religiosa.

Pinjante. Elemento presente en los retablos en forma de florón colgante, situado en el bloque central de un arco o cualquier otro elemento arquitectónico.

Postizos. Conjunto de elementos empleados para darle semejanza humana a los santos y vírgenes: pelucas de pelo natural, ojos de vidrios pintados en varios tonos y dientes de nácar.

Querubín. Los querubines tienen las características físicas de recién nacidos o infantes y tienen un grado inferior al de los serafines.

Reliquia. Parte del cuerpo o de la vestimenta de un santo que se venera como objeto de culto.

Relicario. Lugar u objeto en el que se guardan reliquias de santos.

Tallado. Técnica escultórica para trabajar la madera o cualquier otra materia leñosa.

Tela encolada. Técnica empleada en el revestimiento del maguey, consiste en aplicar una tela impregnada con cola orgánica para darle un efecto de vestiduras al atuendo de las esculturas.

Terciopelo. Tela elaborada con seda velluda y tupida, se compone de tres elementos trama, urdimbre y una capa extra que al ser cortada origina los pelillos en la superficie.

Tonsura. Circulo rasurado en la cabeza de un clérigo para indicar su consagración a Dios.

Unku. (Qu) (Esp. *Unco*, Ay. *Qhawa*) Prenda tejida en telar formada por una sola pieza rectangular, tiene un gran ojal para el paso de la cabeza. La pieza se dobla sobre sí misma y está costurada a los costados formando una túnica, dejando aberturas para los brazos. Se diferencia del poncho porque este último está construido por dos piezas cosidas en el centro.

Vestimenta. Elemento esencial en la imaginería, confeccionada en ocasiones con telas similares a los ornamentos litúrgicos: seda, terciopelo, damasco, brocado y raso.

Wilancha (aim). Sacrificio de sangre (*wila*), en la “cosmovisión andina” se considera como el pago ritual a los seres sobrenaturales de arriba y de abajo y principalmente a la Pachamama.

Bibliografía

- ACOSTA J. 1979. Historia natural y moral de las indias. Fondo de Cultura Económica. México.
- ARGUEDAS, J. 1958. El arte popular religioso y la cultura mestiza. Sobretiro de la "Revista del Museo Nacional", Tomo XXVII. Lima.
- ARNOLD, D. 2007. El camino de Tata Quri: Historia, hagiografía y las sendas de la memoria en el ayllu Qaqachaka. Hilos sueltos: los Andes desde el textil. ILCA Plural Editores. La Paz.
- ASTVALDSSON, A. 2004 El flujo de la vida humana el significado del término-concepto de Huaca en los Andes. Hueso Húmero, 44, 89-112.
- BEHOTEGUY, G. 2014. La Virgen del calvario de Letanías: representaciones de la memoria colonial. (Artículo inédito) Cochabamba.
- BOUYASSE-CASSAGNE, T. 1988. Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la historia. Ed. Hisbol, La Paz.
- BRIDIKHINA, E. 2007. Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial. Plural editores, Instituto Francés de Estudios Andinos. La Paz.
- BROWMAN, D. 1972. Siruni, Pucara-Pokotia and Pajano: Pre-Tiwanaco south andean monolithic Stone styles. Washington University St. Louis, Missouri.
- CAPOCHE, L. 1959. Relación de la Villa Imperial de Potosí. BAE. Madrid.
- CASTRO, V. 1990. Un proceso de extirpación de idolatrías en Atacama, siglo XVII. Catolicismo y Extirpación de Idolatrías Siglos XVI-XVII. Ramos G. y Urbano, H. (Comps.). Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas". Cusco.
- CASTRO-KLARÉN, S. 1990. Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a "Rasu Ñiti". El retorno de las huacas. Estudios de documentos del siglo XVI. Millones L. (Comp.). Instituto de Estudios Peruanos. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Perú.
- CAVOUR, E. 2009. Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales. CIMA producciones, La Paz.
- CÉSPEDES, R. 2011. Por los caminos del tiempo. Bolivia Precolombina. Poligraf, Cochabamba.
- CHÁVEZ, S. 1997. Willay. Newsletter of the Andean Anthropological Research Group. Edited and Distributed by Izumi & Melody Shimada Department of Anthropology, Faner Hall Southern Illinois University, Carbondale, IL. 62901-4502.
- _____ 2004. The Carved Slab of Copacabana. Tiwanaku Ancestors of the Inca. Young-Sánchez, M. Denver Art Museum. University of Nebraska Press. Lincoln and London
- CLASSEN, C. 1993. Inca Cosmology and the Human Body. Salt Lake City: University of Utah Press.
- CRUMLEY, C. 1994. Historical ecology: A multidimensional ecological orientation. En Historical Ecology: Cultural Knowledge and Changing Landscapes, Crumley, C. L. (ed.). School of American Research Press, Santa Fe.
- CUMMINS, T. 2004. Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos. Fondo Editorial de San Marcos. Embajada de estados Unidos de América. Universidad Mayor de San Andrés. Lima.

- DEGREGORI, C. 1992. Presentación. El Retablo Ayacuchano. Un arte en los Andes. Instituto de Estudios Peruanos. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.
- DEL SOLAR, M. 1992. Cajón San Marcos. El Retablo Ayacuchano. Un arte en los Andes. Instituto de Estudios Peruanos. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima
- DE LAURENTIS, M 2011. Apuntes para una investigación política del tinku. En: Anales de la Reunión Anual de Etnología 2011, MUSEF, La Paz.
- DÍAZ, A., GALDAMES, R. y MUÑOZ, W. 2012. Santos patronos en los Andes. Imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (Siglos XVI-XVII). ALPHA N° 35- (23-39). Chile.
- DRANSART, P. 2002. Earth, Water, Fleece and Fabric. An ethnography and archaeology of Andean camelid herding. Routledge, Londres y Nueva York.
- GALEANO E. 1994. Memorias de fuego. Tomo I. Los nacimientos, ed. Siglo XXI, Madrid.
- GARCILASO DE LA VEGA, I. 1960 [1609]. Segunda parte de los comentarios reales de los incas. Emecé. Buenos Aires.
- GENTILE, M. 2012. Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX. Advocaciones Marianas de Gloria. San Lorenzo del Escorial.
- GIL GARCÍA, F. 2010. Dentro y fuera parando en el umbral: construyendo la monumentalidad chullparia. Elementos de tensión espacial para una arqueología del culto a los antepasados en el altiplano andino. Diálogo Andino 25-46.
- GIRAULT, L. 1988. Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú. MUSEF. La Paz.
- GISBERT, T. 1980. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Gisbert y CIA. S.A. Libreros Editores. La Paz.
- _____. 1997. Los ángeles en el lago Titicaca (análisis secuencial del poema de Valverde). Saberes y Memoria en los Andes. In memoriam Thierry Saignes. T. Bouysse-Casagne (Ed. Comp.). Institute des Hautes Études de l'Amérique Latine. Institute Française d'Études Andiens, Lima.
- _____. 2001. El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. Plural editores. La Paz.
- _____. 2013. Historia del arte en Bolivia. Tomo I Periodo Virreinal, 2012 La Paz, Gisbert y Cia.
- _____. 2013. Historia del arte en Bolivia. Tomo II. Periodo Republicano, 2012 La Paz, Gisbert y Cia.
- GUAMÁN POMA DE AYALA F. 1992 [1615]. El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. Siglo XXI, México.
- GUIBOVICH, P. 1990. Nota preliminar al personaje histórico y los documentos. El retorno de las huacas. Estudios de documentos del siglo XVI. Millones L. (Comp.). Instituto de Estudios Peruanos Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Perú.
- GRUZINSKI, S. 1994. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). Fondo de Cultura Económica. México.
- HYSLOP, J. 1979. El área Lupaca bajo el dominio incaico. Un reconocimiento arqueológico. Revista Histórica. Vol. III No 1. Lima.
- HUNEEUS, T. 2014. Protocolo para la descripción de imagerie religiosa virreinal (siglos XVI-XIX) CDBP. Andros Impresores, Santiago.
- INGOLD, T. (ed.). 1996. Key debates in anthropology. London: Routledge.
- _____. 2013. Los Materiales contra la materialidad. Papeles de Trabajo. Año 7, No 11, mayo, pp 19-30.

- JANUSEK, J. 2004a. *Identity and Power in the Ancient Andes: Tiwanaku Cities through Time*, Routledge, New York/London.
- _____. 2004b. Patios hundidos, encuentros rituales y el auge de Tiwanaku como centro religioso panregional. *Boletín de Arqueología PUCP* N° 9, 2005, 161-184.
- JANUSEK, J.; OHNSTAD A. y RODDICK A. 2003. Khonkho Wankane and the Rise of Tiwanaku. *Antiquity* 77 (296), publicación electrónica, <http://antiquity.ac.uk/ProjGall/janusek/janusek.html>.
- JANUSEK, J.; WILLAMS, P.; GOLITKO, M. y LÉMUZ AGUIRRE, C. 2013 Building Taypikala: Telluric Transformations in the Lithic Production of Tiwanaku. En *Mining and Quarrying in the Ancient Andes* (Ed. Nicholas Tripcevich y Kevin J. Vaughn): 65-98. Springer, Nueva York.
- KESSELI, R. y PÄRSSINEN, M. 2005. Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250–1600 d.C.). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 34 (3), 379-410.
- KOLATA, A. 1993. *Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*, Blackwell, Cambridge.
- LATOURET, B. 2005. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial. Buenos Aires.
- LÓPEZ, A. 2006. *Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos*. Pátina. España.
- MACCORMACK, S. 1991. *Religion in the Andes: Vision and imagination in early colonial Peru*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- MARZAL, M. 1983. *La transformación religiosa peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- MENDIZABAL, E. 1963-1964. La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Folklore Americano*, Año XI-XII, No 11-12. Lima.
- MILLONES L. (Comp.) 1990. *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy Siglo XVI*. Instituto de Estudios Peruanos. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Perú
- _____. 2007. *Taki Onqoy: De la enfermedad del canto a la epidemia*. Centro de investigaciones Diego Barros Arana. Santiago.
- MISCELÁNEA TUROLENSE. 2014. Blogs enciclopedia aragonesa, retablo gótico-flamenco del Cristo de Herrera en ojos negros. Consultado en octubre del 2015: <http://miscelaneaturolense.blogspot.com/2014/04/abril2014miscelanea-retablo-gotico.html>
- MOHR, K. y CHÁVEZ, S. 1988 The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments. *Expedition* 30, 3 (1989): 17-26.
- MOLINA, R. 1989. La leyenda de la Tunupa. *Revista Encuentro*. No 5. La Paz.
- MONAST, J. 1972. *Los indios aimaras*. Cuadernos Latinoamericanos. Buenos Aires.
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore. 2005. *Virgen de Guadalupe Patrona de Sucre*. Ed. MUSEF, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz.
- _____. 2013. *Iglesias y fiestas. En el altiplano de La Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinares*. MUSEF, La Paz.

NIELSEN, A. 2002. Asentamientos, conflicto y cambio social en el altiplano de Lípez (Potosí). *Revista Española de Antropología Americana* 32: 179-205.

ORLOVE; B. 2002. *Lines in the Water: Nature and Culture at Lake Titicaca*, University of California Press, Berkeley.

PLAT, T. 1996. *Los guerreros de Cristo*, Plural Editores, La Paz.

PONCE SANGINÉS, C. 1970. *Wankarani y Chiripa y su relación con Tiwanaku*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz.

PORTUGAL ORTIZ, M. 1988. Informe de la prospección a Pacajes (Etapa uno). *Arqueología Boliviana* 3.

QUISPE-AGNOLI, R. 2005. Cuando Occidente y los Andes se encuentran: Qellqay, escritura alfabética y tokhapu en el siglo. *Colonial Latin American Review* 14(2), 263-298.

RAPPAPORT, J. y CUMMINS, T. 1998. *Between Images and Writing: The Ritual of the King's Qillca*. *Colonial Latin American Review* 7(1), 7-32.

RAMOS GAVILÁN, A. 1976 [1621]. *Historia del célebre santuario de Ntra. Señora de Copacabana*. La Paz.

RAMOS, G. 1993. Política eclesiástica y extirpación de idolatrías: discurso y silencios en torno al Taqui Onqoy. *Catolicismo y extirpación de idolatrías Siglos XVI-XVIII*. Ramos G. y Urbano H. (Comps.). Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas". Cusco.

REINHARD, J. 1999. Children of Inca Sacrifice Found: Frozen in Time. *National Geographic* 196 (5): 36 - 55.

RIVAS, I. 1992. De la capilla de santero al cajón de San Marcos. El retablo Ayacuchano. Un arte de los Andes Instituto de Estudios Peruanos. Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima.

RIVERA C., 2014. *Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (Siglo XV - XVII)*. Plural Editores, La Paz.

ROIG, J. 1950. *Iconografía de los Santos*. Ediciones Omega, S.A. Barcelona.

SALAZAR-SOLER, C. 1997. Las Huacas y el conocimiento científico en el siglo XVI: a propósito del descubrimiento de las minas de Potosí. *Saberes y Memoria en los Andes*. In memoriam Thierry Saignes. T. Bouysson-Casagne (Ed. Comp.). Institute des Hautes Études de l'Amérique Latine. Institute Française d'Études Andines, Lima.

SALLES-REESE, V. 2008. *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Plural Editores, La Paz.

SALOMON, F. 1991. *Introductory Essay. The Huarochirí Manuscript*. Salomon, F. & Urioste G. (Eds.). University of Texas Press. Austin.

SÁNCHEZ, G. y GRACIA, L. 2013. *Cajones. Arte popular y memoria religiosa*. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico. UMSS. Cochabamba

SÁNCHEZ, W. 2013. *Qapaj Eterno*. Manuscrito inédito. Cochabamba.

SIGL, E. y MENDOZA, D. 2012. *No se baila así no más... Tomo II Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*, La Paz.

SIRACUSANO, G. 2001. *Divinissimas misturas*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A: Poderes de la Imagen. Celebrado en la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes. Buenos Aires.

SOTOMAYOR, I. 2011. *Milagro de los Remedios*. En: *Tradiciones y leyendas de la ciudad de La Paz*. Honorable Alcaldía Municipal de La Paz.

SOUX, M. 2007. *El culto al apóstol Santiago en Guaqui, las danzas de moros y cristianos y el origen de la morenada. Una hipótesis de trabajo*. *Boliviana 100% Paceña: La Morenada*. Cuba, S. & Flores, H. (Comps.) Carrera de Historia UMSA, La Paz.

- STASTNY, F. 1981. Las Artes populares del Perú. Ediciones EDUBANCO. Madrid.
- STOBART, H. 2000. Bodies of sound and landscapes of music: a view from the Bolivian Andes. *Musical Healing in Cultural Contexts*. Ashgate Publishing Limited, England.
- _____. 2006. Music and the poetics of production in the Bolivian Andes. Ashgate Publishing Limited, England.
- SZABÓ, H. 2008. *Diccionario de la Antropología boliviana*. Aguarañie. Santa Cruz.
- TABOADA, F. 1997. Arte popular religioso con tradición rupestre. Reunión Anual de Etnología XI. Tomo I. MUSEF. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz.
- TASSI, N. 2010. Cuando el baile mueve montañas. *Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. Fundación Praia. La Paz.
- ULFE, M. 2009. Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*. 38 (2): 307-326.
- UNION LATINA, 1996 *La procesión del corpus en el Cuzco*. Ed. Unión Latina, Fundación el Monte, Maison de L'Amérique de Monaco y Universidad de la Rábida. Sevilla
- URBANO, H. 2009. Taqui Onqoy y mesianismo andino en el siglo XVI. Los avatares de un discurso ideológico. *Cristianesimo nella storia* V.28, n°1, 2010, págs. 23-32.
- VAN DEN BERG, H. (s/f) *Calendario ritual/litúrgico aymara muestra de una identidad conservada*. Simposio: Mitos, rituales e identidad religiosa indígena. IV Encuentro de Estudios Bolivianos.
- VARÓN, R. 1990. El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial. El retorno de las huacas. *Estudios de documentos del siglo XVI*. Millones L. (Comp.). Instituto de Estudios Peruanos. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Perú.

ISBN: 978-99974-853-4-2



9 789997 485342

