

CONFORME AL PROTOTIPO: LA VIRGEN DE COPACABANA Y SUS COPIAS, ENTRE EL LAGO TITICACA Y MADRID*

Lucía Querejazu Escobari

ABSTRACT

Este artículo examina la difusión de la representación de la imagen de la Virgen de Copacabana, una figura mariana prominente en el altiplano andino a orillas del lago Titicaca. A través de la revisión de diferentes obras, en un itinerario que va desde los Andes hasta Madrid, el análisis se fundamenta en la ponderación de las obras, crónicas coloniales y estudios especializados que abordan diferentes aspectos de la difusión de las imágenes de Copacabana. Asimismo, el texto trata el tema de la autoría colectiva en los Andes y el valor simbólico que se despliega en la producción de copias conformes al prototipo original de Copacabana.

PALABRAS CLAVE: modelo, prototipo, copia, Virgen de Copacabana

Conforming to the Prototype:
The Virgin of Copacabana and her Copies, between Lake Titicaca and Madrid

ABSTRACT

This article examines the dissemination of the image of the Virgin of Copacabana, a prominent Marian image in the Andean Plateau (Altiplano) on the shores of Lake Titicaca. In analyzing modifications to the images of the Virgin of Copacabana—in an itinerary that spans the Andes to Madrid—this analysis is based on the weighing of works, colonial chronicles, and specialized studies that address different aspects of the diffusion of the images of Copacabana. This text addresses the issue of collective authorship in the Andes and the symbolic value that unfolds in the production of copies conforming to the original prototype of Copacabana.

KEYWORDS: Model, Prototype, Copy, Virgin of Copacabana

La escultura de la Virgen de Copacabana, de advocación una Virgen de la Candelaria- Purificación, fue creada por Francisco Tito Yupanqui (1550-1616), en colaboración con sus hermanos, en Potosí y terminada en La Paz, en la Audiencia de Charcas del Virreinato del Perú, en el año de 1582¹. Tras su finalización, la imagen fue llevada—no sin dificultades—hasta el pueblo de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, donde fue entronizada en febrero de 1583 como imagen de la recientemente fundada Cofradía de la Candelaria².

* Agradezco profundamente el trabajo generoso y solidario de Maria Vittoria Spissu. Asimismo, las valiosísimas recomendaciones y sugerencias de los examinadores externos.

¹ La advocación mariana de esta imagen corresponde a una Virgen de la Candelaria, pero como argumenta Carolyn Dean, en cuanto estas advocaciones son remodeladas (*refashioned*) por la población, se renuevan y por ello adquieren nuevos nombres. C. DEAN, *The Renewal of Old Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture*, en D. FANE (ed.), *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, New York, The Brooklyn Museum, 1996, pp. 171-182 (174). Posteriormente otros autores han ahondado en el tema, pero suscribimos la idea de una renovación o reactivación de las advocaciones, cuando estas efectivamente fueron apropiadas y remodeladas.

² Acerca del sitio sagrado de Copacabana en sus ciclos preincaico, incaico y cristiano, ver “Sobre los ciclos narrativos sagrados del lago Titicaca”: V. SALLES-REESE, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, La Paz, Instituto Frances de Estudios Andinos, 2008; Asimismo es esencial el trabajo de S. MACCORMACK, *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, Princeton, Princeton University Press, 1991; especialmente interesante es el trabajo de Sallnow para entender cómo este sitio estaba vinculado al paisaje sagrado del

De acuerdo con la narración de Alonso Ramos Gavilán (1570–c. 1639), el principal cronista de la imagen y su santuario, a partir de su finalización en La Paz y, especialmente, desde el tránsito por el lago Titicaca hacia Copacabana, la imagen empezó a realizar prodigios y milagros³. Emitía sendos rayos de luz de su rostro y, en más de una ocasión, de acuerdo con este autor, la imagen se modificó a sí misma embelleciéndose por intervención divina. Así, la narración hace hincapié, desde un inicio, en que la factura y la belleza de esta imagen provenían de una hierofanía ocurrida sobre la obra del novel artista indígena.

La cofradía fue fundada por los hijos de Apo don Baltasar Tito Challo Yupanqui, cacique principal de Copacabana e hijo de Apo Inca Succsu Yupanqui, gobernador del *Collasuyu* y administrador de los templos sagrados del imperio incaico⁴. Era miembro de linaje noble, Succsu, como su nombre lo indica⁵. Es don Alonso Viracocha, gobernador de una de las dos parcialidades del pueblo de Copacabana en 1582, quien, junto a sus hermanos, promueve la advocación de la Candelaria para que se funde la nueva cofradía en el pueblo, con el objetivo de mitigar los daños de la sequía y propiciar la llegada de la lluvia⁶.

Don Alonso era consciente de que, para fundar su cofradía, requería de una imagen hacia la cual dirigir la devoción. A esta tarea se dedicaron entonces los hermanos mayores, Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León, quienes habían incursionado ya en la elaboración de esculturas de barro, pero con poco éxito, pues su imagen solo estuvo en la iglesia del pueblo por un año antes de ser desechada por el párroco⁷. De ahí surge la necesidad de que, con la oportunidad de la fundación de

imperio incaico y cómo, a través de la peregrinación (primero incaica y luego cristiana), este vínculo se sostiene a través de la colonia. M.J. SALLNOW, *Pilgrims in the Andes. Regional Cults in Cusco*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1987.

³ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, por Geronymo de Contreras, 1621, Libro II; J.E. GUTIÉRREZ MEZA, *Incas y agustinos en la Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco de Alonso Ramos Gavilán*, «Romance Notes», 59, 1 (2019), pp. 31-39.

⁴ *Collasuyo* es el nombre del territorio andino poblado por los pueblos llamados *collas* y que formaba una de las cuatro partes del *Tahuantinsuyu*, el Imperio Incaico. Para un estudio comprensivo del Imperio incaico ver M. ROSTWOROWSKI, *Historia del Tahuantinsuyu*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988 y para la administración incaica de la región del *Collasuyo*, ver C.J. JULIEN, *Hatunqolla, una perspectiva sobre el imperio incaico desde la región del lago Titicaca*, La Paz, Colegio Nacional de Historiadores de Bolivia/ Producciones CIMA, 2004.

⁵ Por *panaca* se refiere al grupo familiar descendiente de un gobernador Inca o Sapa Inca. Los primeros hijos de Baltasar Challo Yupanqui fueron don Carlos Acustupa de Vitoria, Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León Gualpa Yupanqui, fruto de las uniones previas al matrimonio cristiano de don Baltasar y, por lo tanto, se consideraron ilegítimos a los ojos coloniales. No así los hijos que tuvo con Ana de Avendaño y Cáceres, Alonso Viracocha Inga y don Pablo Cáceres. Estos últimos fueron los herederos del cacicazgo y gobierno de Copacabana entre 1580 hasta 1589 el primero y el segundo hasta aproximadamente 1630. M. DEL RÍO, *De sacerdotes del Tahuantinsuyo a cofrades coloniales: nuevas evidencias sobre los Acustupa y Viracocha Inga de Copacabana*, «Revista Andina», 49 (2009), pp. 9-69. Para más información acerca del sitio sagrado, ver el capítulo dedicado al espacio sagrado andino en S. MACCORMACK, *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, cit., pp. 139-203. Para una bibliografía amplia al tema de las *panacas* sugerimos F. HERNÁNDEZ ASTETE, *Las panacas y el poder en el Tahuantinsuyo*, «Bulletin de l'Institut français d'études andines», 37, 1 (2008), pp. 29-45.

⁶ Las poblaciones andinas están divididas en cuatro partes, siendo las dos principales las parcialidades Anansaya y Urinsaya. Este orden refleja el sistema de ordenamiento andino que se ve en la admiración incaica, aunque es anterior al gobierno inca. M. ROSTWOROWSKI, *Historia del Tahuantinsuyu*, cit. Acerca de la importancia de la elección de esta devoción, en específico para el mundo andino: C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El "verdadero retrato" de la virgen de Copacabana y su capilla*, en Ó. MAZÍN GÓMEZ, G. BAUTISTA Y LUGO (coord.), *El espejo de las Indias Occidentales: un mundo de mundos: interacción y reciprocidades*, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos; Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas; Red Columnaria; Comunidad de Madrid, 2023, pp. 297-396 (302).

⁷ La administración del templo del pueblo estaba a cargo del clero secular hasta que en 1589 llegan a hacerse cargo del

la cofradía, elaboraran una escultura que cumpliera con los estándares requeridos por la misma y la Iglesia. Con este fin, los hermanos se dirigieron a la ciudad de Potosí para aprender el oficio de la imaginería o escultura.

Hemos trabajado anteriormente la hipótesis de que los hermanos buscaron obtener la licencia para hacer imágenes y establecer un taller para así ser eximidos del tributo indígena y, de alguna manera, recuperar el estatus de su linaje antes del orden colonial. Con esta hipótesis de trabajo, enmarcamos la elaboración de la escultura de la Virgen para Copacabana tanto en la necesidad de hacer una imagen adecuada para la cofradía como en la estrategia de obtener una exención de impuestos que restituya la relevancia social a estos miembros de la familia. No se imaginaban que esta estrategia daría frutos mucho más allá de lo esperado⁸.

En este contexto, nuestro objetivo aquí es reflexionar acerca de los modelos utilizados por Francisco Tito Yupanqui para hacer su escultura y como ésta, a su vez, por haberse convertido en imagen milagrosa, se vuelve en un modelo a copiar y retratar⁹. Este caso nos abre la oportunidad para pensar en las relaciones entre originales y copias, cómo estas se definen como tales y los grados de relación tendidos entre una obra y las que se dan como consecuencia. Nos acercamos a lo propuesto por Aaron Hyman como una reconstrucción del espectro de relaciones “pictóricas” entre objetos a partir de los cuales la diferencia, la falta de similitud, se convierte en una herramienta de potencial semántico significativo¹⁰. Hyman invita a pensar en las constelaciones de relaciones, las que nos son útiles aquí para pensar la multiplicidad de copias y retratos verdaderos que se hicieron de la imagen creada por Tito Yupanqui a lo largo del periodo colonial y que, vistas como un *corpus*, indudablemente aportan significado al original en sus variaciones¹¹. Con este trabajo buscamos contribuir a los pocos estudios de la obra de Yupanqui desde la historia del arte centrándonos en la

santuario la orden de San Agustín. Acerca de la primera imagen de barro ver L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”: las imágenes de la Virgen de Copacabana en el relato de Francisco Tito Yupanqui, «Latin American and Latinx Visual Culture», 5, 3 (2023) 121-127.

⁸ Tanto la imagen como el sitio sagrado prehispánico recibieron grandes cantidades de peregrinos, que ya Ramos Gavilán, en 1621, y posteriormente fray A. DE LA CALANCHA, *Coronica moralizada del Orden de san Agustín en el Peru, con sucesos egenplares en esta monarquía*, Barcelona, por Pedro Lacaualleria, 1638. Para estudios contemporáneos, ver los trabajos clásicos de M.J. SALLNOW, *Pilgrims of the Andes. Regional Cults in Cusco*, cit. y S. MACCORMACK, *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, «Representations», 112, 1 (2010), pp. 54-86.

⁹ Es natural que los fieles quisieron tener copias, reliquias, medidas de las imágenes milagrosas por lo que esa imagen, por mucho que sea copia, se transforma en modelo. Acerca del tema de la reproducción y la copia en el arte colonial, las recientes publicaciones de A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021; S. PORRAS, *The First Viral Images. Marten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2023; y el libro de L.E. ALCALÁ, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*, Madrid, Abada, 2022, que recoge ideas trabajadas a lo largo de los últimos años. Como se evidencia en los siguientes apartados, consideramos que el aporte de Hyman de considerar el término “conformidad” o las derivaciones que propone en inglés *conformity* y *conforming* son atinadas, pues recogen tanto la terminología colonial como la lógica de la misma, a saber, que las copias son satisfactorias al tener un grado de conformidad y similitud y no por necesariamente ser idénticas, en ello coincide con lo propuesto por A. WINDUS, “*Y yo con buen celo y ánimo, tome los pinceles del óleo...*”: *Dynamics of Cultural Entanglement and Transculturation in Diego de Ocaña’s Virgin of Guadalupe (Bolivia, 17th-18th centuries)*, «Colonial Latin American Review», 27, 4, (2018), pp. 431-451. Por otro lado, en el caso de la propuesta de Porras, consideramos que la definición de “imágenes virales” tiene una lógica diferente a la de la imaginería o escultura y sus copias devocionales. Finalmente, los textos de Alcalá son particularmente útiles porque la autora ha trabajado a profundidad las devociones marianas y las copias y retratos que se hicieron de ellas.

¹⁰ A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., pp. 7-11.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

obra y su factura, preguntándonos acerca de la semejanza o diferencia entre los modelos y la copia en el ámbito menos estudiado de la escultura andina del siglo XVI¹².

Con esto en mente, exponemos esta reflexión como un itinerario. Empezamos en el pueblo de Copacabana, desde donde salen los hermanos con la motivación de formarse en el oficio para lograr la imagen de su cofradía. Siguiendo la narración del propio Tito Yupanqui nos dirigimos a la Villa Imperial de Potosí donde simultáneamente se forma y encuentra modelos escultóricos para reproducir¹³. La ciudad de Potosí se había convertido en el nodo central de la economía virreinal y convocaba anualmente a la población indígena para trabajar de manera forzada en las minas, por ello en la ciudad se encontraban tanto los mineros españoles como los caciques y gobernadores indígenas, como don Alonso Viracocha¹⁴. Tras pasar varios meses en esta ciudad, junto a Francisco Tito Yupanqui y su hermano Felipe de León volvemos a Copacabana, pasando por la ciudad de La Paz, donde la imagen, tras ser dorada y estofada, se torna milagrosa.

Hasta este punto, el trayecto es aquel del aprendiz que se forma como imaginero y trabaja siguiendo los modelos provenientes de los talleres sevillanos. Sin embargo, una vez entronizada la escultura en su pueblo de destino, los roles se invierten y nuestro itinerario, ahora, deja detrás el modelo potosino y sigue la pista de la constelación de copias y retratos que se hacen de la imagen de Copacabana, rastro que nos llevan por Lima hasta Madrid¹⁵.

En la Villa Imperial de Potosí

El libro segundo de la *Historia* de Ramos Gavilán es el que se ocupa de narrar los acontecimientos en torno a la elección de la devoción de la Candelaria por la parcialidad Anansaya de Copacabana y de la hechura de la escultura. El segundo capítulo nos narra los detalles de este proceso de la elaboración de la imagen¹⁶. De acuerdo con este, tras tomar la determinación de fundar una cofradía de la Candelaria, Alonso Viracocha y su hermano Pablo Cáceres viajan a Potosí donde se encuentran con Francisco Tito Yupanqui. Este, devoto ya de la Virgen, había estado trabajando en una imagen de la Virgen de la Candelaria; además, según Ramos Gavilán, Tito Yupanqui tenía hecha la promesa

¹² Los principales trabajos que estudian la escultura de Copacabana, a partir de un análisis estilístico, son J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972; L.E. ALCALÁ, *Beginnings: Art, Time and Tito Yupanqui's Virgin of Copacabana*, en D. PIERCE (ed.), *The Arts of South America 1492-1850. Papers from the 2008 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 141-168; P. QUEREJAZU LEYTON, *Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas*, en A. MORENO MENDOZA, J.M. ALMANSA MORENO (dir.), *Actas III congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 359-370. Es importante anotar que los trabajos que, en los últimos años, se han publicado en torno a las copias y sus modelos en América colonial, han tendido a enfocarse en estampas y pinturas más que en la escultura como tal.

¹³ El relato está en A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, cit., Lib. II, cap. VI.

¹⁴ Existe abundante bibliografía acerca del tema, sin embargo, basta referir al clásico texto de E. TANDETER, *Coacción y mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1992, por un lado. Por otro lado, la más reciente publicación monográfica que recoge los últimos avances de investigación y propone una mirada renovada al tema, K. LANE, *Potosí. The Silver City that changed the World*, Oakland, University of California Press, 2019.

¹⁵ En esto seguimos en diálogo con lo planteado por Hyman respecto al “olvido” del original para enfocarse en las copias. En este caso, sin embargo, la copia, si el término cabe, se convierte en original y subvierte el sentido de la “influencia” colonial. A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., p. 234.

¹⁶ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., pp. 173-382.

de dar a su pueblo una imagen de esta advocación hecha por él mismo¹⁷. Todo condice con el hecho de que la parcialidad Anansaya, que se inclinaba por la de la Virgen de la Candelaria en oposición a la parcialidad Urinsaya, quienes habían sido claros en que rechazaban la Cofradía de la Candelaria y que requerían una imagen «de español y ese muy buen oficial, o se enviase a España por una»¹⁸.

Los hermanos entonces necesitan lograr tanto la aprobación para la creación de la cofradía por parte del arzobispo de La Plata como obtener una imagen que cumpla con los requisitos necesarios para ser la imagen patronal de la misma. Además, necesitaban conseguir que Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León fueran reconocidos como artistas y eximidos del tributo. Ahora bien, ¿cuáles son esos requerimientos en este momento para el pueblo de Copacabana? Las fuentes no lo indican directamente, pero nos dan a entender que los curas ejercen un control de la calidad de las imágenes, pues es el párroco el que manda sacar la imagen de barro inicial. Es por eso también que, durante su estancia en Potosí, Francisco Tito Yupanqui lleva una muestra de su trabajo para que la evalúe el Obispo en La Plata (actual Sucre, Bolivia), buscando así la aprobación para ser maestro imaginero. Ahora bien, las autoridades eclesiásticas no solo rechazan el trabajo de nuestro artista, sino que lo ridiculizan¹⁹.

Por su parte, los miembros de la parcialidad Urinsaya solicitan una imagen española para descartar a Tito Yupanqui, que ya había demostrado ser incompetente a los ojos del párroco y la jerarquía eclesiástica. Estas instancias eclesiásticas serían las llamadas en este caso a definir o emitir una aprobación que podría entenderse como un cierto “estilo español”. Pero requerir una imagen española es también adherirse a criterios estéticos que sean del agrado de la Iglesia y, por lo tanto, que cumplan la función que deben²⁰. Las fuentes no nos permiten ahondar en el análisis de las causas de este requisito, sin embargo, sabemos que Tito Yupanqui opta, esta vez, por aprender el oficio de un maestro español en Potosí y busca un modelo para copiar y así trabajar más seguro.

Por lo tanto, en 1582, Francisco Tito Yupanqui busca en Potosí aprender el oficio y así crear una imagen que parezca española. Para ello es aceptado en el taller de un tal Diego Ortiz (act. último tercio s. XVI) de quien nada más sabemos que la referencia que hace el propio Tito Yupanqui y, por él, Ramos Gavilán. Según este último, en Potosí, Tito Yupanqui,

[...] anduvo con cuidado y visitando las Iglesias, y registrando las capillas, y altares, en busca de las Imágenes de nuestra Señora, enterándose en la advocación de cada una, hasta que hallo la que le dixeron era de la Candelaria, puso en ella los ojos con estraña atención, desseando se le quedasse impressa una idea al natural de aquella imagen, para que después conforme al prototipo, y estampa, que tenía, sacar a luz su desseada obra²¹.

¹⁷ No es descabellado pensar que la primera imagen de barro que hicieron los hermanos fuera también una Virgen de la Candelaria, a pesar de que no existe documentación para respaldar esta idea. Sin embargo, si aceptamos lo propuesto por Ramos Gavilán, de que Francisco Tito Yupanqui sentía gran devoción por esta advocación ya antes de realizar la escultura que conocemos y que aquí nos ocupa, sería plausible pensarlo como hipótesis. L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”, cit.

¹⁸ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., p. 120.

¹⁹ Ver L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”, cit.

²⁰ Hay un entrecruzamiento entre la función sociopolítica de la cofradía y su función religiosa y espiritual relacionada con la sequía. Parece ser que los deudos de Copacabana están dispuestos a cumplir con los requerimientos terrenos impuestos por la Iglesia en aras de así propiciar la voluntad sobrenatural y paliar su situación climática.

²¹ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Lib. II, p. 186, el resaltado es nuestro.

Con este prototipo en mente y la estampa que tenía, fue entrenado por algunos meses con Ortiz. El uso del término “conforme” aquí es relevante a la discusión planteada por Hyman y sobre cómo la conformidad nos habla de un acercamiento al modelo a través de actos de transformación, tanto en medio como en significado, cumpliendo con los elementos básicos del prototipo²². Tras varios meses y muchos intentos fallidos, los hermanos Tito Yupanqui, Felipe de León y Alonso Viracocha finalmente consolidan una imagen y para cerciorarse de que es buena, el primero de ellos se la enseña al maestro Ortiz, quien la aprueba alabando lo mucho que Tito Yupanqui había aprendido²³. A continuación, lleva su imagen, que está aún sin dorar, a la “casa de los pintores”, donde encuentra opiniones divididas acerca de su calidad; sin embargo, la da por terminada y emprenden el camino de regreso.

La imagen, en el transcurso, sufre daños inexplicables por lo que es necesario enmendarla. Pasan algunos meses en reparaciones y, cuando está lista para dorar, acuerda con el ensamblador del retablo de la iglesia de San Francisco, el español Francisco Jiménez Vargas (activo último tercio s. XVI), hacer este trabajo juntos²⁴. Francisco Tito Yupanqui sería ayudante de día en la obra de la iglesia y de noche el español lo ayudaría en el dorado de la escultura²⁵.

Hasta aquí llega el trabajo de los hombres. Tanto desde la hechura de la primera imagen de barro, como durante la estancia de los hermanos en Potosí, la referencia a la creación colectiva de la escultura es constante. Es evidente que Tito Yupanqui tiene una voluntad personal, pero el quehacer es colectivo, lo cual es muy propio de la lógica prehispánica en la cual, más allá de ensalzar el trabajo cooperativo, simplemente no parece haber existido la valoración al trabajo individual. Tanto en Europa como en América el trabajo en los talleres de pintura y escultura se hacía de forma colectiva²⁶. En este sentido, el relato de Tito Yupanqui es reiterativo e invita a pensar en esta obra como el resultado colaborativo de varias manos, principalmente, los hermanos. Sin embargo, la obra fue dorada por un español, convirtiéndola en una obra de colaboración interétnica. Mills y Alcalá ya notó dicha posibilidad para esta y otras obras, por lo que el caso de Copacabana es una muestra de este tipo de producción que enriquecen nuestro entendimiento de la producción de imaginería colonial²⁷.

²² A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., p. 234. La transformación de medio debe remitirnos a la diferencia en la técnica de ejecución pues la imagen de Tito Yupanqui fue realizada en maguay y tela encolada. En su policromía se utilizaron pigmentos tanto importados como propios de la zona, cuya carga semántica y materialidad ha sido también estudiada en G. SIRACUSANO, *Mary's Green Brilliance: The Case of the Virgin of Copacabana*, «The Journal of Interdisciplinary History», 45, 3 (2015), pp. 389-406 y en E.P. TOMASINI, F. MARTE, V.P. CAREAGA, C. RÚA LANDA, G. SIRACUSANO, M.S. MAIER, *Virtuous Colours for Mary. Identification of Lapis Lazuli, Smalt and Cochineal in the Andean Colonial Image of Our Lady of Copacabana (Bolivia)*, «Philosophical Transactions of the Royal Society A», 374, 2016, <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047>.

²³ Es el propio Tito Yupanqui quien, en su relato, nos informa de la opinión de Ortiz y la valoración de éste de su aprendizaje.

²⁴ Hemos resumido varias etapas del viaje que son relatadas en detalle por Tito Yupanqui y las crónicas que lo citan. Entre estos episodios son notables la visita a La Plata buscando la autorización del arzobispo, referida anteriormente, y los desencuentros del camino sobre los que ahondamos en ver: L. QUEREJAZU ESCOBARI, *“Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen”*, cit., p. 125.

²⁵ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 79.

²⁶ Stanfield-Mazzi y Vargas-Betancourt llaman la atención acerca de la carga cultural que tiene el concepto mismo del artista y aportan en el volumen que editan conjuntamente, a reflexionar sobre este aspecto y la autoría de artistas en el mundo colonial americano. Ver M. VARGAS-BETANCOURT, M. STANFIELD-MAZZI (eds.), *Collective Creativity and Artistic Agency in Colonial Latin America*, Gainesville, University of Florida Press, 2023.

²⁷ K. MILLS, *Religious Imagination in the Viceroyalty of Peru*, en S. STRATTON-PRUITT (eds.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Milan, Skira, 2006, pp. 27-40; L.E. ALCALÁ, *Beginnings: Art, Time and Tito Yupanqui's Virgin of Copacabana*, cit., p. 156.

En el templo de San Francisco de La Paz, donde la escultura está dorada y terminada, inicia su milagrosa transformación [fig. 1]. Los primeros milagros de la imagen son, precisamente, los que tienen que ver con su materialidad y apariencia. Como relata Ramos Gavilán en el capítulo VIII, los prodigios y milagros de embellecimiento siguen hasta bien llegados en el pueblo²⁸. El padre Montoro, que años atrás había mandado a retirar la primera imagen de Tito Yupanqui, una vez más tiene reparos con su hechura. Objetó que el Niño quedaba muy arriba y tapaba el rostro de su madre y exige que su autor la enmiende. Al día siguiente cuando se disponía a hacerlo, descubrió que el Niño mismo se había movido de tal manera que dejaba verse muy bien el rostro de la Virgen. Ramos Gavilán en ese punto se refiere a las «toscas labores del escultor» que son perfeccionadas por la intervención divina. De esta manera cierra una serie de referencias a la poca capacidad del artista o bien a cómo la divinidad escoge vehículos humildes para hacerse presente.

Esta materialización de la hierofanía, en una perspectiva de larga duración, se suma a los ciclos sagrados del lago Titicaca y del sitio de Copacabana, reemplazando y reactivando los cultos ancestrales en este sitio²⁹. Otros autores han ahondado en el reemplazo del ídolo de Copacabana por la imagen de la Virgen, una asociación lógica, pero en la que no buscamos ahondar aquí. Lo que buscamos enfatizar es que, más allá de la naturaleza sincrética del culto, es el sitio de Copacabana el que es sagrado, como lo evidencian las crónicas citadas y los estudios especializados³⁰.

Pero volvamos a los prototipos, o modelos, que utiliza Tito Yupanqui en Potosí para hacer su imagen. Siguiendo a Ramos Gavilán y a fray Antonio de la Calancha (1584-1654), los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert, en su señero e influyente texto *La escultura virreinal en Bolivia* de 1972, señalan que el artista había elegido a la Virgen de la Candelaria de la iglesia de Santo Domingo como modelo. En la crónica del potosino Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1674-1736) se especifica que, en el templo de Santo Domingo—que en 1582 estaba todavía en construcción—existía una imagen de la advocación del Rosario traída de España y no nos da más referencias acerca de otras imágenes marianas en el templo³¹. Recordemos que al artista «le dixeron» que la imagen era una Candelaria por lo que podría bien haber sido simplemente un error. Mesa y Gisbert, sin descartar la posibilidad de que hubiese habido una segunda imagen de la Virgen en el templo (una Candelaria), a partir de una apreciación estilística encuentran que la imagen de la Virgen del Rosario, que se halla en el altar mayor, es la que con mayor probabilidad sirvió de modelo a Tito Yupanqui [fig. 2]³². Por

²⁸ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Libro II, Cap.VIII, p. 206.

²⁹ Cita textual de A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Libro II, Cap.VIII, p. 207; Salles-Reese ha indagado en cómo esta transformación es compartida con la kratofanía de origen de la dinastía incaica: V. SALLES-REESE, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, cit., p. 22.

³⁰ Nos referimos a las crónicas de Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, y a los ya citados trabajos de MacCormack, Sallnow y Salles-Reese.

³¹ Tras revisar los tres tomos de su monumental *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, observamos que en la década de los 80 del siglo XVI, la imagen de la Virgen del Rosario merece poca atención de Arzáns. Con el paso del tiempo, esta imagen y sus devotos irán ganando importancia en la Villa hasta ser más popular en el siglo XVIII. Valga la pena también anotar que no se hace referencia a ninguna imagen de la Candelaria que tuviese devoción notoria en la Villa en el siglo XVI. B. ARZÁNS ORSÚA Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Providence, Brown University Press, 1965, II, pp. 178-184.

³² Nos es imposible determinar si existieron dos imágenes de la Virgen en el templo de Santo Domingo, una de la Candelaria y otra del Rosario. Si bien es posible que la misma imagen funcione para ambas advocaciones, cambiando candela por rosario, la filiación de la Orden de Santo Domingo con la advocación del Rosario estaba totalmente afianzada para fines del siglo XVI y aunque eso no excluye la existencia de otra advocación en el templo, la realidad material no acompaña esta hipótesis.

lo que muy posiblemente nuestro artista tomó esta escultura como prototipo y, con ayuda de la estampa que dice tener, completa los atributos iconográficos correspondientes a la Candelaria³³.

Mesa y Gisbert aportan un análisis estilístico de la escultura de la Virgen del Rosario que nos es útil. De acuerdo con ellos, la escultura tiene cierto parentesco con Roque Balduque (fallecido en Sevilla en 1561) en su *Virgen con el Niño de San Benito de la Calzada* en Sevilla. Asimismo, proponen vínculos con Jerónimo Hernández de Estrada (c. 1540-1586) y Gaspar del Águila (1540-1602), ambos alumnos de Juan Bautista Vázquez *El Viejo* (c. 1525-1588), y cuyas obras a su parecer tienen una relación más directa con la de Potosí y, por lo tanto, es posible que alguno de ellos haya sido su autor³⁴. Ahora bien, es posible que el propio Diego Ortiz haya sido alumno de estos maestros o bien conociera sus obras y, al formar a Tito Yupanqui en el oficio, resultase una escultura lejanamente entroncada a la escultura española conforme a la cual realizó la suya.

La apariencia de la Virgen de Copacabana comparte rasgos estilísticos que, sin duda, la vinculan con la imagen de Santo Domingo³⁵. Ambas imágenes representan a la Virgen con el Niño en el brazo izquierdo y la mano derecha en gesto de sostener algo con los dedos entrecerrados. En la imagen de Potosí, el brazo derecho se separa del cuerpo lo suficiente como para otorgarle más movimiento a la obra, aspecto que resulta contrario en la de Tito Yupanqui cuyo cuerpo resulta frontal y rígido. La escultura de éste tiene los dos brazos muy pegados al cuerpo y en la parte frontal del mismo, de ahí que la imagen del Niño haya tenido que realizarse generando un movimiento poco natural para un niño sedente, pero que inevitablemente también recuerda al momento en que los niños quieren lanzarse de los brazos de sus madres porque algo les llama la atención. Así pues, si bien ambas esculturas son frontales y solo tienen una rodilla levemente adelantada, es en el trabajo de los brazos donde Tito Yupanqui delata su menor experiencia y genera una pieza mucho más cerrada sobre sí misma que su prototipo sevillano.

Ahora bien, este hieratismo es una característica que se observa también en las piezas de los maestros sevillanos de la generación anterior como puede ser Juan de Oviedo o Gaspar del Águila. En la resolución de la cabeza, por su parte, pasa otro tanto de lo mismo. Aunque la imagen de Santo Domingo no muestra mucho movimiento, sí se alcanza a apreciar una leve inclinación del rostro hacia la derecha, suavizando el gesto de la Virgen que tiene la mirada muy baja. En el caso de la de Tito Yupanqui, la cabeza resulta grande proporcionalmente al cuerpo y está dispuesta de forma recta sobre el tronco, forzando la mirada a ser también muy baja. De esto resulta que el tratamiento prominente de los párpados de ojos protuberantes, las emparenta con las obras de Roque Balduque, aunque, como ya señalaran Mesa y Gisbert, con una insalvable distancia. Su familiaridad lejana con estas esculturas es evidente, pero es en lo que las distancia de ellas, en lo que Mesa y Gisbert encontraron un arcaísmo y hieratismo propios de un «ícono»³⁶.

En nuestra revisión de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela hemos observado que las referencias a la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo y

³³ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Lib II, p. 186; El trabajo de Emily Floyd hace referencia a esta estampa en: E.C. FLOYD, *Privileging the Local: Prints and the New World in Early Modern Lima*, en E.A. ENGEL (ed.), *A Companion to Early Modern Lima*, Leiden; Boston, Brill, 2019, p. 371; no tenemos forma de conocer la proveniencia de la estampa utilizada por Tito Yupanqui, pero probablemente la pudo conseguir en Potosí, si no ya en Copacabana de manos de los curas.

³⁴ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 82.

³⁵ Esta es una imagen que ha sido muy modificada a lo largo del tiempo. Asimismo, es una imagen de vestir y no podemos saber si Tito Yupanqui la vio con o sin vestidos.

³⁶ Es interesante que la distancia entre el modelo español y la obra andina se convierte, para Mesa y Gisbert, en la traducción de la relación entre los indígenas y “las cosas divinas” de concepción prehispánica. El resultado, como ellos mismos lo escriben, es una imagen “portadora de un espíritu nuevo y diferente” J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 83.

su devoción van aumentando a medida que pasan los años de tal manera que poca atención recibe la imagen española del siglo XVI, cuando Tito Yupanqui la conoce. En el siglo XVIII son muchas más las referencias a las procesiones regulares de la imagen y la devoción a una imagen a la que el estudio especializado de Mesa y Gisbert que acompaña la edición de esta crónica, califica de napolitana³⁷. Hasta donde las fuentes consultadas nos permiten saber, no existió ningún cambio de imagen y la que se encuentra hoy en día en el altar del templo dominico es la analizada por Mesa y Gisbert. Por lo tanto, es posible que lo que para el siglo XVI era un símbolo de calidad, una imagen sevillana, en el XVII haya cambiado y son las imágenes napolitanas las que ocupan el lugar de prestigio simbólico en la población potosina³⁸.

La pintura de esta imagen que se conserva en la colección Thoma retrata a la escultura del templo dominicano nos muestra una Virgen del Rosario ricamente vestida y enjoyada, el Niño lleva peluca y está vestido a la moda del siglo XVIII [fig. 3]. Las imágenes están además retratadas en su peana de plata y bajo el suntuoso arco de plata que la imagen aún conserva en el templo potosino y con el que sale en procesión el primer domingo de octubre. El hecho de que la imagen haya sido retratada en el siglo XVIII condice con el aumento en devoción y atención que vimos en las referencias de Arzáns. Ahora bien, como es evidente, la pintura muestra una Virgen cuyo rostro esta levemente girado a la derecha y el del Niño hacia la derecha como esta en la escultura del templo, sin embargo la Virgen nos mira directamente, con grandes ojos abiertos y una sutil sonrisa, todos rasgos que no comparte con la escultura del templo y que por lo tanto la sitúan como un retrato en conformidad con la original, pues comparte suficientes rasgos para identificarla pero es lo suficientemente diferente como para que llame la atención y que, para nuestro estudio, no nos sirva como un testimonio de la apariencia de la imagen en el siglo XVIII pero si como uno de las variaciones de un retrato con respecto a su original.

Copias de la Candelaria de Copacabana

Sabemos por la *Crónica (Corónica) Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú* de fray Antonio de la Calancha (1584–1654), de 1638, que Francisco Tito Yupanqui vivió hasta casi fines del siglo y que trabajó en Copacabana realizando más imágenes, «copias de la original», para diferentes comitentes. Dado que estas imágenes son de vestir y llevan pelucas, mantos, coronas y joyas, además de ser imágenes de devoción y culto, el acceso a ellas está muy restringido, y de ello se colige que Mesa y Gisbert ni otros investigadores después de ellos no hayan podido identificar muchas de estas obras, que por lo tanto no hayan podido aportar análisis estilísticos de ellas y que se remitan exclusivamente a las fuentes escritas. Según estos autores, del taller de Copacabana salieron imágenes a los pueblos cercanos de Pucarani y Huarina, ambos en la ribera sur oriental del lago Titicaca³⁹. Otra salió a Cocharcas, en el actual Perú, otra a Humahuaca, en la actual Argentina, y otra más que

³⁷ Es posible que el error de los esposos Mesa y Gisbert en este estudio se deba a que Arzáns en su último tomo identifica muchas imágenes como napolitanas, y que de esa lectura de desprenda esta identificación. Ahora bien, los mismos especialistas publican siete años después, en 1972, su estudio especializado de escultura virreinal para lo cual es evidente que han examinado la escultura en persona y señalan las modificaciones posteriores que se le han hecho a la escultura, imposibilitando en cierta medida, el análisis correcto de la imagen. B. ARZÁNS ORSÚA Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, cit., p. 454.

³⁸ Acerca de la difusión de imágenes napolitanas en Hispanoamérica ver R. RAMOS SOSA, *Escultura napolitana en Hispanoamérica*, en P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna dal Quattro al Settecento*, Atti del convegno (Napoli, 28-30 maggio 2015), Napoli, Artstudio Paparo, 2015, pp. 211-220.

³⁹ En ninguno de estos dos pueblos se han encontrado imágenes que puedan ser vinculadas al taller de Copacabana.

se quedó en el mismo templo del pueblo de Copacabana⁴⁰. A Francisco Tito Yupanqui le siguió en el oficio en Copacabana Sebastián Acostopa Inca (también Acosta Tupac Inca), quien muy probablemente era también miembro de su familia⁴¹. Al estar él a cargo del taller en Copacabana, las obras salidas a partir del siglo XVII se atribuyen a su liderazgo del taller, aunque más allá de las obras situadas en el propio templo de Copacabana, poco se conoce hasta hoy⁴².

De las copias hechas por el propio Tito Yupanqui mencionamos rápidamente el caso de Cocharcas. A fines del siglo XVI se da la notable historia de Sebastián Quimichi, natural de San Pedro de Cocharcas, quien, buscando el alivio para su mano inutilizada por un accidente, se dirigió en romería hasta el santuario de Copacabana. Ya en el camino fue bendecido con la sanación milagrosa de su mano lo que lo convenció más aún de llegar al santuario. Una vez allí, por su crecida devoción, optó por llevar una copia de la milagrosa Virgen a su pueblo. Finalmente adquiere una imagen de Copacabana que había sido hecha por el propio Francisco Tito Yupanqui para un religioso que fallece sin llevarse su imagen⁴³. En torno a esta imagen, también milagrosa, surgió la tradición de pintar sus milagros en lienzos que retratan la escultura rodeada de escenas de milagros, en una iconografía única de esta Virgen [fig. 4]⁴⁴. También en este caso vemos cómo la copia se torna milagrosa y así, en original. Adicionalmente, de la misma forma que en el caso de Copacabana, variación de la advocación, aunque iconográficamente una Candelaria, adquiere el denominativo topográfico de Cocharcas y es objeto de múltiples retratos.

Copias en otros cuerpos y copias solo en nombre

Fue sin duda la *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros* de Alonso Ramos Gavilán y Díaz (c. 1570–c. 1639) la que difundió la fama de la prodigiosa imagen. Impresa en Lima, en 1621, la obra de Ramos Gavilán incluyó en su edición 5 litografías entre las que se retrataban dos milagros, así como una imagen frontal de la escultura, a manera de retrato. Como acertadamente ha observado Emily Floyd, esta imagen poco se asemeja a la Candelaria de Copacabana y más bien parece una estampa genérica de la advocación [fig. 5]. La autora interpreta este gesto como una negación de la mano de Tito Yupanqui, pues la escultura, cuyos rasgos llamaron la atención desde el principio, han sido neutralizados en una estampa en la que no son identificables⁴⁵.

Alcalá, por su parte, interpreta este fenómeno como una naturalización de los modelos que genera una «normativa plástica», resultante en grabados que difunden un modelo y su nombre, pero no la retratan idénticamente. En la misma lógica de Alcalá, Karen Lloyd interpreta los cambios realizados en la imagen de Copacabana, entre las esculturas y las obras, grabados y pinturas, que circularon en

⁴⁰ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 83.

⁴¹ Nótese que en el nombre lleva el “Inca”, posiblemente remarcando su filiación a la *panaca* o familia noble a la que hemos hecho referencia. Ver: M. DEL RÍO, *De sacerdotes del Tawantinsuyo a cofrades coloniales: nuevas evidencias sobre los Acustupa y Viracocha Inga de Copacabana*, cit., pp. 9–69.

⁴² Acerca del taller de Copacabana ver P. QUEREJAZU LEYTON, *El arte en el suroriente del lago Titicaca*, en *La magia del Agua en El Lago Titicaca*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 197–214.

⁴³ R. VARGAS UGARTE, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Talleres Gráficos, 1956, p. 130.

⁴⁴ Sobre la iconografía de la Virgen de Cocharcas ver C. DEAN, *The Renewal of Old Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture*, cit., pp. 171–182.

⁴⁵ E. C. FLOYD, *Privileging the Local: Prints and the New World in Early Modern Lima*, cit., pp. 360–384 (371–373). Ramos Gavilán, que conoce la escultura, no hace el grabado, por un lado. Por otro lado, es posible que también él no viera problema en que el grabado reflejase la imagen como una imagen estándar, pues ha sido hecha en colaboración con otros artistas también.

Italia, como un intento de hacer el culto y su estatua más aceptable o agradable a un público que asociaba el Nuevo Mundo con idolatría. De tal suerte que se genera una diferencia, una independencia de su prototipo⁴⁶.

En la misma lógica, Astrid Windus destaca que la autenticidad de una copia no recae en la similitud con el original y que, de hecho, esta es una relación que no se sostiene en criterios de formato o estilo, o en este caso, criterios de similitud y mimesis⁴⁷. Algo similar sucede con el grabado de la imagen que circuló como frontispicio de *Santuario de N. Señora de Copacabana* de Fernando de Valverde de 1641. En este caso, el grabado—de composición más compleja—no retrata a la Copacabana original, sino más bien concentra su diseño en el triunfo de la presencia Mariana en el Perú de los Incas [fig. 6].

Son dos ejemplos en los que lo que se difunde es la advocación con el nombre propio de Copacabana, mas no así la imagen en sus rasgos y apariencia reales. Son las primeras muestras de que Copacabana fue sagrada en tanto que imagen y procedencia al que nos hemos referido anteriormente. Esto, lo que nos revela es que el sitio es sagrado y tiene mucha relevancia en la devoción, mas no solo por haber sido sagrado anteriormente, lo que naturalmente resuena con la población indígena local, sino por ser el sitio de una hierofanía cristiana y como tal se incluye en el mapa de lugares sagrados en los que la divinidad se ha manifestado. De especial interés además serán los sitios de devoción mariana en este sentido, por ello en 1672 el jesuita Wilhelm Gumpfenberg (1609-1675) publica su *Atlas Marianus*, que busca reflejar la universalidad del catolicismo y el culto a la Virgen María⁴⁸.

En ese sentido, es interesante el caso de la escultura de la Virgen de Copacabana de Lima. En 1590, pocos años después de la entronización en Copacabana, en Lima, una cofradía de indígenas comisionó a los artistas españoles Diego Rodríguez de Celada (c. 1531-1604) y Cristóbal de Ortega (c. 1549) para hacer una imagen. La cofradía fue fundada a devoción de la Virgen del Reposo en 1588, sin embargo, en 1590, fue cambiada a la de la Virgen de Copacabana⁴⁹. A pesar de la diferencia de advocaciones inicial, en 1591, cuando se registra y se busca autenticar un milagro de que esta imagen, se refieren a ella como la Virgen de Copacabana⁵⁰. No es de extrañar, por lo tanto, que, en 1683, cuando Francisco de Montalvo, en su obra sobre la vida de Santo Toribio de Mogrovejo (1538-1606)—el arzobispo que autenticó el milagro—se refiriera a la imagen como una verdadera copia del original del lago Titicaca⁵¹.

La imagen de Lima, su milagro y cofradía, ayudaron a acrecentar aún más la devoción a la advocación de Copacabana a través de una escultura que no copiaba a la original, pero que, a pesar de ello, buscaba replicar su devoción a través del nombre, de la misma forma que los grabados sobre los que llama la atención Floyd. Otro argumento ofrecido por Alcalá es que las representaciones de

⁴⁶ L.E. ALCALÁ, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*, cit., pp. 208 y 222; K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, in E. HORODOWICH, L. MARKEY (eds.), *The New World in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 118-142 (140).

⁴⁷ A. WINDUS, “Y yo con buen celo y ánimo, tome los pinceles del óleo...”: *Dynamics of Cultural Entanglement and Transculturation in Diego de Ocaña’s Virgin of Guadalupe (Bolivia, 17th-18th centuries)*, cit.

⁴⁸ Ediciones previas tienen listas más cortas de imágenes de María, en esta de 1672 se consigna la lista completa de 1200 registros. W. GUMPFENBERG, *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centurijs explicantur*, 2ª ed., 4 vols., München, Johann Jaecklin, 1672.

⁴⁹ Para un detallado análisis del caso, ver X.A. GÓMEZ, *Fashioning Lima’s Virgin of Copacabana: Indigenous Strategies of Negotiation in the Colonial Capital*, en E.A. ENGEL (ed.) *A Companion to Early Modern Lima*, cit., II, pp. 337-359.

⁵⁰ Sevilla, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), *Patronato Real* 248, Ramo 24. Queda abierta la pregunta de si la imagen se vuelve milagrosa antes o después de ser identificada como una Copacabana.

⁵¹ F.A. DE MONTALVO, *El Sol del Nuevo Mundo: ideado y compuesto en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio arzobispo de Lima*, Roma, En la Imprenta de Ángel Bernavo, 1683, p. 323.

la Virgen de Copacabana también se acomodaron a los requerimientos y expectativas de los devotos⁵². Por lo tanto, ni grabados ni esculturas, ni otros objetos devocionales se asemejan, necesariamente, a la imagen original de Copacabana, pero llevan su nombre que tendrá resonancia particularmente entre la población indígena, aunque no de manera exclusiva como ha demostrado Gabriela Ramos.

El estudio de Ramos ha contribuido a desdibujar la supuesta división étnica entre los devotos de Copacabana del análisis de la documentación notarial de las ciudades de Lima y Cusco⁵³. Gracias a ello sabemos de imágenes de la Virgen en oro, imágenes de plata, cajas de plata para contener dichas imágenes y las conocidas cintas o medidas⁵⁴. La materialidad de estos objetos, desde el oro hasta las más sencillas medidas, evidencian la amplitud de la demanda de estas imágenes [fig. 7]. Realizados en Copacabana o en talleres en Cusco o en Lima, todos buscan ya sea copias conforme al original de Tito Yupanqui, piezas que hubiesen estado en contacto con la original o que, a través de la proveniencia, real o en nombre, permitan experimentar lo sagrado en el ámbito doméstico urbano⁵⁵.

De vuelta a la península: de Copacabana a Madrid

El tramo final de nuestro itinerario es el viaje de las imágenes de Copacabana a España en donde el culto se concentró principalmente en las casas de los agustinos en Madrid, desde donde se difundirá, pues fue esta orden la que se hizo cargo del santuario de Copacabana desde 1588⁵⁶. Entre 1650 y 1662 se colocan imágenes de la Virgen de Copacabana en diferentes ciudades de la península ibérica. Esta gestión fue mérito del agustino platense fray Miguel de Aguirre (1598-1664), quien, desde su rol de confesor del primer Marqués de Mancera (c. 1584-1654) (Virrey del Perú entre 1639 y 1648), tuvo la oportunidad de viajar a Madrid en más de una oportunidad llevando imágenes de Copacabana hechas en el pueblo. La primera imagen, para el Colegio de doña María de Aragón (Colegio de la Encarnación, Madrid), llega en 1650 y la última de estas noticias nos dice de otra llevada para la capilla del Convento Agustino Recoleta en 1662 [fig. 8]⁵⁷. A Roma, Aguirre llevó una imagen retrato al convento de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en 1655. Inmediatamente después, la orden decretó la creación y publicación de una memoria de todos sus hechos prodigiosos⁵⁸.

⁵² G. RAMOS, *Living with the Virgin in the Colonial Andes: Images and Personal Devotion*, en S. IVANIC, M. LAVEN, A. MORRALL (eds.), *Religious Materiality in the Early Modern World*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 137-50 (143).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Las medidas eran cintas cuya extensión correspondía con las dimensiones de la imagen milagrosa y posiblemente se las vendía como objetos que habían tocado la imagen original.

⁵⁵ G. RAMOS, *Living with the Virgin in the Colonial Andes: Images and Personal Devotion*, cit., p. 139.

⁵⁶ Vincent-Cassy cita la inmensa cantidad de estampas de la Virgen que, desde la orden agustina, especialmente por la dedicación de Miguel de Aguirre, fueron promoviendo el culto en la Península. C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El "verdadero retrato" de la virgen de Copacabana y su capilla*, cit., pp. 297-318, p. 310.

⁵⁷ J.E. GUTIÉRREZ MEZA, *El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de La Aurora en Copacabana*, «Anuario Calderoniano», 7 (2014), pp. 167-178; B. VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 50, (2010), pp. 163-199.

⁵⁸ P. GONZÁLEZ TORNEL, *National Religiosity and Visual Propaganda: The Spanish Church of the Saints Ildephonsus and Thomas of Villanova in Rome*, en S. KUBERSKY-PIREDDA, T. DANIELS (eds.) *Constructing Nationhood in Early Modern Rome*, «Riha Journal 0237-0243», Special Issue (2020), <https://doi.org/10.11588/riha.2020.1.76050>. Acerca de la difusión del culto en Italia ver K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, cit.

El éxito de la devoción de Copacabana en la península, tanto en los espacios de poder como entre la población, puede ejemplificarse, por un lado, con la comisión real de misas a perpetuidad en la capilla de esta devoción en el convento recoleto, y por el otro la publicación, en torno a 1662, de la comedia *El Aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)⁵⁹. Por último, por una ruta inesperada y mucho tiempo después, llegó a Sevilla una imagen atribuida a Sebastián Acostopa [fig. 9]. Se trata de una imagen de la Virgen de Copacabana que fue llevada a Sevilla, al convento dominico Madre de Dios de la Piedad de esta ciudad, por religiosas que venían de México⁶⁰.

Como mencionamos arriba, las esculturas llevadas por Aguirre debieron haber sido hechas en el taller de Sebastián Acostopa y por ello venían con la garantía de haber tocado a la original:

Esta Virgen de Candelaria fue traída a España desde Perú por el padre fray Miguel de Aguirre, [...] siendo algo prodigioso que esta imagen «de vestir» la realizase un indio sin experiencia copiando la original⁶¹.

Las virtudes de la milagrosa imagen de Tito Yupanqui se trasladaron así con las copias hechas en Copacabana, para mayor legitimidad, por otro artista indígena de su propio linaje. Es notoria en esta cita la referencia a que el prodigio de la imagen no es solamente la intervención divina y lo milagrosa que es, sino el haber sido hecha por un indio sin experiencia. Ya sea que se refiere a la copia del original, refiriéndose al prototipo mariano, o a Tito Yupanqui copiando los modelos sevillanos en Potosí o bien, por último, a Sebastián Acostopa copiando al original de Tito Yupanqui. De cualquier manera, hacemos énfasis en la difusión de copias conformes al original a manos de artistas indígenas, hecho que hacía a la imagen aún más prodigiosa o excepcional.

Entramos así en un juego que, retóricamente, parece una falacia, pero que en términos devocionales describe un proceso por el cual las imágenes comportan en sí—ya sea en apariencia o a través del nombre de la advocación—la potencia sagrada de un original. Un ejemplo de esto es la solicitud del Duque de Sermoneta (c. 1594-1683), don Francisco Caetano, que movido por su devoción comisiona a hacer un «transumpto muy al vivo» de la imagen y resultó tan eficaz que esta versión trasladó realmente las cualidades de la original en Copacabana y fue a su vez una imagen milagrosa⁶². Lamentablemente no queda del todo claro si fue una escultura o un retrato en pintura.

Un círculo completo

⁵⁹ B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit.

⁶⁰ F.MONTES, *Virgen de Copacabana*, en R.J.LÓPEZ-GUZMÁN GUZMÁN, A. CONTRERAS GUERRERO (coord.), *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*, Granada, Instituto de América de Santa Fe, 2017, pp. 126-132. Esta escultura también fue incorporada en el catálogo de la muestra *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España* del Museo Nacional del Prado. R.LÓPEZ GUZMÁN, *Return Journey. Art of the Americas in Spain*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, sin embargo, agradezco a la revisión especializada por aclarar que la primera vez que esta pieza se exhibió fue en la muestra *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700* del Museo de América en Madrid que publicó su respectivo catálogo en 1999 y al que lamentablemente no hemos podido tener acceso oportunamente.

⁶¹ Citado por B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit., p. 180, citando documentación de la década de 1630 con la signatura (Madrid, ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA, *Clero*, Lib. 6.819, f. 93).

⁶² Citado por B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit., p. 170.

Hemos trazado este itinerario para abrir la posibilidad de reflexionar acerca de las relaciones entre los modelos de la Virgen de Copacabana, su condición de copia conforme al modelo y su transformación en modelo. Este, a su vez copiado de la misma manera, en conformidad, como requerían frecuentemente los conciertos de obra lo hemos querido entender como un punto en una red de diseminación de conformidades y generador de otras tantas. En ese sentido el trabajo de Hyman nos ha sido útil porque también trabaja con copias y con redes o constelaciones de imágenes. Sin embargo, como hemos mencionado brevemente, es una de las más recientes que se suman a una historiografía nutrida de estudios del arte colonial andino que han encontrado diferentes formas de pensar y nombrar estos procesos.

En este análisis sobre las relaciones entre estas imágenes, nuestro relevamiento condice con lo que la literatura especializada había adelantado en torno a la importancia de los talleres sevillanos como modelos de la creación de una escuela local y nos ha permitido acercarnos a los acomodos y ajustes estilísticos de las copias, así como sus variaciones de la advocación original⁶³. Estas variaciones, entendidas como demandas de un mercado devocional multiétnico, nos permiten pensar en las copias como una creación verdaderamente dinámica, como las devociones mismas, o como las formas vitales de la cristiandad andina⁶⁴.

La adaptación y acomodo constante de las copias, en dialogo con los modelos y prototipos visibilizan necesidades devocionales tan amplias como copias y versiones podemos encontrar. Al copiar la imagen del Rosario en conformidad tanto con ella como con la estampa de la Virgen de la Candelaria, los hermanos Yupanqui-Viracocha gestionan su agencia específica y la utilizan para transformar esos originales. A continuación, serán los agustinos quienes gestionen la agencia de la Copacabana original asegurando su rotundo éxito como devoción andina⁶⁵.

Para concluir diremos que el interés de Tito Yupanqui y sus hermanos en hacer una imagen de la Virgen que pareciera española, cumpliendo con la labor ellos mismos para beneficiarse de la gestión, nos habla de una profunda comprensión por parte de la población andina de las dinámicas impositivas y ordenadoras del mundo cristiano colonial. La necesidad de que la imagen tuviera estos rasgos o presunción de calidad de ejecución españoles, que fuera conforme al prototipo escultórico y la estampa, nos da luces acerca de la lógica de la negociación de la cristiandad de esta comunidad indígena al demostrar la intención de apropiarse estratégicamente de los medios de la imposición que ellos mismos sufren. Así pues, si bien la milagrosa imagen de la Virgen de Copacabana en el lago Titicaca es un símbolo del triunfo y victoria del cristianismo español—y así estos lo entienden y promueven—es también el éxito de sus agentes y creadores andinos quienes, sin subvertir su condición colonial, logran utilizar sus mecanismos de dominación para recuperar sus prebendas pre-coloniales, reconfiguradas en los ahora imagineros nobles de Copacabana⁶⁶.

⁶³ En J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., se encuentra el estudio más influyente al respecto para el espacio de la Antigua Audiencia de Charcas, actual Bolivia. Asimismo, es valiosa la propuesta de pensar en los talleres sevillanos trabajando en producciones casi industriales para exportar como explora J. PORRES BENAVIDES, *El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos*, «Ucoarte. Revista e Teoría e Historia del Arte», 2 (2013), pp. 9-16.

⁶⁴ K. MILLS, *Religious Imagination in the Viceroyalty of Peru*, cit., p. 28.

⁶⁵ Sobre la agencia de los agustinos ver K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, cit., pp. 118-142; A. BENAVIDES, *Spiritual Mining: Augustinian Images of Extraction in Colonial Peru*, «The Art Bulletin», 104, 4 (2022), pp. 47-69 y C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El “verdadero retrato” de la virgen de Copacabana y su capilla*, cit., p. 310.

⁶⁶ S. MACCORMACK, *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, cit. p. 55.

CONFORME AL PROTOTIPO



1. Francisco Tito Yupanqui: *Virgen de Copacabana*
La Paz, Basílica de la Virgen de la Candelaria de Copacabana



2. Autor no identificado: *Virgen con el Niño (Virgen del Rosario)*
Potosí, Iglesia de Santo Domingo



3. Autor no identificado: *Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Juan Orlandis-Habsburgo)



4. Autor no identificado: *Virgen de Cocharcas*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Jamie Stukenberg)



5. Autor no identificado: *Virgen de Copacabana*
en A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de
Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz
de Carabuco*, Lima, por Geronimo de Contreras, 1621



6. Francisco Bejarano: *Frontispicio*
en F. DE VALVERDE, *Santuario de N. Señora de Copacabana en el Peru*, Lima, Por Luis de Lyra, 1641



7. Autor no identificado: *Virgen de Copacabana*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Michael Tropea)



8. Juan Bernabé Palomino y Fernández de la Vega: *Retablo de la Virgen de Copacabana en la iglesia del convento de lo agustinos recoletos de Madrid*, Madrid, Museo Nacional del Prado

CONFORME AL PROTOTIPO



9. Sebastián Acostopa (atr.); *Virgen de Copacabana*
Sevilla, Monasterio de Madre de Dios de la Piedad
(Foto de Adrián Contreras)