



UNIVERSIDAD BÍBLICA  
**LATINOAMERICANA**  
PENSAR • CREAR • ACTUAR

**BACHILLERATO EN CIENCIAS BÍBLICAS**

## **LECTURA SESIÓN 3**

# **CB 117 PASTORAL Y PEDAGOGÍA BÍBLICA**

Castillo Compte, Laura. "Arte mariano en Latinoamérica: la iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la conquista". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* n. 92 (2020): 79-97.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7303502>

Fecha de recepción: diciembre 2017  
Fecha de aceptación: marzo 2018  
Versión final: julio 2019

## Arte mariano en Latinoamérica: La iconografía religiosa como mecanismo de control y sello de identidad durante la Conquista

Laura Castillo Compte \*

---

**Resumen:** Desde la Antigüedad el arte ha sido utilizado para comunicar creencias y valores estéticos de las sociedades y como mecanismo de control de la clase dominante. Este artículo analizará el Arte mariano en Latinoamérica durante las primeras décadas posteriores a la conquista por parte de la Corona de Castilla, la lucha simbólica que se dio durante este período de “colonización de lo imaginario” y el surgimiento de una expresión identitaria propia a través de la iconografía de vírgenes mestizas triangulares como la Virgen del Cerro de Potosí y de la Inmaculada Concepción, la Virgen de Luján.

Durante los primeros años de la conquista los nuevos fieles, lejos de abandonar sus anteriores cultos, sumaban los nuevos milagros marianos situados en cerros –anteriores lugares de culto precolombino a la Pachamama–, produciéndose un sincretismo entre las religiones. Las viejas vírgenes no se impusieron por completo, se adaptaron valiéndose de manufactura local y rasgos indígenas. Surgirá un Arte mariano reflejo de la nueva etapa en el continente con nuevos significados e iconografías mestizas tras negociaciones y tensiones culturales. Las peregrinaciones buscando el favor de las vírgenes milagreras se convirtieron hasta hoy en el disparador de economías locales y afianzará el poder de la Iglesia.

**Palabras clave:** Arte mariano - Mestizaje - Identidad - Virgen triangular - Inmaculada Concepción.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 96-97]

---

(\*) Lic. en Historia del Arte. Máster en Gestión de Patrimonio Cultural, Universidad de Zaragoza (España). Posgrado de Especialización en Periodismo Cultural, Universidad de la Plata (Argentina). Redactora de artículos de investigación en revista del CUCSH, Guadalajara (México); Redactora en [www.revistasudor.com](http://www.revistasudor.com) (Perú). Docente universitario de ELE en *University of The Gambia*, (África).

### Contextualización de la conquista de América

Desde la llegada a América el 12 de octubre de 1492 de las tres naves españolas, Santa María, la Pinta y la Niña, procedentes del puerto de Huelva, el continente entró a formar parte

de los principales objetivos de conquista por las potencias del viejo continente: españoles, portugueses, franceses e ingleses. El nuevo territorio se vio sometido a una conquista política, económica, cultural y la explotación de sus riquezas tanto agrícolas como minerales. La superioridad numérica y el conocimiento del terreno de los habitantes locales no fueron suficientes para reducir el armamento de los españoles que desembarcaron en lo que llamarían La Española –actual isla de Santo Domingo y Haití–, y a través de alianzas con dirigentes locales consiguieron imponerse en el nuevo territorio. Esta derrota, además de suponer la pérdida de la soberanía de los indígenas sobre su territorio, les dio a entender que el dios cristiano era más poderoso que los dioses locales, algo que tendrá gran relevancia para la posterior conversión de los nativos a la nueva religión y para su dominio tanto espiritual como cultural.

Los motivos que llevaron a los Reyes Católicos a patrocinar la expedición de Cristóbal Colón se deben a los frentes abiertos que tenían en la península Ibérica la reina Isabel de Castilla y su consorte el rey Fernando de Aragón, quienes precisaban de nuevas fuentes de ingresos para la financiación de los jornales de los soldados que estaban batallando en la guerra religiosa y política de la península. Hacía solo unos meses del mismo año de la conquista de América que se había puesto fin la Reconquista cristiana contra los reinos musulmanes de la península, con la entrega de Granada por el rey nazarí Boabdil, último rey musulmán. Pero todavía tenían frentes bélicos y diplomáticos abiertos contra otros reinos para estabilizar su soberanía en los límites de sus territorios, como el reino de Portugal, Francia y reinos italianos del sur que disputaban la soberanía junto al rey católico Fernando de Aragón. Las arcas se veían mermadas por estas batallas abanderadas por la fe cristiana y su ambición de definir nuevos límites a sus reinos. El papa valenciano Alejandro VI quien vio engrosar las arcas vaticanas con pagos de los nuevos cristianos conversos de la península, concedió bulas papales a los reyes católicos para explorar el Océano Atlántico con el fin de seguir expandiendo la palabra de Dios en cuantos territorios hallasen y beneficiarse de las riquezas de las tierras que encontraran más allá de cien leguas de las islas Azores.

La Conquista dio lugar a regímenes virreinales muy poderosos que sometieron a las poblaciones indígenas a las leyes de las potencias conquistadoras, como ocurre en toda conquista desde la Antigüedad. La identificación errónea como las Indias de los territorios que avistó Cristóbal Colón supuso la denominación de los habitantes locales como “indios”, denominación que se mantendrá incluso después de que una década después se corrigiera la identificación del territorio por Américo Vespucio, como un nuevo continente al que le debería su nombre. Las naves llegaron repletas de soldados para la conquista y les acompañaban los primeros misioneros franciscanos y dominicos que portaban lienzos y tablas representativas de santos y la Virgen María para la conquista espiritual. Desde la primera toma de contacto y durante los primeros años de conquista se llegó a poner en duda la humanidad de los indígenas o naturales, como también eran llamados, nombrándolos algunos cronistas como “bestias sin alma”. La monarquía católica se valió de la mano de obra indígena para explotar la tierra y estableció métodos de control de los recursos naturales y humanos del territorio. Las comunidades fueron organizadas para su dominio en reducciones en las que establecieron el sistema de encomiendas que posteriormente fue prohibido para evitar el empoderamiento de los encomenderos<sup>1</sup>. A su vez, se añadía

un control concretizado en inventariar los recursos del terreno con la figura del visitador, quien mediante sus apariciones ceremoniales en representación de la monarquía católica otorgaba información a la corona sobre el estado de las reducciones y hacían un retrato del estado de los indígenas y sus reclamos<sup>1</sup>. Estos mecanismos permitieron un mayor dominio de los recursos y de los propios indígenas.

Si bien los indígenas pasaron a ser los dominados y a ocupar la categoría social del explotado, como comentaré más adelante, nunca fueron degradados a la categoría de esclavos en los territorios de dominio español –aunque sí hubo esclavitud indígena en los territorios conquistados por los portugueses, en el actual Brasil–, ya que se valían de los esclavos que eran traídos de las colonias africanas. Sin embargo, a consecuencia de la nueva situación de sometimiento a la que fueron relegados, se arremetió reiterativamente contra sus derechos y dignidad. En 1511 el fraile dominico fray Antonio de Montesinos enfrenta esta cuestión denunciando en uno de sus sermones el mal trato hacia los indios por los encomenderos, lo que provoca al año siguiente la Junta de Burgos convocada por el rey Fernando el Católico, una junta de teólogos y juristas de la Universidad de Salamanca de Castilla. Como resultado, se aplicaron las Leyes de Burgos de 1512<sup>2</sup> que reconocían a los indios como hombres libres con derechos laborales y de propiedad, no podían ser explotados, pero si eran súbditos que debían de trabajar por un salario justo al servicio de la corona castellana a través de sus conquistadores. Estas Leyes de Burgos fueron las primeras ordenanzas de la corona castellana que normativizaron el status jurídico de los indios, leyes consideradas como precursoras de la declaración de los Derechos Humanos y del Derecho internacional.

Muchas de estas leyes no se aplicaban en la realidad de manera adecuada y no llegaban más allá del papel, por lo que volvieron a convocar otra junta, la Junta de Valladolid, que tuvo como resultado las Leyes Nuevas, en 1542<sup>3</sup>. Finalmente, mediante bulas papales en 1537 se concluía el debate y se determinaban que los indios si tenían alma según la concepción de la época y por tanto estas debían ser evangelizadas en la fe cristiana, determinación que también justificaba el adoctrinamiento en el Nuevo Mundo y la presencia de los misioneros para lograrlo.

## **La construcción del indio y la cultura indígena en América Latina**

Lo cierto es que a pesar de las Juntas celebradas, como he mencionado previamente, para reconocer desde la Corona y proteger los derechos de los indígenas, desde la toma de contacto se establecieron parámetros de otredad y diferenciación social muy polarizada que sirvió para estructurar un nuevo orden social.

El análisis de Bonfil Batalla sobre la concepción del indio en América (1972, p. 9), resulta útil a la hora de entender el desarrollo de las relaciones de poder entre los conquistadores y las poblaciones subyugadas. Los conquistadores inventaron un nuevo sector social que les será necesario tras la conquista: el indio. El enfrentamiento del colonizador como el dominante y los colonizados como el sector explotado por su inferioridad de desarrollo tecnológico y material rigió toda forma de organización en el territorio, en los procesos de producción, el orden jurídico y en las relaciones sociales. La directriz principal que regía

todo era la posición jerarquizada de ambos, era necesaria la creación de la figura del indio como el sector subyugado que con su mano de obra explotaría los recursos de la tierra para obtener nuevos productos agrarios –maíz, cacao o patata–, y mineros como el oro y la plata que posibilitaría seguir financiando a los ejércitos de la Corona que seguían combatiendo en nombre de la fe. La denominación de indio abarcaba de manera homogénea la multiculturalidad de comunidades indígenas de desigual desarrollo socio económico que habitaban el continente sin distinción entre ellas<sup>4</sup>.

Cabe destacar en el proceso de dominación el fenómeno del mestizaje, que estableció un sector social resultado de la amplia miscigenación entre la clase dominante y los dominados. Las funciones de este sector eran desempeñar tareas que los conquistadores no llegaban a cubrir. Sobre este grupo se intensificó su aculturación y la separación de su cultura original para garantizar la fidelidad a los colonos y favorecer el desarraigo de los indios. El lugar jerárquico que ocupaban se encontraba diferenciado y por encima del sector dominado, pero también subordinado a la capa colonizadora. Con este nuevo orden se consiguió regular y estabilizar el dominio colonial.

Con la invención del sector del indio también surgió la cultura indígena, entendida como la nueva cultura del colonizado a consecuencia de la situación colonial. Según Bonfil Batalla los rasgos culturales de las sociedades prehispánicas al momento del contacto con los castellanos cambiarán para adquirir un nuevo significado: “ya no son más ellos mismos sino pares del sistema mayor que abarca también a la cultura de conquista” (1972, p. 11). En cuanto a la cultura de conquista, esta no puede entenderse como un simple trasplante cultural de Europa a América, por ello Bonfil defiende que tampoco es posible entender la cultura indígena como una pervivencia de las culturas indígenas durante el período colonial. Ambas culturas se modifican entre sí, la dominante para adaptarse al medio y lograr la adhesión de los dominados a ella, y según afirma Bonfil la cultura indígena: “se mutila, queda impedida de cualquier desarrollo autónomo, al mismo tiempo que sus pautas de referencia originales pierden aceleradamente vigencia y se opacan en el pasado para transformarse paulatinamente en mito o en nada” (1972, p. 11). Cabría cuestionar que no sería posible que resultara una sola cultura indígena, sino que el mestizaje originó distintas situaciones culturales en cada territorio. Por este motivo, también cabe considerar la pervivencia de manera silenciosa o casi clandestina de elementos culturales nativos propiamente netos que no desaparecieron del todo ni se vieron contaminados por los colonos en algunas de las sociedades.

Como antes se apuntaba, desde el contacto entre conquistadores y conquistados se produce un encuentro de culturas, por lo que se estableció una política colonial de dominio que a su vez dependía en mucha medida su éxito de la evangelización para lograr la rápida adaptación de los indios a su nueva realidad y condición de subordinados. La religión precolombina era eje transversal de los nativos y por ello los conquistadores vieron necesaria su pronta conversión a la fe cristiana, para lo que la iconografía resultaría fundamental como medio de comunicación para este fin y para afianzar el poder de la Corona.

## La estética de la cultura indígena

Las obras de arte son el medio de comunicación más importante a lo largo de las sociedades con más o menos sistemas de escritura. Las tensiones culturales y negociaciones iconográficas entre ambas culturas de dominantes y dominados en América dieron, como dije anteriormente, una cultura indígena basada en fenómenos sincréticos con características concretas en cada territorio. Anteriormente a la conquista de América por los castellanos, las diferentes culturas americanas tenían una amplia historia del arte precolombina que nada tenía que envidiar a la occidental. La estética precolombina está relacionada con la función que tenía el arte, se dice que el arte tiene una función utilitaria en las sociedades tradicionales y una función libre en el occidente moderno, sin embargo el arte occidental también estuvo ligado a una función utilitaria previamente.

Según la historiadora Esther Pasztory (2005, p. 1), la concepción trascendente de la Estética surge en el pensamiento europeo en el siglo XVIII en relación a la declinación de la fe religiosa occidental, pero muchas formas de esteticismo existieron tiempo antes en Asia y África así como en América precolombina<sup>5</sup>. Todas las culturas tienen su concepto de lo bello, que suele equipararse al concepto de lo bueno y el poder. El artista es poseedor de un poder creativo misterioso y algo de ese poder también reside en el trabajo creado por él. Desde el siglo XIX en occidente se dan teorías evolucionistas sobre la progresión estilística del arte: la abstracción considerada más fácil y rudimentaria, y el naturalismo como un lenguaje más difícil y sofisticado. Esta progresión deriva de la relación entre arte y tecnología ya que el naturalismo se compara con la era del conocimiento técnico y científico. Ernest H. Gombrich plantea que con la abstracción se plantean mundos alternativos asociado a lo mágico, y el naturalismo implica una visión más científica y corresponde al mundo real<sup>6</sup>.

Sin embargo, las artes no occidentales que no se adecuaban a las secuencias evolucionistas lineales occidentales de abstracción evolucionando hacia el naturalismo, fueron consideradas primitivas. En la historia del arte precolombino no se da el paradigma evolucionista occidental de la abstracción al naturalismo. Un ejemplo de ello es el arte más temprano, el Olmeca (1300-900 a.C.) y el arte de la cultura Chavín (1200 a. C. - 200 a. C.), cuyo lenguaje formal era tridimensional, naturalista y zoomorfo de libre movimiento. Y según los historiadores parece no haber existido previamente una tradición abstracta más antigua que preceda tal naturalismo. Siglos después el arte clásico maya (650-800 d.C.) cultivó durante 150 años un estilo muy naturalista, al igual que el estilo Moche andino (200 a.C. - 600 d.C.) con sus formas idealistas/naturalistas. Este último devino progresivamente en formas más abstractas y minimalistas. El naturalismo se da en varios momentos de la historia del arte precolombino, pero con un carácter más episódico que al de la lógica occidental de un desarrollo formal.

Por ello concluyo argumentando que el naturalismo y la abstracción son elecciones culturales, no puntos culminantes de una escala, y tiene más que ver con los requisitos sociales y políticos de un contexto dado que a las habilidades innatas de los artistas. En muchas culturas precolombinas los objetos toscos o viejos son venerados como sagrados más que los realizados elaboradamente. Esto será relevante para la lectura del arte americano y la iconografía mariana tras la conquista, en el que se darán los sincretismos estéticos e icono-

gráficos de lo occidental y lo entendido como lo indio, surgiendo un nuevo lenguaje que servirá de comunicación entre los conquistadores y los dominados.

### **La Virgen como iconografía de sincretismo y poder: la Virgen del Cerro de Potosí**

La obra de arte como objeto comunicador adquirió una importancia vital en Europa para la propagación de los dogmas de la Contrarreforma, pero además la obra de arte en sí fue el elemento esencial para los colonos y misioneros desde los comienzos para transmitir el mensaje evangelizador que favorezca la dominación cultural de los nativos. La división de la Iglesia y la celebración del Concilio de Trento convocado en 1545 para combatir la propagación de los dogmas de austeridad de la Reforma protestante de Lutero, desembocaron en una potenciación de la iconografía que proliferará para ser el elemento comunicador de la fe de los santos y la pureza de la Virgen María. Se potenció el culto a la Virgen María y proliferaron obras dedicadas a ella bajo diversas advocaciones. El lenguaje que se llevó al nuevo mundo fue el Barroco y las formas naturalistas de Caravaggio o Murillo, autor representativo de la imaginería mariana barroca y cuya iconografía se extendió en el continente. Desde la antigüedad, la forma más común de conquista y dominio de una cultura sobre otra es adoptar los lugares sagrados de la dominada y apropiárselos advocándolos a los dioses de los conquistadores. Con la llegada de los españoles al territorio, adoptaron los elementos sagrados para los indígenas y se lo apropiaron para advocarlos a la fe cristiana. De entre la iconografía religiosa de conquista en América destacó el arte mariano como milagrero y evangelizador. Si bien los frailes de la orden franciscana trajeron sus imágenes devotas de santos y cristos desde Castilla, las vírgenes eran las obras más abundantes por su carácter protector hacia el indio sometido. Por ello, la Virgen María se convirtió en el elemento principal de dominio espiritual y mejor aceptada por la población nativa.

De entre las decenas de vírgenes que comenzaron a proliferar en el continente americano, es importante la iconografía de la pintura de la Virgen del Cerro en Bolivia por ser una de las vírgenes triangulares americanas más representativas de un nuevo lenguaje y por el mensaje dominante que con él se quiere transmitir. Otras de las vírgenes triangulares americanas destacadas son la Virgen de la Candelaria de Copacabana en Bolivia y la virgen del Rosario de Mali en Perú. Hay diversas teorías que aluden a la forma triangular atribuidas a estas vírgenes y tantas otras desde la época barroca. Una de las teorías haría alusión a que sobre todo a partir del siglo XVII se extendió la representación de la virgen con manto, esto puede aludir a la cualidad protectora de la virgen y su condición maternal que arropa bajo de sí a sus hijos sin hacer distinción, relacionado con su carácter de intercesora, algo que fue potenciado en el periodo colonial para facilitar las negociaciones culturales entre la sociedad nativa y su conversión al cristianismo. Otra teoría hace relación a la forma de cono truncado, que según una analogía geométrica aludiría a la forma piramidal de las montañas de los Andes, elemento geográfico que tuvo su representación ancestral como Pachamama o diosa madre de la tierra, resultando un lenguaje sincrético de las dos culturas o mestizo.



**Imagen 1.** Virgen del Cerro del Potosí, óleo, S.XVIII, anónimo, Casa de la Moneda, Bolivia

La imagen más representativa es la pintura al óleo La virgen del Cerro del Potosí del siglo XVIII que reposa en la Casa de la Moneda y es de autor anónimo (Ver Imagen 1). En esta imagen de la virgen en particular está representada no solo con forma piramidal sino como una montaña misma, dando vida y siendo ella misma el propio cerro, esto también puede deberse a distintas teorías que defienden un arte sincrético para el dominio iconográfico cristiano de las deidades indígenas. La más extendida es la que la virgen está sustituyendo a la advocación sagrada indígena del cerro para cristianizar la deidad. Sin embargo, otros autores aluden a la literatura religiosa para constatar que en diversos escritos sagrados antiguos ya se relacionaba la imagen de la virgen María como una montaña de la que emanó la sagrada piedra que es Cristo.

Primero es conveniente tener en cuenta la historia del cerro que dio la advocación a la virgen. Teresa Gisbert (2010) cita a Luis Capoché el cronista más antiguo de Potosí, que nos dice:

Más había de doce años que los españoles poseían este reino y no tenían noticia de la riqueza de este cerro y en su descubrimiento (del Potosí) no se halló rastro que los antiguos incas o reyes se hubiesen aprovechado de sus minas, ni se halló señal de labor (...) ora por alguna vana observancia y ceremonia a que eran inclinados estos indios (adorando los montes señalados y piedras



singulares) dedicándolos a sus Macas o adoraciones, que era el lugar donde el demonio los hablaba y hacían sus sacrificios (Capoche, en Gisbert, 1585)<sup>7</sup>.

Como se cita por el cronista Capoche, el Cerro de Potosí era considerado una Maca, un lugar sagrado que estaba consagrado a un dios indígena. Uno de los autores que habló acerca de su advocación fue Ocaña, quien supone que estaba consagrado al Sol (de Ocaña, 1969, p. 184). Sin embargo, el segundo autor Arzans de Orsúa y Vela relaciona el Cerro de Potosí con el dios Pachacámac en la versión que escribió en 1736 y que se ha conservado hasta hoy de forma oral. El dios Pachacámac era el señor del mundo subterráneo desde donde brotan los temblores y los terremotos y también se le relacionaba como el dios de las comidas. Con respecto a que también estuviera consagrado al Sol, es posible que ocurriera cuando los incas llegaron a la zona y probablemente crearon un culto paralelo. Uno de los autores en teorizar sobre la singular iconografía de esta pintura fue Teresa Gisbert, quien hace alusión a Ramos Gavilán, defensor de la teología agustiniana. Gavilán se refiere a los pasajes en que San Agustín habla de las “piedras vivas” refiriéndose a la virgen, santos y a Jesús, doctrina de origen bíblico procedente del Nuevo Testamento. En este texto bíblico se permite identificar el concepto de cristiano piedra, ya que resalta la Jerusalén celestial –figura de la Iglesia– descrita en la visión de Juan en el Apocalipsis:

Todas estas piedras participaron del Sol de Justicia, Cristo, unas más que otras; pero cuál un rayo y cuál menos. Pero aquella piedra divina, María, tiene en sí todos los rayos, es el monte donde salió aquella piedra sin pies y manos, esto es Cristo [...]. Es piedra sin pies cortada de aquel divino monte, de María, que como tuvo en sí al Sol presencialmente, participó más luz que todas las demás piedras [...]<sup>8</sup>.

Del monte como figura de María habla también el texto de Daniel que permite identificar a la piedra desprendida del monte como Cristo<sup>9</sup>.

Si bien estos textos pudieron tener como referente las palabras de San Agustín en el salmo 101: “el parto de la Virgen es la piedra extraída del monte sin intervención de manos, donde no obró ningún hombre, ningún acto de concupiscencia, sino donde con solo el ardor de la fe fue concebida la carne del Verbo”<sup>10</sup>. El motivo específico para considerar a María como el monte del que sale la piedra-Cristo sin intervención humana es la concepción virginal de Jesús en el seno de la Virgen.

Según Andrés Eichmann<sup>11</sup> hay muchos más ejemplos en la Antigüedad tardía y en la literatura medieval en los que se identifica a María como monte escogido por Dios, haciendo referencia a varios autores como San Atanasio, San Antonio de Padua, San Alberto Magno y en el siglo XV Dionisio el Cartujano.

Vemos así que la opción iconográfica de identificación monte-virgen ya se había dado al menos de manera literaria desde la antigüedad de las Sagradas Escrituras y posteriormente, posiblemente lo suficiente para que el artista o el donante de las pinturas potosinas tuviera a bien la idea de encarnar a María en el Cerro Rico. Puede relacionarse con la fama de este cerro, que alcanzó ya a fines del siglo XVI, ya que los potosinos tenían una fuerte conciencia de la “grandeza” del cerro y de la villa.

La lectura iconográfica de la pintura de la Casa de la Moneda tiene elementos comunicativos de gran relevancia reflejando los sistemas de poder y dominación de la época. Coincide en gran medida con otra pintura que reposa en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, con apenas alguna diferencia relevante. En la pintura que nos ocupa podemos distinguir formalmente tres regiones en disposición vertical: en la parte superior está el cielo sobrenatural, donde se ve a la Trinidad, el Padre y el Hijo coronando a la virgen María como reina de los cielos y el Espíritu Santo en el centro de ambos, dos arcángeles, San Miguel con una espada y San Gabriel con el corazón en la mano, que flanquean a la Trinidad a ambos lados. Esta escena celestial está dividida de la terrenal por un rompimiento de gloria, representado con nubes y querubines. El sector del medio corresponde al mundo terrenal representando, de arriba abajo, la región de las esferas celestes con el sol, la luna, elementos ligados a la cosmovisión indígena, son dioses de los incas, Inti –sol– y Quilla –luna– que también presencian la coronación. El centro del cuadro es la Virgen-Cerro, el único personaje que ocupa las tres regiones de la obra y cuya desproporción responde a un criterio comunicativo de percepción jerárquica. El Padre y el Hijo se disponen a coronar a María en el cielo y la representación del Espíritu Santo como paloma blanca emite rayos de luz, tres de los cuales iluminan la corona dispuesta sobre cabeza de María.

La Virgen está representada en todo su cuerpo como el cerro del Potosí –es ella misma– y lleva en su seno, o transitando el cerro, a multitud de criaturas. En la parte inferior del cerro, la escena terrenal muestra varias alegorías; el origen del nombre de la ciudad de Potosí, interpretándose que Huayna Capac, Emperador de los incas, llegó en el año 1462 al sitio que ahora ocupa la ciudad y quedó maravillado al observar el cerro, ordenando a sus vasallos explorar la montaña. Al cumplir ellos la orden, escucharon el estruendo “Potojsi”, de ahí deriva el nombre Potosí. En otra alegoría se representa el descubrimiento de la plata del Cerro Rico, en el año 1544, cuando el indígena Diego Huallpa, apacentaba sus llamas en el lugar que hoy ocupa la villa. Cierta día, algunas llamas se alejaron hacia la montaña y Huallpa tuvo que pasar la noche en el cerro y por el frío encendió una hoguera. Al día siguiente, fue grande su asombro al descubrir pequeños hilos de plata que el calor había derretido.

María como personaje central, aparece en las tres regiones de la pintura: la tierra, los cielos físicos, y el mismo empíreo, donde penetra y coronada por la Trinidad. Su función es ser mediadora entre los hombres y Dios, como se verifica en la multitud de seres que se cobijan en su manto –el cerro– y en los personajes en el primer plano que oran pidiendo esta intercesión divina a través de sus oraciones. Esta posición de dominio cristiano sobre las riquezas del cerro y ante los personajes a sus pies es patente en el conjunto de la obra. Los orantes de la franja inferior son de gran interés. A la derecha se encuentran el Papa Pablo III, un cardenal, y un obispo, en el centro el mundo representado por el globo azul, al que rodean los personajes. A la izquierda están el emperador español Carlos V, un caballero de Santiago con capa blanca e insignia, y un curaca indígena. La obra trasmite un mensaje no solamente religioso, sino que lleva una significativa carga política. Puede aludir también a la centralidad de Potosí en el mundo, representado por el globo azul al que rodean los personajes, dos de los cuales tenían, o aspiraban a tener, dominio universal sobre él. El cardenal es el sostén del papa, ya que éste debe su tiara al colegio cardenalicio, y el noble en la representación reclamaría para sí una función protagónica en el soste-



Imagen 2. Virgen del Cerro del Potosí, óleo, 1720, Museo Nacional de Arte

nimiento del emperador, ya que tiene una función directa en relación con las riquezas del cerro, que anualmente le entregan al monarca. Estas riquezas eran concebidas como dádivas que la virgen María depara para “altos fines” –se supone que de orden espiritual–, en el escogido sitio de Potosí.

La centralidad de Potosí en la época de entonces se debía a la abundancia de sus riquezas en sus minas, pero también está en relación con la acción protectora de María en América y por ser un lugar central de transmisión de la fe cristiana. Hay algunos testimonios literarios que sostienen esta idea, como en los autores Solórzano Pereira, de Borrelío, de Juan de Zapata y Sandoval, que sostenían que la función de la riqueza es sostener la fe, pagar a los ejércitos españoles frente a protestantes y sarracenos y cubrir los costos incalculables destinados a edificar iglesias, a sostener el culto y la acción de los misioneros. Para todo ello eran imprescindibles los metales preciosos que se producían en Charcas.

Si examinamos el otro cuadro, el del Museo Nacional de Arte también anónimo, fechado en 1720 (Ver Imagen 2), notaremos algunas diferencias mínimas, pero la más relevante es una cartela en la parte inferior de la composición con una inscripción, en lugar del globo terráqueo de la anterior obra estudiada. También los diferencia la ausencia en esta obra de

la figura del donante indígena. Finalmente el rey español ya no es Carlos V, sino el ilustrado Felipe V. Lo que todavía se comunica en esta obra como en la de la Casa de la Moneda es la importancia y la dimensión universal de Potosí.

Para concluir, hay que tener en cuenta una serie de reflexiones finales acerca de esta obra. Sobre los motivos por los que se muestra esta iconografía de la virgen-cerro, según Andrés Eichmann apela a no recurrir de manera ligera a los argumentos del mestizaje entre la cosmología indígena y su cristianización, lo que él dice ser algo rebuscado, por lo que no vería en esta obra un ejemplo de sincretismo propio de la cultura indígena colonial. En vez de eso, defiende un mayor peso de las tradiciones literarias e iconográficas cristianas que se difundieron desde el siglo IV d.C. en occidente, en las que ya se representaban vírgenes de composiciones triangulares y se refería a ellas en términos de virgen-montaña de la que se desprendió la piedra de Cristo.

Sin embargo, bien es verdad que esta relación bíblica de la virgen como montaña, al igual que otros muchos pasajes de la biblia, es una alegoría literaria y no hace una alusión literal a la realidad, como si se hace en la cosmovisión y dioses preincaicos con los *Apus* –montañas vivientes con advocación a un dios–, que otorgan vida a la propia montaña como tal. Esto le otorga a la obra de arte un elemento diferenciador de la iconografía cristiana tradicional y combina por tanto el elemento indígena resultando un sincretismo nuevo y enriquecedor para la nueva iconografía mariana de América. Además, más allá de la representación de la virgen-cerro, no hay que obviar la combinación de elementos cristianos como la Trinidad combinados con otros evidentes de la cosmología indígena precolombina como la representación de los dioses incas, Inti –sol– y Quilla –luna–. Estas inclusiones aceptan la convivencia de los dos dogmas y por tanto la convivencia y el mestizaje iconográfico, siempre y cuando la cristiana prevalezca como la dominante y la indígena acompañe con menor jerarquía visual supeditada a ella. Probablemente esta pintura fue encargada por un cacique local, por lo que mediante el mensaje de domino que transmite la obra, los dirigentes colonos se aseguraban la real conversión y lealtad cristiana de los caciques dentro del sistema colonial. Es, por tanto, una obra de arte que ejemplifica claramente el uso del arte como comunicador de dogmas de poder y actúa como reflejo del nacimiento de nuevas iconografías identitarias tras la conquista.

### **La Virgen de Luján: la Inmaculada Concepción como la conquistadora de América**

Misioneros y conquistadores, trajeron al territorio americano las características iconográficas de la teología de la Contrarreforma, que se van a representar con el lenguaje barroco en imágenes y devociones occidentales. Desde el momento de su introducción en el continente, la imagen de la Inmaculada tuvo doble función. La primera, como hemos visto en el ejemplo anterior, como protectora de la evangelización, representada con sus enormes mantos triangulares, que según el historiador Mariazza ya eran preexistentes en el viejo continente: “las vírgenes triangulares han existido en Italia, Francia, España, México y son más una proyección de las formas escultóricas que en el Medioevo tardío se copiaron para difundir su culto”. Afirma que “tanto la tierra y la virgen, como mujer, tienen sus ciclos

fértiles; entonces, en el arte se ha dado esta identificación sobre todo porque para el catolicismo María es la madre que nos nutre espiritualmente”<sup>12</sup> (Paredes Laos, 2015). La segunda función de la imagen de la Inmaculada Concepción es su carácter de Conquistadora. A través de la fe se atribuían a la Cruz y a la Virgen repetidos milagros de conquistas en acciones militares. Así se cuenta que en una difícil batalla, dirigida bajo las órdenes del Capitán Francisco de Cortés, en el año 1517 (Vargas Ugarte, O. p. 14):

El Capitán mandó sacar los estandartes reales y los enarboló, y fuera de esto, otro de damasco blanco y carmesí con una cruz en el reverso y una letra por orla que decía así: ‘En esta vencí y el que me trajere, con ella vencerá’, y por la otra parte estaba la imagen de la Concepción Limpísima de Nuestra Señora y con otra letra que decía: ‘María, Mater Dei, ora pro nobis’, y al descubrirla y levantarla en alto, hincados de rodillas, con lágrimas y devoción le suplicaron los afligidos españoles les librase de tantos enemigos y al instante se llenó el estandarte de resplandores y causó al ejército valor y valentía,(...) Los cristianos, sin hacer caso de sus bravezas, fueron adelantando con algún tiento y cuando llegaron bastante cerca de los enemigos, descubrieron los estandartes que traían, tremolándolos delante de la Cruz y la Virgen (...) en esta ocasión el estandarte de Nuestra Señora se llenó de más resplandores y así como lo vieron los indios se juntaron y postrados, trajeron sus banderillas arrastrando y las pusieron a los pies del Padre Fray Juan de Villadiego, santísimo sacerdote y anciano que tenía en las manos el estandarte de la Cruz, a cuya mano siniestra iba el Capitán Francisco Cortés con toda su caballería. Treinta capitanes, caciques y señores de aquella provincia se rindieron a la cruz e imagen, por haberse llenado de resplandores sin otra arma alguna... Este suceso fue sábado del año 1517<sup>13</sup>.

Queda diseñada teológicamente como la Madre de Dios e Inmaculada en su Concepción, es la que ora delante de Dios y a la que se le reza con lágrimas y devoción, como se adoctrinaba, en el momento de la dificultad. Ante la oración, aparece María «La Conquistadora» apoyando la globalidad de su empresa y de sus acciones.

El día 8 de diciembre es el día en el que se celebra el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen para el mundo católico, pero este dogma fue eje de polémica desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVII –especialmente en ciudades españolas como Sevilla, Córdoba y Granada–, por la “cuestión concepcionista”<sup>14</sup> (Hernández González, 2012, pp. 107-120) de la que eran partidarios de la opinión piadosa de la Inmaculada los frailes de la orden franciscana y jesuitas; así como sus antagonistas de dicha opinión los dominicos. Sin embargo, a pesar de su amplia aceptación popular y su presencia artística, la creencia de que María fue concebida sin la mácula del Pecado Original en el vientre de santa Ana, su madre –no hay que confundirlo con la concepción virginal de Jesús por María–, fue oficialmente establecida como dogma por la Iglesia en el siglo XIX por el Papa Pío IX, quien en 1854 tomó la decisión que desde hacía siglos se había hecho esperar. Finalmente fue nombrada patrona de España.

La representación plástica de la Inmaculada se hizo esperar hasta el siglo XV en algunos lugares e incluso hasta más tarde. Sí es cierto que desde el siglo XIII se venían celebrando fiestas en su honor. La iconografía de la Inmaculada no fue estable desde el principio, debido a su complejidad en la representación del concepto de pureza experimentó cambios iconográficos y sólo en el siglo XVII —que es el siglo del que data la gran obra de Murillo—, aparecerá la imagen definitiva que se configuró y pervivió en el tiempo hasta nuestros días. Algunos de sus elementos formales más característicos proceden de un pasaje del Apocalipsis: “una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza” (Ap 12, 1-2).

A nivel formal, hay que tener en cuenta que tras el Concilio de Trento y la instauración de la Contrarreforma católica, se establecieron nuevos dogmas iconográficos de representación mariana que viajaron al continente. Las pautas de la nueva representación de la pureza de concepción de María vinieron de la pluma del pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Diego Velázquez, quien codificó la iconografía de la Inmaculada en su obra *Arte de la pintura*, publicada póstumamente en 1649. Pacheco dice así:

Háse de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta señora en la flor de su edad de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro (...) Háse de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta señora a Doña Beatriz de Silva, portuguesa (...) Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce estrellas (...) Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debajo de los pies la luna; (...) Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos”<sup>15</sup>.

Velázquez y Zurbarán, dos de los más importantes pintores barrocos de la Corona, seguirán en su mayor parte las indicaciones de Pacheco para realizar sus Inmaculadas. El color de la túnica suele vincularse habitualmente a la Virgen —el azul del manto se ha relacionado con la tristeza pero también la pureza y la divinidad y el rojo con la naturaleza humana—.

La devoción a María, y en concreto a la Inmaculada Concepción, es un importante elemento de dominación y conversión al catolicismo en América. Es una de las representaciones más importantes siendo la patrona de Paraguay, Uruguay y Argentina bajo la advocación de la Virgen de Luján (Ver Imagen 3). Su representación iconográfica responde a las directrices de Pacheco, imagen de niña con las manos juntas en posición de rezo, con túnica blanca y manto azul, la luna bajo sus pies, está rodeada de las 12 estrellas y rayos de sol y la culmina una gran corona regia. Además se representó cubierta con manto triangular, que como ya hemos visto en este artículo, era común en los reinos occidentales cristianos desde la Baja Edad Media como manto protector, —como se ve en otras vírgenes españolas como la Virgen del Pilar de Zaragoza (Ver Imagen 4) que mantiene el gran manto a sus pies protegiendo en este caso, no el cuerpo de la virgen, sino el pilar donde se apareció encarnada a Santiago el Apóstol—.



**Imagen 3.** Virgen de Luján, Argentina



**Imagen 4.** Virgen del Pilar, Zaragoza, España

El origen de la advocación de esta Inmaculada de Luján se remonta a 1630, cuando Antonio Farías Sáa, un hacendado portugués radicado en Sumampa –actual provincia de Santiago del Estero, Argentina–, quiso construir en su terreno una capilla en honor de la Virgen. Solicitó el encargo de una representación de la Inmaculada Concepción a un compatriota suyo residente en Brasil. Su amigo le envió dos imágenes y en mayo de 1630, las imágenes de la Virgen llegaron al puerto de Buenos Aires procedentes de San Pablo. Llevadas en una carreta, y después de tres días de viaje, la carreta hizo una parada a 5 leguas de la actual ciudad de Luján, en el paraje de Zelaya para pasar la noche en la Estancia de Rosendo de Trigueros. Al día siguiente, al continuar la marcha, los bueyes no pudieron mover la carreta. Después de varios intentos, bajaron uno de los cajones y los bueyes pudieron moverla sin dificultad. Al abrir el cajón encontraron una imagen pequeña de 38 cm de altura de arcilla cocida que representaba la Inmaculada Concepción. Los presentes interpretaron el hecho como providencial y entregaron la imagen para su custodia a don Rosendo de Trigueros, el dueño de la casa ubicada en la actual localidad de Zelaya, a 50 km del actual emplazamiento del santuario<sup>16</sup>.

La coronación de la Virgen de Luján se realizó en mayo de 1887. León XIII bendijo la corona y le otorgó Misa propia para su festividad, que quedó establecida en el sábado anterior al cuarto domingo después de Pascua. Actualmente reposa en el imponente Santuario de Luján de estilo neogótico ojival del siglo XIX. Su festividad se celebra el 8 de mayo, y al tratarse de una imagen de la Inmaculada Concepción, también se celebra el 8 de diciembre. Sin embargo, lo que más resaltaremos serán las grandes peregrinaciones que movilizan el culto a esta virgen. El padre Federico Grote, fundador de los Círculos Católicos de Obreros, fue el primero en organizar peregrinaciones al Santuario de Nuestra Señora de Luján. Se realizan tres eventos más relevantes de peregrinación: el día de la festividad de Nuestra Señora de Luján, el día 8 de mayo; cada 8 de diciembre, día de la solemnidad de la Inmaculada Concepción convergen peregrinaciones masivas provenientes de la ciudad de Buenos Aires y localidades de la zona. En 2013 se concluyó una afluencia más de dos millones de fieles llegando en peregrinación a Luján.

Las peregrinaciones han supuesto a lo largo de la historia un fenómeno de dominio y expansión y estabilización de la fe que repercute en lo socio económico ya que favorece la revitalización religiosa y económica de los territorios y habitantes por donde se establecen los caminos que llevan a la virgen y su basílica. Para instaurar estas peregrinaciones, la Iglesia les otorga una proliferación de actos milagreros en torno a estas vírgenes a las que se rodean de misterio y santidad. La realidad política de las peregrinaciones a lo largo de la historia es que suponen una gran fuente de difusión de la fe católica logrando más adhesiones a la institución, el afianzamiento del poder de sus dogmas y la multiplicación de donaciones e ingresos para la Iglesia Católica de Roma. Las peregrinaciones marianas en América siguieron la estela del éxito obtenido desde la Edad Media con la peregrinación más importante de la historia cristiana, el llamado Camino de Santiago. La peregrinación más larga de Europa que desemboca en Santiago de Compostela, Galicia, para visitar las reliquias del santo y su enorme catedral. La introducción de la figura de la Inmaculada Concepción conllevó todos estos fenómenos milagreros alrededor de las imágenes marianas y la conversión masiva de indígenas que creían con más facilidad en imágenes y tallas creadas en algunos casos con rasgos indígenas, como la Virgen de Guadalupe.



Sin embargo, la introducción del dogma de la Inmaculada Concepción al continente afectó no solo a la espiritualidad, sino también de una manera especial al rol al que quedó reducida la mujer indígena con ocasión de la conquista, y hasta la propia mujer hispana, como lo ha puesto de relieve José Oscar Beozzo<sup>17</sup>. Según Vilma Moreira da Silva, en algunos sectores de Occidente se estaba dando una explotación del culto a la Virgen María reduciendo el modelo mariano a una feminidad ideal exaltando las virtudes, que se decían en la época, propias de la mujer, como la modestia, la aceptación, pasividad, resignación, sumisión, humildad, etc., reduciendo cultural y alienantemente la dimensión y el rol social del ser femenino.

### Reflexiones finales

La iconografía mariana en América está enmarcada en los sistemas de dominio iconográfico de los que se valió la corona para la conquista política y espiritual de América. El nuevo sistema social basado en la otredad y la creación del indio como sector explotado, requería de la figura maternal de la virgen como intercesora ante el dios cristiano y a su vez como figura poderosa y milagrera de conquista como la Virgen de Luján como representación de la Inmaculada Concepción. Sin embargo, la colonización de lo espiritual conllevó negociaciones y tensiones culturales de las que surgió toda una cultura visual basada en iconografías sincréticas como la Virgen del Cerro del Potosí al servicio del poder colonial, surgiendo representaciones destinadas al control religioso y aculturación de la población indígena. Por ello, no se puede hablar de se dio una reproducción del arte occidental en América para anular las representaciones preexistentes, lo que hubiera supuesto más resistencia por parte de los nativos a su sometimiento, sino que el resultado fue más bien el surgimiento del arte de conquista con las representaciones marianas como máxima representación y devoción por la popularidad que alcanzaron en el territorio, enriqueciéndose su lenguaje representativo con las formas iconográficas nativas hasta conseguir la deseada conquista espiritual a través de los nuevos significados y valores identitarios propios del territorio americano.

### Notas

1. Steve J. Stern, en su obra *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española Huamanga hasta 1640* pp. 2 - 39; y Ana María Lorandi en *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII*, pp 1-41.
2. Salinas, María Laura, "Trabajo, tributo, encomiendas y pueblos de indios en el nordeste argentino. Siglos XVI-XIX", *Revista Iberoamericana*, IX, 34 (2009), pp 21- 42.
3. "Leyes de Burgos de 1512 y Leyes de Valladolid de 1513", publicado en "Fundación para el desarrollo provincial" (Burgos, 1991), p 21.
4. Originalmente *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los Indios*.

5. Antes de la ocupación del continente había sociedades de cazadores-recolectores: *pericúes, guaycuras, cochimíes*; pero también sociedades de culturas más avanzadas con sistemas estatales que se extendían sobre varios miles de kilómetros: en Mesoamérica el Imperio azteca, el Imperio *purépecha* y los cacicazgos mayas en Yucatán. En América del sur destacaban en el centro de Colombia la confederación *muísca*.
6. Pasztory, Esther, *Thinking with things, Towards a New Visions of Art*. University of Texas Press, Austin. Parte 2, pág 11.
7. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Pinceton University Press, 1960.
8. Capoché, L. 1959 [1585] *Relación General del Asiento y Villa Imperial de Potosí y de las Cosas más Importantes a su Gobierno*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
9. Ramos Gavilán, 1976, Lib. II, cap XVIII.
10. Daniel, s.II d.C., 31 y ss.
11. La versión castellana de la cita es propuesta de traducción de Andrés Eichmann de la original. “Partusuirginisestlapis sine manibus de monte praecisus, ubinullushominumoperatusest, nullatransfusaconcupiscentia, sed sola fidesaccensa, et Verbi caro concepta” (San Agustín, Enarraciones in Psalmis, 101, 1).
12. Eichmann Andrés, “La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42, 2007, Mendoza (Argentina), U. N. de Cuyo, ISSN: 0556-5960, pp. 33-53.
13. Jorge Paredes Laos, <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/revelacion-imagenes-390250>
14. En VARGAS UGARTE, O. c., p. 14, está la cita de la *Crónica Miscelánea de Jalino*, escrita por Fr. Antonio de Tello.
15. Hernández González, Salvador, *Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía*. SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, 2012, pp. 107-120.
16. STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988. Citado en web <http://www.loslaberintosdelarte.com/single-post/2017/12/08/La-Inmaculada-Concepci%C3%B3n-en-el-arte-creaci%C3%B3n-de-una-iconograf%C3%ADa>
17. BEOZZO, José Oscar, “A mulher indígena e a Igreja na situação escravista do Brasil colonial”, en AA. VV., *A mulher pobre na história da Igreja latino-americana*, Sao Paulo, 1984, pp. 70-93.

## Referencias Bibliográficas

- Beozzo, J. O. (1984). “A mulher indígena e a Igreja na situação escravista do Brasil colonial”. En VV. AA, *A mulher pobre na história da Igreja latino-americana*, Sao Paulo. pp. 70-93.
- Bonfil Batalla, G. (1972). “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”. *Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Vol 9.
- Capoché, L. (1959 [1585]). *Relación General del Asiento y Villa Imperial de Potosí y de las Cosas más Importantes a su Gobierno*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

- Daniel, s.II d.C., 31 y ss.
- De Tello, A. *Crónica Miscelánea de Jalino*. Citado en VARGAS UGARTE, O. c., p. 14.
- Eichmann, A. (2007). “La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, N° 42. Mendoza (Argentina), U. N. de Cuyo, ISSN: 0556-5960, pp. 33-53.
- Foster, G. M. (1962). *Cultura y conquista*, Universidad Veracruzana, Xapala.
- Gisbert, T. “El Cerro de Potosí y el dios Pachacámac”, Vol 42, N° 1, *Revista de Antropología Chilena*, pp. 169- 180.
- Guérault, J. A. (1961). *La virgen de Luján y su santuario. Síntesis histórica. Evocaciones*. 90 páginas (1a. edición). Buenos Aires. Editorial Baraga.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion*. Pinceton University Press.
- Hernández González, S. (2012). *Devociones marianas de gloria y órdenes religiosas en Andalucía*. SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, pp. 107-120.
- \_\_\_\_\_. (1991). “Leyes de Burgos de 1512 y Leyes de Valladolid de 1513”. Publicado en *Fundación para el desarrollo provincial*. Burgos, p 21.
- Lorandi, A. M. (2002). *Ni ley, ni rey, ni hombre virtuoso. Guerra y sociedad en el virreinato del Perú. Siglos XVI y XVII*, Barcelona: Gedisa.
- Male, E. (2012). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Paredes Laos, J. (2015). *La revelación de las imágenes*. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominal/actualidad/revelacion-imagenes-390250>
- Pasztor, E. (2015). *Thinking with things, Towards a New Visions of Art*. University of Texas Press, Austin. Parte 2.
- Ramos, G. (1976). Lib. II, cap XVIII.
- Salinas, M. L. (2009). “Trabajo, tributo, encomiendas y pueblos de indios en el nordeste argentino. Siglos XVI-XIX”, *Revista Iberoamericana*, IX, 34, pp 21- 42.
- San Agustín. *Enarraciones in Psalmis*, 101, 1.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

---

**Summary:** From antique times, art has been used to communicate both beliefs and aesthetic values of societies and as a mechanism of control of the ruling class. This article aims to analyze the Marian Art in Latin America during the first decades after the Castile Crown conquest, the symbolic struggle that took place over that “Conquest of the imaginary” period and the emergence of a proper identity expression through triangle-shaped mestizo virgins such as *Virgen del Cerro de Potosí*, the *Inmaculada Concepción* and *Virgen de Luján*.

During the first years of the conquest, the faithful, far from leaving their old cults behind, added the new Marian miracles situated in hills (previous places of pre-Columbian worship to Pachamama), leading a syncretism among religions. The old virgins were not fully

imposed but adapted by using domestic manufacture and indigenous features. As a result, a Marian art would arise as a reflection of a new stage in the continent with new meanings and mestizo iconographies following negotiations and cultural tensions. In pursuit of the miraculous virgins favor, pilgrimages have become the trigger of local economies and have consolidated the power of the church until today.

**Keywords:** Marian art - Mixture - Identity - Triangle-shaped virgin - Inmaculada Concepción.

**Resumo:** Desde a antiguidade a arte tem sido utilizada para comunicar crenças e valores éticos das sociedades e também como mecanismo de controle da classe dominante. Neste artigo se analisará a Arte Mariano na América Latina durante as primeiras décadas posteriores à conquista da Coroa de Castilha, a luta simbólica que ocorreu neste período de “colonização do imaginário” e o surgimento de uma expressão de identidade própria, através da iconografia de virgens mestiças triangulares, como a Virgem do Cerro de Potosi, a da Imaculada Conceição, e a Virgem de Luján.

Durante os primeiros anos da conquista os novos fiéis não abandonaram seus antigos cultos, pelo contrário, somavam os novos milagres marianos situados nos cerros (anteriores lugares de culto pré-colombiano a Pachamama), dessa forma se produziu um sincretismo entre as religiões. As antigas virgens não foram impostas completamente, adaptaram-se, através da manufatura local e características indígenas. Surgirá a Arte Mariano resultado da nova etapa no continente, com outros significados e econografias mestiças após negociações e tensões culturais. As pergrinações buscando o favor das virgens milagrosas têm se tornado até hoje, disparadores das economias locais e afiançara o poder da Igreja.

**Palavras chaves:** Arte mariano - Mestiçagem - Identidade - Virgen triangular - Imaculada Conceição.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---