



La función de la plata en la conversión de los indígenas del Virreinato del Perú

The role of silver in the conversion of the indigenous population in the Viceroyalty of Peru

ANDREA NICKLISCH

Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Alemania

a.nicklisch@rpmuseum.de

Resumen: El objetivo de esta contribución es mostrar la importancia de artefactos y de la “cultura material” para la comunicación religiosa en los Andes coloniales. En particular se investiga la función transcultural de objetos religiosos de plata en la conversión de la población indígena. Los objetos producen su significado como medio transcultural no solamente a través de la iconografía, sino por cualidades que se atribuyen al material mismo. Estas atribuciones no son directamente visibles, sino parte implícita de los conocimientos y memorias sensoriales indígenas y europeos. Es significativo para este medio el hecho de que la recepción de la información comunicada se realiza de forma más sensorial y menos cognitiva.

Palabras clave: Platería; Cultura material; Religión; Transculturación; Medios; Virreinato del Perú.

Abstract: The following contribution will show the importance of artefacts and of “material culture” in the case of religious communication in the Andes during colonial times. It investigates the transcultural function of ecclesiastic silver objects as a part of the conversion of the indigenous population. The object produced their meaning as transcultural media not only through iconography, but also due to allocations to their material. These allocations were very often invisible, but part of knowledge and memories of indigenous and European people. The perception of the information that was communicated by the objects was more a sensory one than cognitive. The approach to use allocations to the material as well as iconography opens new ways of interpreting material culture.

Keywords: Silverworks; Material culture; Religion; Transculturation; Mediality; Viceroyalty of Peru.

La base para este análisis de la función de la plata para el tema de la transculturación y la comunicación religiosa durante la colonia, sobre todo en los siglos xvii y xviii, es un estudio de la platería eclesiástica del altiplano de Bolivia realizado entre los años 2010 y 2014. Estos objetos no solo son interesantes porque muestran una gran variedad de imágenes, sino también por su simbología religiosa. Un “choque de culturas” se manifiesta en el “choque de religiones”, y en este contexto, dicha platería tiene mucha relevancia para el análisis y para las diferentes interpretaciones del contenido de las imágenes y del mismo material. Es importante descubrir el posible influjo y la transferencia de conceptos religiosos de diferente origen.

Entre 1550 y 1800 las minas de Potosí produjeron cerca de 27,3 mil millones de kilos de plata, con un valor de aproximadamente 950 mil millones de pesos. En el apogeo de la extracción de plata (1570-1595), cerca de 50% de la producción americana salió de Potosí (Brading/Cross 1972: 571). Aunque la mayor parte se exportó a Europa, mucho se quedó en el Virreinato del Perú y, en particular, en la provincia de Charcas.

La provincia de Charcas abarcó hasta el fin del siglo xviii partes de los departamentos bolivianos de Chuquisaca, Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro, Tarija y Santa Cruz con sus capitales del mismo nombre, y partes de la región fronteriza actual entre Bolivia y Perú, así como otras de la región que hoy pertenecen a Chile.

Los documentos coloniales, ante todo los inventarios y libros de fábrica de las iglesias, muestran que en el Virreinato del Perú los objetos de plata fueron omnipresentes en todas las iglesias. Los inventarios contienen una categoría específica para plata labrada, tal como “[...] el Ynbentario de los bienes, alajas, hornamentos, albas, y plata labrada [...]” del *Inventario Santa Yga Metropolitana*, de la catedral de Sucre. En el año 1761 se registraron no solo varias custodias, 48 mayas¹ y diademas de plata, sino también un tabernáculo que tiene más de 2 metros de altura, con los 12 apóstoles; cruces, 8 navetas con cucharitas, ponencias, 14 relicarios, 6 atriles, 12 candelabros para el altar mayor, 34 candelabros para el interior de la catedral y fuentes, todo ello de plata.²

Durante las festividades eclesiásticas o seculares la plata también tuvo un papel importante. El cronista Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736) informa en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* sobre las suntuosas procesiones durante las fiestas religiosas y seculares. Describe una fiesta de la élite criolla de Potosí del año 1608 en que se llevaron varios modelos del Cerro Rico hechos de plata (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 270-271). Durante las fiestas religiosas las procesiones fueron todavía más suntuosas. En una festividad para Jesucristo, la Virgen María y Santiago participaron 2.000 “indios de su majestad, tributarios en el rico Cerro y enteradores de la que llaman mita, todos con muy vistosas camisetas, monteras de pluma y bastones plateados en las manos”. Detrás de los indígenas siguió un carro triunfal dorado “[...] y encima

¹ Mayas se llaman los candelabros para la pared con una plancha de metal como plata, que refleja la luz de la vela.

² *Inventario Santa Yga Metropolitana*, Sucre, Vol. 1, 1761-1799: fols. 5-8. Archivo-Biblioteca Arquidiócesanos “Monseñor Taborga”, Sucre.

el Cerro de Potosí de plata fina, en cuyo remate estaba la imagen de María santísima, [...], formada del mismo metal” (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 97). Cuando se consagró el nuevo templo de los jesuitas en Potosí en 1590, los mitayos indígenas llevaron modelos pequeños del Cerro Rico y varas, ambos de plata, como una ofrenda para la nueva iglesia (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 211).

Tanto por su materialidad como por su iconografía, los objetos de plata representan un grupo de artefactos que forman parte de los procesos de producción transcultural de significado y de comunicación religiosa en esta zona de contacto colonial. En su mayoría, la iconografía de la platería eclesiástica sigue los modelos europeos, aunque sus creadores fueron plateros europeos e indígenas. Una comparación de los sistemas iconográficos en la pintura y la platería colonial andina indica que la apropiación de los modelos iconográficos en estos dos medios funcionaba de manera distinta. Mientras que para los pintores y escultores las fuentes gráficas europeas y los textos literarios o religiosos (novelas de caballerías, *Las metamorfosis* de Ovidio, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, la Biblia, la *Leyenda dorada*, etc.) fueron los modelos más importantes para elaborar sus obras, este no fue el caso en la platería. Este soporte remite más bien a viñetas y decoración de páginas, ilustraciones o letras capitales de libros.

El análisis de la platería como medio muestra una nueva dimensión de entrelazamiento transcultural y de migración de formas: en vez de adaptar las imágenes literarias a una realidad local, los plateros adoptaron adornos de libros que, por su presentación, permitieron nuevas “lecturas variadas” (Kern 2010: 278) por parte de diferentes observadores.

La iconografía de la plata está estrechamente relacionada con el desarrollo de la imaginería cristiana, que tiene una de sus bases en los manuscritos británicos de los siglos VI al IX. Estos influyeron decisivamente en la iluminación de manuscritos en el continente europeo, con el resultado de que también en España tanto los manuscritos cristianos (en especial los libros de horas) como los judíos han sido fuertemente influenciados por la tradición británica hasta el principio del siglo XVI.

Los libros de horas tuvieron también una general difusión en el Virreinato del Perú y muy probablemente sirvieron como modelos iconográficos para la platería eclesiástica. Su diseño de páginas con una imagen central, texto y un marco de zarcillos, adornado con grutescos ornamentales o zoo y antropomórficos era fácilmente aplicable a grandes formatos, tal como los frontales de altares. Así se explica la decoración particular de estos objetos con imágenes religiosas en forma de medallón en el centro, enmarcados de grutescos. No solamente los libros contemporáneos sirvieron de modelos iconográficos para la platería, sino también las tradiciones más antiguas de la iluminación de manuscritos y libros europeos.

Al contrario de la pintura colonial, en la platería no existe la adopción visual de la literatura clásica, a pesar de que muchas de las obras más importantes de Ovidio y Homero estaban presentes en las bibliotecas de la provincia de Charcas (Pérez Flores/Varela 2013).

Para la interpretación de las imágenes representadas en los objetos de plata es importante tener en cuenta los procesos de adaptación de los sistemas visuales entre los grupos que integran la zona de contacto. La apropiación de imágenes tradicionales de

un grupo por el otro incluye su transformación según las experiencias y conocimientos que marcan la realidad de este último, especialmente si se trata de una relación de dominio. También en el caso de la plata, la recepción y/o apropiación de los mensajes transmitidos por los artefactos es un acto performativo de producción de significado (Kern 2010: 266). Como realzan Astrid Windus y Andrés Eichmann en la introducción de este dossier, este acto siempre se realiza dentro del marco sociocultural de cada lugar con sus instancias regulativas y prácticas culturales.

Un proceso de transformación de significado se puede detectar en el altar de la Virgen de Guadalupe en la catedral de Sucre. Su última gradilla contiene, encima y a ambos lados del sagrario, dos planchas de plata cuyas representaciones iconográficas se refieren a conceptos religiosos tanto prehispánicos como cristianos (Fig. 1).

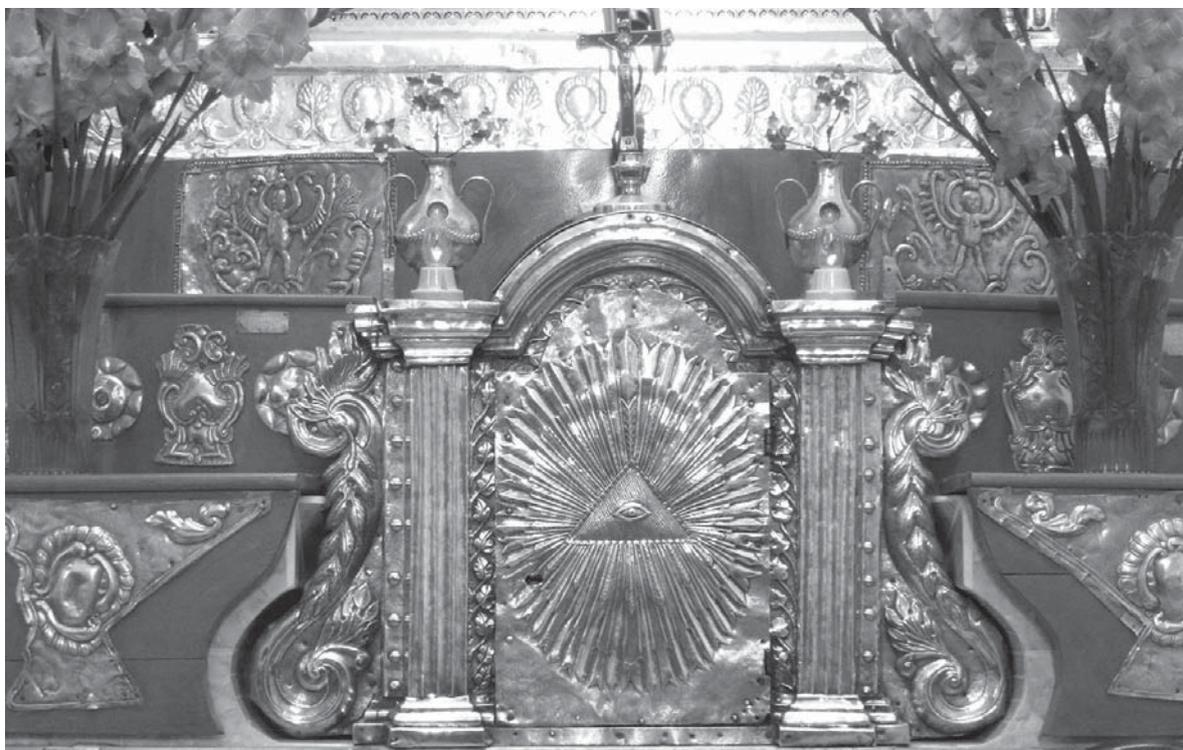


Fig. 1. Altar de la Virgen de Guadalupe, Sucre, Bolivia. Foto: Andrea Nicklisch, 2011.

En ambas planchas, que originalmente han sido partes de un atril, se reconoce una figura antropomorfa con sus brazos alzados, aparentemente sosteniendo un objeto redondo por encima de su cabeza. Ambas figuras, según parece, tienen alas. La figura de la izquierda (Fig. 2a) parece representar una mujer con senos y ombligo. De sus muñecas brotan dos objetos que semejan cabezas de serpientes. La figura a la derecha (Fig. 2b) no muestra ninguna característica que indique su sexo, ni tampoco ombligo. Sostiene en sus manos alzadas un globo con una cruz y de sus brazos alzados brotan ramas con hojas.



Fig. 2a. Detalle del altar de la Virgen de Guadalupe. Foto: Andrea Nicklisch, 2011.



Fig. 2b. Detalle del altar de la Virgen de Guadalupe. Foto: Andrea Nicklisch, 2011.

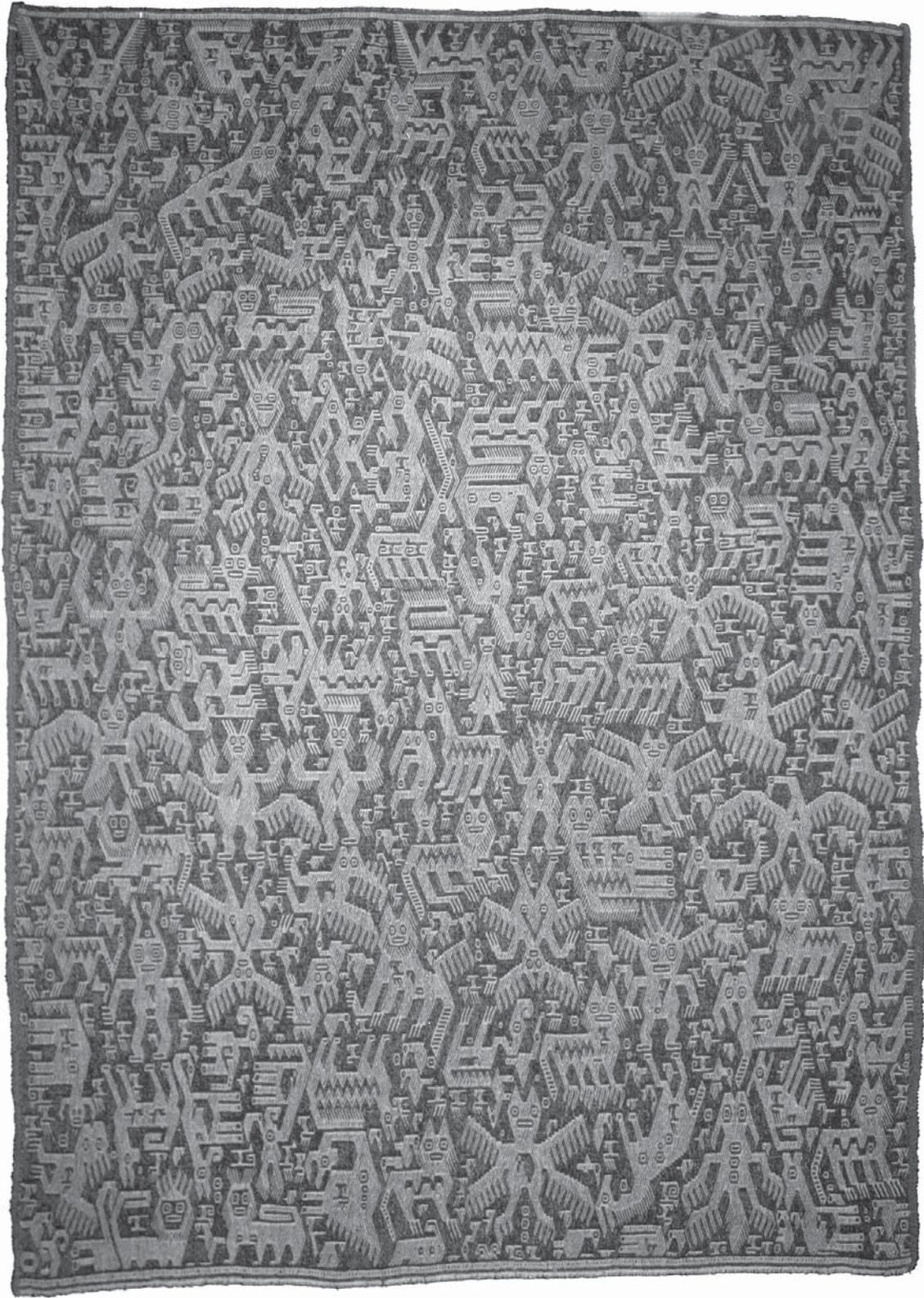


Fig. 3. Tejido de Jalq'a, Bolivia. Museo ASUR, Sucre. Foto: Andrea Nicklisch, 2010.

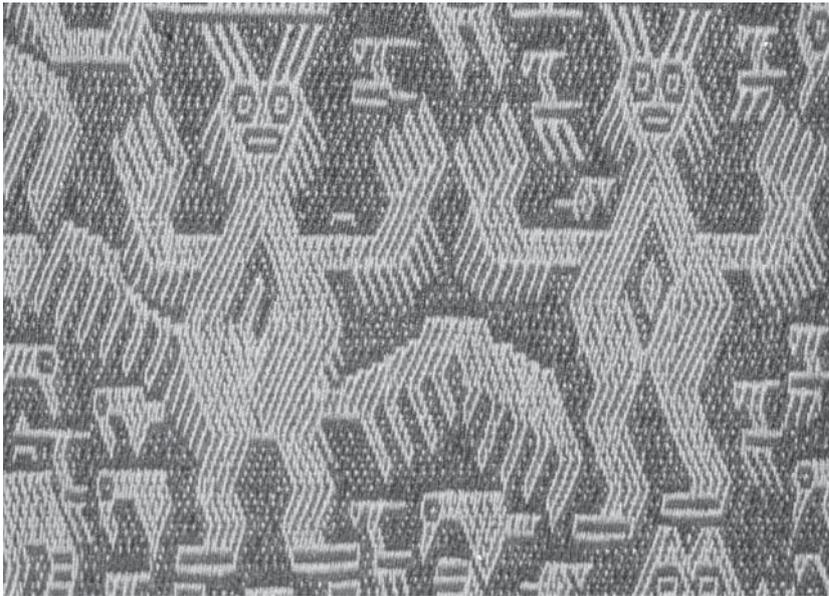


Fig. 4. Detalle de un tejido de Jalq'a, Bolivia. Museo ASUR, Sucre. Foto: Andrea Nicklisch, 2010.

Por sus atributos y su posición en el conjunto del altar es posible interpretar las figuras como representaciones de Adán y Eva. Según la iconografía euro-cristiana, Eva está asociada con el lado izquierdo, mientras que Adán pertenece al lado derecho. La representación de Eva con senos y ombligo es poco común. Especialmente en las imágenes medievales Adán y Eva no tienen ombligo o distintivos de sexo (Poeschel 2005: 38), ya que no nacieron de padres mortales, sino que fueron creados directamente por Dios (Menzel 1854: 21). El objeto redondo por encima de su cabeza podría ser la fruta del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal.

Las hojas que crecen de las muñecas de Adán se refieren posiblemente a una leyenda apócrifa según la cual Adán llevó una simiente de la fruta del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal del Paraíso a la tierra. Después de su muerte, cuando fue enterrado, la tuvo en su boca, y así creció el árbol de cuya madera más tarde se elaboró la Cruz de Cristo (Menzel 1854: 114). El objeto redondo en sus manos probablemente representa un Globus Cruciger u Orbe Soberano, el cual procedía del Imperio Romano como signo de la hegemonía mundial, y posteriormente se transformó en símbolo de poder de las monarquías cristianas.

Para entender los procesos de transferencia de significados es necesario considerar, más allá de la iconografía cristiana, otras representaciones visuales que formaban parte de tales procesos. Un medio importante en este contexto son los tejidos, que desde tiempos precolombinos tuvieron un papel clave en la comunicación de las sociedades andinas. En este caso, los objetos de referencia son tejidos del siglo XX de la región de Jalq'a, cerca de Sucre (Fig. 3).

Los tejidos, en su mayoría en rojo y negro, muestran escenas caóticas, presentan el mundo sobrenatural, la ausencia de la luz del Sol y la dificultad de ver claro. Una figura muy prominente de los diseños es el *supay* (Fig. 4), un ser sobrenatural, conectado con el mundo no humano, con lugares peligrosos y desordenados.

La representación textil del *supay* probablemente se originó en petroglifos prehispánicos que representan figuras cabezonas con los brazos levantados. Su hábitat guardaría semejanzas con la situación en que se encontraron Adán y Eva después de su expulsión del Paraíso: cayeron en un mundo en desorden, parecido al mundo indígena después de la conquista de las Américas.

En la época prehispánica el *supay* fue una deidad andina con características ambivalentes, que según la región tenía varios nombres (Martínez 1983). Hasta la actualidad es honrado por los mineros como “señor de los metales” cuyo favor hay que ganarse (Salazar-Soler 1987: 197). La figura prehispánica del *supay* tiene varias facetas que sugieren una combinación de conceptos religiosos cristianos y prehispánicos relacionables con Adán y Eva. Su naturaleza es ambigua, también con respecto a su sexo. Como todas las deidades de la montaña, son de doble sexo, como “mujer y marido” (Martínez 1983: 98-99).

Según Constance Classen, el nombre quechua de Adán y Eva es Yanantin (“ayudarse”), lo que significa el principio de una unidad compuesta de dos partes que al mismo tiempo incorporan elementos de ambos sexos (Classen 1993:13). Las figuras cristianas de Adán y Eva encajan bien en el sistema andino de un cosmos ordenado por la dicotomía de géneros por un lado, y por el principio de la reciprocidad por el otro.

Comparando los petroglifos, las representaciones del *supay* en los tejidos y las figuras del altar de Guadalupe, se nota una gran semejanza formal.

En el contexto particular del altar, las representaciones muestran tanto el aspecto de dos sexos en un dios como otro concepto básico del dualismo andino: la división del mundo en masculino y femenino. La posición de Adán (derecha) y Eva (izquierda) en la iconografía cristiana coincide con la clasificación andina, que asigna lo masculino al lado derecho y lo femenino al lado izquierdo (Classen 1993: 12). Estas posibilidades interpretativas ofrecen, a partir de una iconografía supuestamente transcultural, una multitud de lecturas e identificaciones que delatan las categorías de quienes participaron en la comunicación y configuración de saberes religiosos y que procesan de las maneras más diversas (y hasta paralelas) los distintos sistemas de referencia cristianos y/o andinos.

Hasta el momento, la mayoría de los trabajos sobre procesos de transculturación con base en fuentes visuales han tratado cuestiones iconográficas, dado que los cambios en las representaciones son supuestamente visibles y por eso más “comprobables”. Sin embargo, existe otro canal de comunicación, en diversas formas artísticas y particularmente en la platería, que muchas veces permanece invisible para el observador ajeno: la materialidad.

En la introducción de su libro *Materiality*, Daniel Miller cita a Georg Friedrich Hegel (*Fenomenología del espíritu*), quien dice que no existe una diferenciación entre humanidad y materialidad. Todo lo que somos y hacemos crece a partir de una reflexión, que se origina en el proceso en que formamos cosas y, a la vez, somos creados. Miller sostiene que a partir de esta observación se puede concebir la cultura material como una red que crea orden, que funciona como base para más o menos todo lo que constituye una sociedad. Observa que hay impactantes formas materiales, es decir,

cosas que tienen efectos en los humanos, que parecen ser independientes de las acciones humanas. Se les atribuye a los artefactos la capacidad de actuar, muchas veces de manera inesperada, lo que implica que entre el mundo y el mundo material existen relaciones (Miller 2005: 8-9, 11).

Los objetos de plata aquí analizados no solo producen su significado como medios transculturales a través de la iconografía, sino por lo que se atribuyó a su misma materialidad. Estas cualidades atribuidas no son directamente visibles, pero se originaron a la vez en conocimientos andinos y europeos. En el contexto de la evangelización del Virreinato del Perú, la plata tuvo un rol central, porque tanto por la cultura andina como por la cristiana le fueron adscritos significados y valores religiosos y/o trascendentales. Esta conexión benefició el adorno de iglesias urbanas y rurales con objetos de plata.

En la teología y la práctica cristiana, el color de objetos usados en la decoración de las iglesias o en el culto católico tiene un significado particular. El cronista Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela denomina la plata como “blanco y precioso metal” (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 211), y en otros contextos también se alude al color blanco de la plata. Desde la Edad Media y hasta la Edad Moderna temprana la teoría de los colores y su interpretación fueron consignadas en enciclopedias como la de Rabano Mauro o Isidoro de Sevilla. En los modelos del mundo que nos han llegado de la Edad Media, los colores tuvieron un lugar y significado perfectamente definido (Suntrup 1998: 239). Según estos esquemas, varios colores tienen conexión con el cielo, la eternidad y la vida eterna. Además del blanco, tonos de rojo o azul, oro, verde y colores luminosos, cristalinos, transparentes (Suntrup 1998: 243-245). El blanco se asociaba por su “color de luz muy positiva” con el cielo, la eternidad y la vida eterna, y con cosas naturales sin mezcla, es decir puras. La literatura cristiana conecta la experiencia natural de la luz con la pureza espiritual y la esfera del divino. El concepto del vestido blanco de Cristo está relacionado directamente con la idea de la blancura lúcida (o luminosa) de la divinidad y la práctica de vestir los muertos de blanco, con el vestido de la eternidad. El color blanco se convirtió en un símbolo de la resurrección, la vida eterna y el cielo (Suntrup 1998: 250-252).

Este simbolismo es parte de la comunicación de significados religiosos a través de los objetos de plata. En el cristianismo, la plata como tipo de material refleja el resplandor de Dios e indica su presencia, especialmente durante la Eucaristía en el altar. La plata brilla, al igual que el oro, e igualmente refleja la luz de Dios. El brillo de un altar revestido de plata realza la presencia de Dios, porque evoca la asociación con el cielo y la vida eterna. En su obra *De universo*, Rabano Mauro discute no solo las características de los materiales, sino también el resplandor y los efectos de la luz de los metales. Mauro equipara la luz con Dios y, según él, el brillo de los metales nobles representa cercanía con Dios. De esto se puede concluir que los materiales que brillan reflejan el resplandor de Dios (Reudenbach 2002: 6).

Esta adscripción de un significado sacro al material de plata tiene su correspondencia en la religiosidad andina. En ella, la materia prima de un objeto expresa su esencia inherente, y la plata tiene cualidades y características divinas. Es de suponer

que entre la población indígena, un altar cristiano de plata causaba identificaciones no solamente con los conceptos cristianos de sacralidad, sino también con los respectivos conceptos autóctonos.

Este punto ilustra otro aspecto de la materialidad. El poder espiritual (y por tanto inmaterial) de una religión necesita lo material para hacerse visible. Cuanto mayor énfasis pone una religión en lo inmaterial, más sofisticadas son las encarnaciones en una forma material, creadas para expresar lo inmaterial. En este caso se lleva a cabo una alianza entre lo material y lo inmaterial para conceptualizar lo divino. Solo la materialidad y forma correcta es capaz de dar vida a las representaciones los dioses (Miller 2005: 22, 28, 33).

En Europa se identificaron distintas jerarquías entre las sustancias materiales (entre ellas, los metales) desde de la Antigüedad. En el Viejo Testamento el oro, la plata y los minerales nobles están jerarquizados entre sí. Lo mismo vemos en enciclopedias medievales como las *Etymologium sive originum libri XX* de Isidoro de Sevilla. Él describe la jerarquía de los metales en un orden descendente desde el oro y la plata hasta el hierro. Estas jerarquías se mantienen hasta hoy, como es visible en las medallas deportivas o de aniversarios de boda (Raff 1994: 50).

En la región investigada también se conserva una jerarquía de metales: fray Antonio de la Calancha (1584-1664) transmite un mito de origen de los incas donde el segundo hijo del Sol recibió tres huevos de su padre: un huevo dorado, uno plateado y el tercero bronceado. Del huevo dorado salieron los hombres de la élite; del huevo plateado, sus mujeres; y del huevo bronceado, todos los hombres y mujeres del pueblo (Urton 2002: 100). De esta manera los metales nobles se conectaron inseparablemente con el mito de origen incaico. El oro y la plata incorporaban calidades divinas y, como sustancias, formaban parte del orden dicotómico y de género del cosmos andino: la plata representaba el principio femenino y la diosa de la Luna, Mama Quilla; y el oro manifestaba al dios del Sol, Inti, y el principio masculino. Esta identificación de la plata con la Luna y las estrellas se refleja en la decoración de los templos de Mama Quilla y de las estrellas con planchas de plata (Bischof 2006: 352).

La conexión semántica entre el material de la plata, la deidad de la Luna y las estrellas sirvió como un punto de referencia para la implementación del culto a la Virgen María en los Andes. La veneración de la Virgen se estableció desde siglo II y aumentó durante el Gótico y la Contrarreforma. Una de sus representaciones visuales era la Inmaculada Concepción (una Virgen sobre la Luna en cuarto creciente). En la cabeza de la Virgen se ve frecuentemente una corona de estrellas, respondiendo al modelo de la mujer celestial de la visión joánica del Apocalipsis (12, 1). En su crónica *Ritos de Huarochirí* del año 1611, Francisco de Ávila cuenta que la gente indígena adoraba el Sol, la Luna y algunas estrellas (Ávila 2009: 264). También en otras regiones la población indígena aparentemente aceptaba la analogía entre Mama Quilla y la Virgen de la Luna con sus referencias comunes a los astros y al contexto celestial (Bischof 2006: 360).

Estos nuevos sistemas de referencia y significado tuvieron efecto para la percepción de los objetos de plata. Ofrecieron nuevas interpretaciones de los artefactos que se

escapaban de los registros interpretativos de la religión católica. Un altar revestido de plata, con el cáliz hecho casi siempre de oro, encajaban bien en la cosmología andina: el altar laminado de plata se asocia con la Virgen, con el principio femenino y Mama Quilla; el cáliz representa a Cristo y el principio masculino, asociado con el oro. Esta interpretación se corresponde también con la idea cristiana temprana que asocia a María con el cerro del que se desprendió Cristo sin intervención humana, es decir, con el trasfondo bíblico del sueño de Nabucodonosor (Eichmann 2007-2008).

Las capacidades transculturales de la materialidad de objetos en el Virreinato del Perú han sido investigadas por Gabriela Siracusano. Según ella, las adscripciones simbólicas y/o transcendentales a los materiales y por lo tanto a los objetos hechos de tales materiales por la población andina muchas veces no eran reconocibles por personas que no tenían acceso a los sistemas de saber locales. Con respecto a las pinturas coloniales constata que los pigmentos colorantes usados por los pintores locales poseían los más variados significados que repercutieron en la recepción de los colores y representaciones de las pinturas. Para los observadores europeos estos significados permanecieron invisibles. Siracusano relaciona la fuerza sacra de los colores con las actividades de los propios productores de colores, médicos y pintores, los cuales todos trabajaban (también desde los colores) para el bienestar de la sociedad (Siracusano 2005: 17, 20).

Susan Verdi Webster comprueba esta dimensión “invisible” de la comunicación y producción de significado refiriéndose a la arquitectura colonial de Quito. Allí, los indígenas dominaron el sector de la construcción, a pesar del carácter aparentemente “europeo” de los edificios y sus “creadores” (Webster 2011: 318). Webster da por sentado que, por una parte, los arquitectos indígenas satisficieron los deseos de sus clientes con el resultado de su trabajo. Por otra parte, estos mismos arquitectos estaban culturalmente marcados por un concepto andino que no solamente valoriza el resultado de un acto creativo, sino también el proceso, en este caso el proceso de la construcción. Durante la época prehispánica el Sapa Inca ejerció como arquitecto y tanto el proceso de la construcción como el edificio concluido le sirvieron como representación de su poder (Webster 2011: 309-310). Los incas creían en la dicotomía entre naturaleza y civilización, por esto la elaboración de las piedras simbolizaba la transformación de un desorden en un orden (Webster 2011: 318; Dean 2010: 21).

Volviendo al caso de los plateros charqueños, se puede considerar que para algunos el proceso de fabricación de los objetos tenía un significado importante. Solo a través de las técnicas artesanales era posible transformar la materia prima, o sea, un mineral poco llamativo, en una sustancia divina.

Por lo tanto, los objetos eclesiásticos de plata no solo fueron objetos sagrados, sino también objetos que representan poder. Según Daniel Miller, la investigación en el área de la cultura material ofrece posibilidades efectivas para entender las relaciones de poder, porque el poder supone la posesión de materialidades (Miller 2005: 15-16). En el caso de los incas, ellos conocieron los yacimientos de plata de Potosí, pero no los explotaron, porque un dios les advirtió que les estaba vedado. El metal divino exige un tratamiento respetuoso. En este contexto la explotación del Cerro Rico por los españoles era una

demostración del poder de España sobre el estado inca, y, quizás más importante, la demostración del poder de la Iglesia o de la fe cristiana sobre la fe prehispánica. En este aspecto, la monumentalidad y el volumen producido de platería eclesiástica desempeñó una función: hacer perceptible la divinidad inmaterial y el poder de la fe cristiana.

Este aspecto es de particular importancia en el contexto de la evangelización de la población indígena. El equipamiento suntuoso de las iglesias con platería o los objetos de plata puestos en escena durante fiestas y procesiones visualizaban el poder de la Iglesia a ojos de los neófitos. Ellos fueron encarnaciones y confirmaciones comprensibles y tangibles de la nueva religión y manifestaciones de su poder económico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé (1965): *Historia de la villa imperial de Potosí*. 3 tomos. Lewis Hanke ed. Providence: Brown University Press.
- Ávila, Francisco de (2009): *Dioses y hombres de Huarochirí*, 3ª. ed. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Bischof, Henning (2006): “Silber - Glanz der Mondgöttin”. En: Köpke, Wulf/Schmelz, Bernd (eds.): *Schätze der Anden. Die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg*. Hamburg: Museum für Völkerkunde, pp. 338-365.
- Brading, David Anthony/Cross, Harry E. (1972): “Colonial Silver Mining: Mexico and Peru”. En: *The Hispanic American Historical Review*, 52, 4, pp. 545-579.
- Classen, Constance (1993): *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Dean, Carolyn (2010): *A Culture of Stone. Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.
- Eichmann, Andrés (2007-2008): “La Virgen-Cerro de Potosí. Arte mestizo o expresión emblemática”. En: *Revista de Historia Americana y Argentina*, 42-43, pp. 37-59.
- Kern, Margit (2010): “Übersetzungsprozesse in der religiösen Kunst der Frühen Neuzeit: Die Mission in Neuspanien”. En: Jürgens, Henning P./Weller, Thomas (eds.): *Religion und Mobilität: zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 247-274.
- Lechtman, Heather (1985): “The Significance of Metals in Pre-Columbian Andean Culture”. En: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 38, 5, pp. 9-37.
- Martínez, Gabriel (1983): “Los dioses de los cerros en los Andes”. En: *Journal de la Société des Américanistes*, 69, pp. 85-115, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1983_num_69_1_2226> (11.12.2012).
- Menzel, Wolfgang (1854): *Christliche Symbolik. Theil 1*. Regensburg: Manz.
- Miller, Daniel (2005): “Materiality: An Introduction”. En: Miller, Daniel (ed.): *Materiality*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-50.
- Pérez Flores, José Luis/González Varela, Sergio (2013): “Los murales del Convento de Ixmiquilpan, México, y la imagen de guerra occidental”. En: *Colonial Latin American Review*, 22, 1, pp. 126-147.
- Poeschel, Sabine (2005): *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Raff, Thomas (1994): *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München: Dt. Kuntsverlag (Kunstwissenschaftliche Studien, 61).
- Reudenbach, Bruno (2002): "Gold ist Schlamm. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter". En: Rübél, Dietmar/Wagner, Monika (eds.): *Material in Kunst und Alltag*. Berlin: Akad.-Verl., pp. 1-12.
- Salazar-Soler, Carmen (1987): "El Tayta Muki y la Ukupachu. Prácticas y creencias religiosas de los mineros de Julcani, Huancavelica, Perú". En: *Journal de la Société des Américanistes*, 73, pp. 193-217, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1987_num_73_1_1028> (11.12.2012).
- Siracusano, Gabriela (2005): *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suntrup, Rudolf (1998): "Color coelestis. Himmel, Ewigkeit und ewiges Leben in der allegorischen Farbdeutung des Mittelalters". En: *Cieli e terre nei secoli XI-XII*. Milano: Vita e Pensiero, pp. 235-260.
- Urton, Gary (2002): *Mythen der Inka*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Webster, Susan Verdi (2011): "Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito". En: *Colonial Latin American Review* 20, 3, pp. 303-330.

Fecha de recepción: 01.10.2015

Fecha de aceptación: 30.11.2015

| Andrea Nicklisch (M.A.) es etno-historiadora y conservadora de la colección etnológica Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Sus áreas de trabajo son la historia social y cultural prehispánica y colonial de Mesoamérica y Sudamérica. Ha publicado "The Seeming and the Real: Problems in the Interpretation of Images on Seventeenth- and Eighteenth-Century Silverworks from Bolivia" (2013) y "Frauendarstellungen im Codex Zouche-Nuttall" (2010).