

Les peintures murales à San Pedro d'Andahuaylillas : agriculture et spiritualité dans les Andes

Sebastián Ferrero

Volume 38, numéro 2, 2013

Contemporary Scholarship on Latin American Art
Approches contemporaines de l'art latino-américain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1020793ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1020793ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1981-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ferrero, S. (2013). Les peintures murales à San Pedro d'Andahuaylillas : agriculture et spiritualité dans les Andes. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 38(2), 40–55. <https://doi.org/10.7202/1020793ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, nous réfléchissons à la relation entre les croyances andines autour des rituels agraires et les peintures murales qui décorent l'église de San Pedro d'Andahuaylillas (Cuzco, Pérou), construite, probablement, dans les premières années du XVII^e siècle et décorée entre 1618 et 1626. Le programme décoratif de San Pedro révèle les besoins de l'église coloniale de rapprocher les croyances andines, dans ce cas, celles qui sont liées au système de réciprocité agraire, avec d'autres plus en accord avec les dogmes de l'Église catholique. Ainsi, les récepteurs de ces peintures ont donné un sens aux représentations iconographiques européennes, en accord avec leurs propres convictions religieuses. L'idéologue du programme iconographique (le prêtre Juan Pérez Bocanegra) et son peintre (Luis de Riaño) ont mis en place un système multisensoriel complexe qui réunit peinture, liturgie et musique afin de rapprocher les paroissiens (les Amérindiens qui habitaient la vallée agraire de Quispicanchis) des bienfaits de la Providence divine.

Les peintures murales à San Pedro d'Andahuaylillas : agriculture et spiritualité dans les Andes¹

SEBASTIÁN FERRERO, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

In this article, I discuss the relationship between Andean spiritual beliefs relating to agrarian practices and the mural paintings in the rural church of San Pedro de Andahuaylillas (Cuzco, Peru), built in the early seventeenth century and decorated probably between 1618 and 1626. Using a Western iconographic language, both the ideologue (the priest Juan Pérez Bocanegra) and the painter of the decorative program (Luis de Riaño) sought to unite the Andean cults and rituals that surround the agrarian reciprocity system with others more in line with the dogmas of the Catholic Church. The Indigenous parishioners of the Quispicanchis agrarian valley ascribed meaning to these European iconographic representations in line with their social reality and religious beliefs. The creator of the iconographic scheme, Juan Pérez Bocanegra, and the painter Luis de Riaño put into play a complex multisensory system of painting, liturgy, and music to create a space for parishioners to contemplate the abundance of divine Providence.

En 1614, Luis de Teruel envoie une lettre au siège romain des jésuites dans laquelle il exprime sa préoccupation à propos de constats effectués lors de visites conduites dans le cadre de campagnes d'extirpation d'idolâtries menées par l'Église coloniale dans les Andes. D'après lui, les *hechiceros* (chamans andins) cherchaient à convaincre la population du malheur qu'elle connaîtrait pour avoir brûlé et détruit toutes les *huacas* (idoles) ; elle perdrait ses récoltes en attendant des pluies qui n'arriveraient jamais, ce qui provoquerait une famine sans précédent. Heureusement, conclut Teruel, Dieu le Père a remédié à cette situation en procurant des pluies généreuses et des récoltes abondantes.² Dans cette lettre, Teruel relie les croyances andines à un système de réciprocité établi entre la communauté et le culte religieux, un dispositif assuré par le biais d'un appareil rituel basé sur le sacrifice et l'offrande.

Le discours providentialiste déployé par Teruel suggère aussi qu'une partie de l'église andine cherchait à restructurer ce système de réciprocité en remplaçant les anciennes divinités par d'autres, plus convenables au dogme catholique. Cette tentative de réaménagement spirituel est exposée dans le sermon XIX du *Tercero Catecismo* (manuel de sacrements rédigé à l'occasion du troisième concile de Lima de 1583 et publié en 1585), qui commande que « Quand la pluie manque, on ne doit ni invoquer le tonnerre, ni célébrer l'*intiraymi*³, ni sacrifier un bélier, mais plutôt adorer Dieu, car c'est lui qui procure les fruits de la terre⁴. »

On retrouve un discours similaire dans le confessionnel du *Ritual formulario*, manuel pour l'administration des sacrements aux Amérindiens, écrit vers 1622 et publié en 1631⁵. L'auteur Juan Pérez Bocanegra, curé de la doctrine d'Andahuaylillas, revient sur le sujet de la rencontre des croyances locales et de l'agriculture. Il demande :

Adores-tu la terre où tu habites, en disant, oh, Terre-Mère ? [...] Si la nourriture te manque, adores-tu les étoiles ? [...] Qu'est-ce que tu fais au temps des semis ? [...] Implores-tu les *huacas* et les *Villcas* pour que le

maïs soit abondant ? [...] Dès le temps des semis jusqu'à la récolte, combien de fois as-tu fait ces cérémonies ? [...] S'il manque la pluie, adores-tu les nuages ?⁶

En tant que divinité providentialiste et utilitariste, le Dieu chrétien du *Tercero Catecismo* possédait donc les caractéristiques nécessaires pour fonctionner dans une logique de réciprocité agraire traditionnelle chez les populations andines, agissant ainsi à différents niveaux des pratiques socioculturelles coloniales, comme les cérémonies, les célébrations festives et les manifestations artistiques.

Dans cet essai, nous réfléchissons aux interactions qu'entretiennent les fidèles issus des communautés agricoles qui fréquentent les églises andines et les décorations peintes en leur sein. Nous analysons ces peintures murales à partir de la conjoncture particulière provoquée, au XVII^e siècle, par la rencontre et l'influence réciproque du culte catholique et des dynamiques rituelles andines déployées autour des pratiques agraires.

Notre analyse cible le cas de l'église de San Pedro d'Andahuaylillas, qui possède l'un des programmes iconographiques les plus complexes de son époque parmi les églises érigées dans le sud de la vallée agricole de Quispicanchis, au Pérou. Malgré l'attention importante accordée à la production artistique des régions de la vice-royauté du Pérou, où il y avait une forte présence rurale, l'incidence des pratiques agraires sur la décoration des églises a souvent été négligée. Pourtant, l'espace de l'église est le centre des interactions entre la communauté et les divinités ; c'est là où ont lieu, par exemple, les rituels agraires tels que les offrandes et les bénédictions des premiers fruits et des moissons.

La décoration de l'église de San Pedro est célèbre, mais l'historiographie n'a retenu que quelques éléments isolés du programme iconographique, sans tenter de les rapprocher. Elle a particulièrement mis l'accent sur le caractère évangélique (ce qui est tout à fait approprié), mais négligé des aspects du programme décoratif qui relèvent d'un caractère plutôt temporel que transcendantal. Ceci n'est pas moins important pour l'affirmation d'une religiosité chrétienne andine. Dans



Figure 1. Luis de Riaño, peintures murales de la nef de San Pedro de Andahuaylillas, 1618–26, détrempe, Cuzco, Pérou (Photo : auteur).

notre essai, nous rétablissons les liens entre les différentes parties de la décoration peinte, de manière à démontrer que le thème agraire est le moteur du programme iconographique de l'église. De même, nous nous intéressons aux inscriptions disposées dans ces peintures murales, lesquelles ont été mal interprétées par l'historiographie. La lecture correcte de ces inscriptions permet d'apporter de nouveaux éléments d'analyse qui font la lumière sur le fonctionnement du programme décoratif et sur la manière dont l'image participe et interagit avec les célébrations liturgiques de l'église. Ainsi, nous suggérons que le programme de l'église n'est qu'une partie d'un réseau pluri-sémiotique où la musique, les inscriptions liturgiques et les images peintes interagissent afin de véhiculer le lien entre la spiritualité et l'agriculture, un lien d'importance pour l'économie communautaire.

Le grotesque et la nature :
la construction d'une tradition artistique locale

L'église de San Pedro d'Andahuaylillas a été érigée dans les premières années du XVII^e siècle, à une quarantaine de kilomètres de la ville de Cuzco. Les peintures murales, en grande partie exécutées entre 1618 et 1626, sont attribuées au peintre liménien Luis de Riaño (1596–v. 1643)⁸. Pérez Bocanegra serait l'idéologue du programme décoratif de l'église⁹.

Comme d'autres églises rurales de la vallée de Cuzco, San Pedro présente sur le long de la nef des bandes décoratives aux motifs de grotesques, de feuilles d'acanthe, de fruits et de fleurs stylisés, le tout animé d'oiseaux multicolores et aquatiques des vallées andines. Ces bandes se complètent par trois motifs qui se répètent et alternent de façon systématique : des cornes d'abondance,

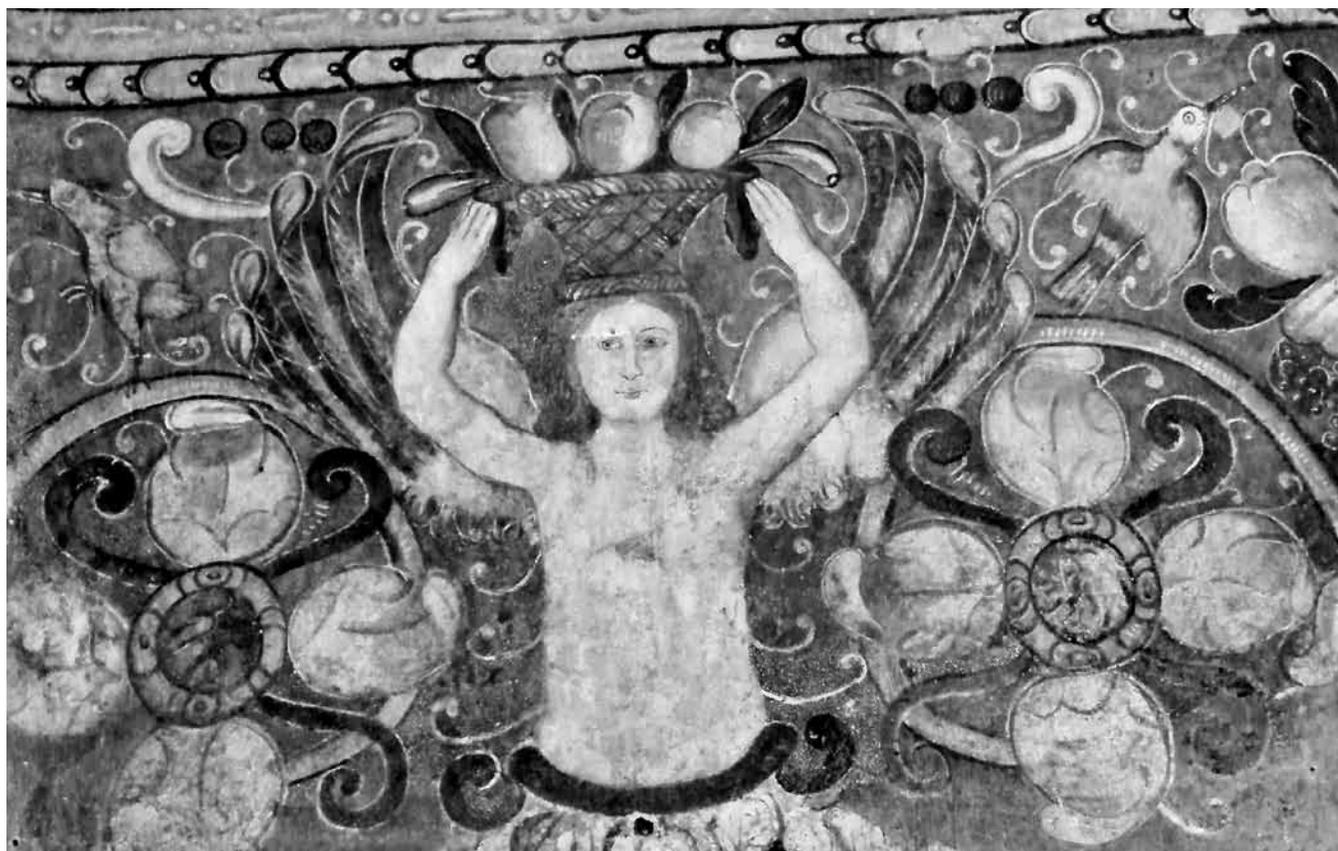


Figure 2. Luis de Riaño, peintures murales de la nef de San Pedro de Andahuaylillas. Détail (photo : auteur).

des jeunes ailés à mi-corps végétal portant sur leurs têtes des paniers garnis de trois pêches (symbole trinitaire) et enfin, des vierges circonscrites à l'intérieur de médaillons¹⁰ (fig. 1–3).

Cette décoration d'Andahuaylillas, marquée par la prolifération de motifs grotesques, suit des modèles issus de la Renaissance qui au XVII^e siècle tombent généralement en défaveur en Europe. Par contre, dans les Andes, l'utilisation des grotesques est pleinement en vigueur pendant toute la période coloniale. La critique de 1772 de l'évêque de La Paz, Gregorio Campos, montre la vitalité que plusieurs de ces motifs détiennent encore au XVIII^e siècle : « la décoration des églises avec des oiseaux, des animaux, des anges vêtus en costumes de femmes, des miroirs, des rubans, des cornes de l'abondance a converti ces temples en véritables salons de bal¹¹ ».

Le grotesque végétal se répand en particulier dans les zones rurales andines, où il semble résonner avec la nature environnante, transformant les églises en lieux d'évocation des vergers d'abondance. De plus, dans ce contexte, l'iconographie grotesque traditionnelle se redessine¹². Elle laisse la place à la représentation des éléments de la nature plus connus de la population locale : des

fruits locaux, des oiseaux indigènes et, dans certaines églises, des viscaches et des singes. Pour Serge Gruzinski, le succès du grotesque en Amérique latine s'explique par le fait que les Amérindiens y auront trouvé un espace propice pour retrouver et manifester leur sensibilité, et ce, de manière esthétique comme symbolique¹³.

Il est difficile de se former une idée précise de l'art préhispanique andin. Même si l'on présume que les Incas ont pratiqué la peinture murale, les références les plus concrètes sur ces manifestations artistiques nous viennent de descriptions et de chroniques produites par des acteurs coloniaux. Plusieurs de ces textes constituent donc des constructions culturelles sur un groupe social qui se redéfinit à partir du contact. Ces témoignages sont aussi susceptibles de forcer une sorte d'affinité esthétique et symbolique. Par exemple, Garcilaso de la Vega affirme que les Incas décoraient les murs de leurs palais et de leurs temples de

plusieurs figures d'hommes et de femmes, d'oiseaux de l'air et de l'eau, et d'animaux sauvages [et domestiques]. Ils façonnaient en or et en argent, toute sorte d'herbes et de plantes qui poussaient sur les murs, comme si elles sortaient de l'intérieur des parois [...]¹⁴.

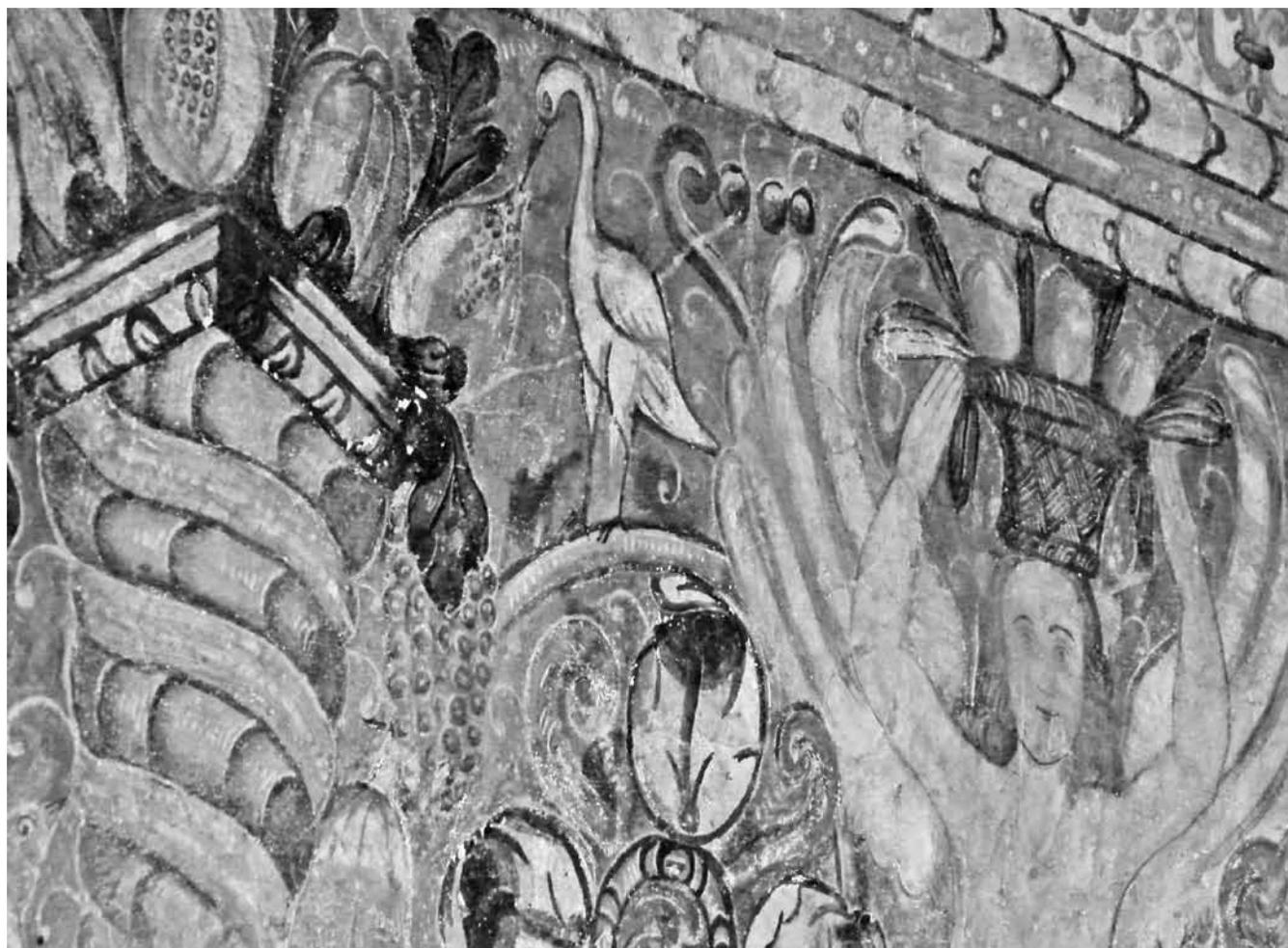


Figure 3. Luis de Riaño, peintures murales de la nef de San Pedro de Andahuaylillas. Détail (photo : auteur).

Le texte de Garcilaso établit des rapprochements frappants entre l'art inca et les décorations murales des églises andines de la deuxième moitié du XVI^e siècle et des premières décennies du XVII^e siècle. Cependant, ce qui est important dans la description de Garcilaso n'est pas sa valeur historique, mais plutôt ce qu'elle révèle de la construction culturelle en cours. En effet, Garcilaso décrit la tradition artistique préhispanique à partir de l'intégration de l'art occidental à une possible réceptivité de la culture andine.

Dans un geste analogue, l'auteur de la *Relacion de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú* (v. 1594)¹⁵ élabore une description du temple préhispanique consacré au dieu Pirua¹⁶, qui révèle la relation établie entre l'adoration des astres, le cycle agricole et l'ornementation des espaces sacrés. Selon cette *Relacion*, les Andins

sacrifiaient à cette planète [Jupiter-Pirua] toutes les premières récoltes, ainsi que d'autres choses de la nature qu'ils considéraient comme exceptionnelles : des grains de maïs, des cultures et des fruits. [...] Le temple consacré à Pirua était complètement orné de fleurs [et] de cultures [...], car l'idole fabriquée en son honneur avait toujours des gerbes dans sa main¹⁷.

L'auteur suggère que pour les Andins, l'ornementation (dans ce cas particulier avec des fleurs et des épis) ne serait pas simplement un accessoire décoratif, mais, bien au contraire, collaborerait à sustenter le cercle de redistribution divine à travers un symbolisme concret basé sur l'offrande.

Cette description, comme celle des autres chroniqueurs de la décoration des temples préhispaniques, ne témoigne pas nécessairement d'une continuité artistique qui s'installe et prend forme dans les églises rurales andines, dont l'église



Figure 4. Luis de Riaño, *L'Annonciation*. Tribune de l'église, San Pedro de Andahuaylillas, 1618–26, détrempe, Cuzco, Pérou (photo : auteur).

d'Andahuaylillas. Elle atteste plutôt d'un processus complexe par lequel les formes coloniales auraient pu absorber certaines sensibilités culturelles andines de manière à favoriser la création d'une tradition artistique locale qui serait elle-même en constante réélaboration.

Rappelant le thème de la nature et de l'abondance, la décoration en grotesques de l'église de San Pedro est dépourvue de tout symbolisme antique ; le sens du fabuleux et du fantastique que le public européen de la Renaissance leur accordait fait ici place à une charge symbolique plus conforme à la réalité culturelle et religieuse de la communauté andine. La communauté de Quispicanchis étant surtout agricole, il est naturel qu'une grande partie de sa dynamique rituelle et religieuse s'articule à l'intérieur de cet univers. Autrement dit, dans ce contexte agricole, la notion d'abondance signifiait beaucoup plus qu'une simple évocation du paradis.

La fécondation de la terre virgine

Afin de bien comprendre le fonctionnement symbolique du programme iconographique d'Andahuaylillas, il faut commencer par *l'Annonciation* (fig. 4), peinte par Luis de Riaño sur le tympan de la tribune, la scène probablement la plus commentée par l'historiographie de cette église. Entre la Vierge et l'archange

Gabriel se trouve l'oculus du pignon à travers lequel passent les rayons de soleil qui illuminent une grande partie de la nef. Cet élément architectural s'intègre symboliquement à la composition, faisant de la lumière la manifestation du divin qui féconde la Vierge Marie.

D'un point de vue iconographique, ce modèle d'Annonciation, où Dieu féconde la Vierge Marie par le biais de rayons lumineux, est très courant en Europe, en particulier dans la peinture du *quattrocento*. Une petite table de Gentile da Fabriano (v. 1370–1427), exécutée vers 1423–25 et conservée dans la pinacothèque du Vatican, en constitue un bon exemple. Cependant, cette formule plastique prend un autre sens dans un contexte agraire. L'intervention du soleil dans cette scène a amené plusieurs auteurs à voir dans *l'Annonciation* d'Andahuaylillas une forme d'analogie entre la Vierge Marie et la Terre-Mère (Pachamama). Teresa Gisbert, suggérant que Pérez Bocanegra se serait inspiré du texte du père augustin Alonso Ramos de Gavilán, où sont établies les paires dialectiques Dieu/Soleil et Vierge/Terre (la première paire fertilisant la deuxième), interprète la pensée de Ramos de la manière suivante :

De même que le soleil répand ses rayons sur la terre en la faisant mère pour que les hommes en bénéficient, Dieu le Père répand ses rayons sur Marie pour qu'elle devienne à son tour la mère et pour que les hommes en bénéficient également¹⁸.



Figure 5. Luis de Riaño, *Les deux chemins*. Paroi intérieure sous la tribune de l'église, San Pedro de Andahuaylillas, 1618–26, détrempe, Cuzco, Pérou (photo : auteur).

La relation allégorique établie entre la Vierge et la terre, source de fécondité et de fertilité, n'est certainement pas une invention du curé d'Andahuaylillas. Elle était déjà courante en Europe et en Amérique. Par exemple, dans l'*Abecedario virginal de excelencias del Santissimo nombre de María* (1604), le frère Antonio Navarro donnait à la Vierge Marie le nom de « terre », car « de la même manière que la terre est un élément qui favorise et seconde grandement les besoins des hommes [...], la Vierge, en tant que terre féconde et fertile, nous a donné, comme fruit abondant, notre Seigneur Jésus-Christ¹⁹ ».

À Andahuaylillas, la Vierge devient le symbole par excellence de la fertilité, en tant que mère du fils de Dieu et image allégorique de la terre. À travers les rayons de soleil, éléments symboliques et réels, le Créateur assume une double fonction, fécondant à la fois la sainte femme et la terre.

La charge symbolique de Marie en tant que divinité tutélaire du bien-être agraire de la communauté est également présente dans l'hymne liturgique *Hanaq Pachap Kusikuymin* composé par Pérez Bocanegra et publié en quechua à la fin du *Ritual formulario*, avec deux autres hymnes marials²⁰. L'*Hanaq Pachap* est à la fois un hymne à la Vierge et un chant aux pléiades, servant à signaler le commencement du cycle agraire²¹. La Vierge y est le centre des références à l'agriculture, recevant, parmi d'autres, les épithètes suivantes : « maîtresse de la fertilité », « Belle récolte de

la communauté » et « Grande récolte de nourriture qui apaise la faim », faisant d'elle la véritable responsable du bien-être agraire.

Selon Pérez Bocanegra, l'*Hanaq Pachap* devait être chanté dans « les processions, au moment de rentrer dans l'église, et pendant les festivités dédiées la Vierge²² ». Pour Alan Durston, ce passage suggère que l'hymne était chanté à l'extérieur de l'église (dans la *plaza* ou *atrio*) durant les cérémonies paraliturgiques de la communauté²³. Cependant, l'indicateur de Pérez « *al entrar en la iglesia* » doit également être pris en compte : le curé relie-t-il ici les deux événements, c'est-à-dire la procession et l'entrée dans l'église, ou bien s'agit-il de deux moments distincts ? À notre avis cette apposition spatio-temporelle signale que l'hymne devait être chanté à la fin de la procession et par conséquent à l'intérieur de l'église.

En effet, l'*Hanaq Pacha* fait le lien avec de nombreux éléments qui se trouvent dans l'église, tels que les inscriptions liturgiques et le programme décoratif. Cette interaction entre le contenu de l'hymne et les éléments icono-textuels de l'église rehausse les niveaux de signification des peintures murales et explique, à son tour, les ambiguïtés de l'hymne.

Si l'*Annonciation* représentée sur le tympan témoigne de la fécondation spirituelle de la Vierge, en revanche, la nef de l'église d'Andahuaylillas (fig. 1), ornée à profusion de décorations végétales et de cornes d'abondance, réaffirme le caractère



Figure 6. Hieronymus Wierix, *La voie étroite et le chemin large*, (av. 1618), gravure sur cuivre (Photo : www.colonialart.org, correspondance 125A, tirée de Wolfgang Harms et coll., *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe*, Tübingen, Max Niemeyer, 1987).

plus temporel de cette fertilisation divine de la terre. Les rayons du soleil, manifestation visible du pouvoir du Suprême, deviennent alors la source de fécondation de cet espace naturel que représentent les peintures de la nef.

Les jeunes hommes ailés portant sur leurs têtes des corbeilles de pêches réaniment à leur tour ce dispositif à travers le geste d'offrande (fig. 2). C'est d'ailleurs ce geste qui permet de clore le cercle de réciprocité. L'offrande des premiers fruits et d'autres produits saisonniers se réalisait à l'intérieur des églises, plus précisément dans l'espace du presbytère, durant les fêtes, l'administration des sacrements et les messes²⁴. Le caractère volontaire et surtout divin de l'offrande est stipulé à partir du III^e Concile de Lima et répandu par la suite dans les différentes

Constitutions synodales. Pour Santillán, cette dynamique clôt le cercle de réciprocité agraire, car avec l'offrande, les Indiens rendent gloire à Dieu « avec les fruits qu'il leur donne²⁵ ».

Les vierges peintes sur les murs de la nef nous rappellent la forte implication des femmes dans les rituels agraires andins et dans les cultes consacrés aux divinités féminines, notamment celui de la Pachamama. À cet égard, le jésuite Pablo de Arriaga observe que les Amérindiens

adorent aussi la *Mamapacha*, qui est la terre. Elle est spécialement vénérée par les femmes au moment même de semer la terre. Elles lui parlent et répandent sur le sol de la *chicha* et du maïs moulu en implorant une bonne récolte²⁶.

D'après Arriaga, les femmes jouent un rôle de médiation entre la communauté et la divinité bienfaisante, tout comme les vierges entre l'humanité et le divin.

Pourtant, l'oraison panégyrique prononcée à l'occasion de la célébration à Lima de la fête de l'Expectation de 1661 par le père dominicain Hernando de Herrera, qualificateur du Saint-Office et docteur de l'Université de San Marcos, révèle la signification plus orthodoxe qui résulte des associations entre la Vierge Marie, les vierges et un espace abondant et de délices. Selon Herrera :

La Vierge Marie a invité le Verbe éternel à s'incarner dans son ventre, en faisant de ceci une métaphore de la prairie, d'où le Seigneur est convié à prendre de ces fruits. [...] Non seulement la Vierge Marie, par sa fécondité virginale, devient la mère du Christ, mais toutes les chastes vierges, gardiennes de pureté, le deviennent à leur tour. [...] Il existe dans le Ciel et sur la terre un paradis fécond de vierges chastes qui accompagnent Marie [...] à l'accouchement de Jésus-Christ²⁷.

Dans la cosmovision andine comme dans le christianisme primitif, les thèmes de la fécondité féminine et de la fertilité de la terre étaient étroitement liés. Ces deux éléments sont évoqués respectivement dans l'*Annonciation* et dans la décoration de la nef de l'église d'Andahuaylillas. Pour sa part, l'oculus de l'église agit comme un lien entre eux, permettant ainsi aux différents niveaux de signification de s'activer.

Prix et châtements, « sur la terre comme au ciel »

Dans la paroi située sous la tribune d'orgues, Luis de Riaño représente la scène des *Deux chemins* (fig. 5), celui qui conduit vers la ville fortifiée de la Jérusalem céleste et celui qui aboutit irrémédiablement aux enfers. Cette image est tirée d'une gravure exécutée par Hieronymus Wierix (1553–1619) avant 1618 (fig. 6)²⁸. Soulignons que l'inversion de la peinture indique que Riaño se serait appuyé sur une copie de la gravure de Wierix, probablement celle publiée à Bruxelles par l'imprimeur français Nicolas de Mathonière (1573–1640)²⁹.

Le thème de la fin des temps, d'une grande popularité dans la décoration des églises andines aux XVII^e et XVIII^e siècles, s'insère dans la stratégie d'évangélisation qui repose sur le pouvoir persuasif de ces images. Cependant, la scène présentée à Andahuaylillas diffère de celles qui ornent d'autres églises andines où l'on retrouve les quatre états de la fin des temps : le jugement dernier, le purgatoire, la gloire et l'enfer. À San Pedro d'Andahuaylillas, ce thème se manifeste par le biais d'une scène à caractère moralisant qui rappelle la thématique de l'art de bien vivre. *Les deux chemins* montre le système de récompenses et de châtiments qui découle des actions posées sur terre, réservant aux justes le royaume du ciel et l'enfer aux pécheurs. Cette odyssee est présentée à travers une bataille épique entre le bien et le mal : des démons archers (Ps. 10, lettre P du cartouche) se battent contre des anges portant des boucliers (Ps. 36, lettre G), et où les trois serments³⁰ (chasteté, pauvreté et obédience, lettre C) disputent à un démon une âme qui marche sur le chemin de la gloire — bataille qui évoque par ailleurs la guerre de l'Église coloniale contre le démon en Amérique.

Au bas des deux scènes figurent des cartouches avec des textes explicatifs. Marquées de A à P, ces inscriptions renvoient aux différentes parties de la représentation visuelle. Ce n'est pas Pérez Bocanegra qui a choisi ces inscriptions ; elles proviennent plutôt de la gravure de Wierix³¹. Le décodage de textes dans une église qui recevait principalement un public illettré nécessitait un traducteur, un intermédiaire. Le curé Pérez Bocanegra aurait trouvé les légendes de la gravure de Wierix d'une grande utilité pédagogique et aurait pu s'en servir lors de ses prédications. De ce point de vue, ces textes pouvaient être activés à Andahuaylillas, permettant de mieux « voir » les peintures de Riaño³².

Certains auteurs se sont particulièrement intéressés aux textes correspondant aux inscriptions marquées A et B, qui font référence aux Psaumes 32 et 106. Mesa et Gisbert, en particulier, ont signalé le caractère idolâtrique du Psaume 106³³ et par conséquent, sa pertinence dans un possible discours anti-idolâtrique soutenu par une grande partie de l'Église coloniale. Cependant, cette interprétation, retenue par l'historiographie depuis une trentaine d'années, repose sur une lecture erronée, causée par la numérotation du psautier. Rappelons le décalage qui existe entre la numérotation des psaumes dans les textes massorétiques et grecs avec celle de la *Biblia Sacra Vulgata*. C'est cette dernière qu'il faut consulter pour interpréter les psaumes inscrits dans la gravure et la peinture qui nous concernent, et non la Bible moderne qui reprend la numérotation des textes massorétiques. Le thème de l'idolâtrie devrait donc être complètement écarté.

Le psaume transcrit sous la lettre A prononce en réalité une louange à Dieu, qui « des Cieux voit tous les enfants des hommes » (*Vulgata*, 32–13). Ce psaume est connu sous le titre

de « l'Hymne à la puissance et à la providence de Dieu » et « louange à la puissance et à la providence de Dieu » d'après les *Enarrationes in psalmos* (c. 392–422) de saint Augustin. Cette lettre renvoie ainsi à la représentation de Dieu le Père qui se trouve dans l'intrados de la porte d'entrée. La lettre B évoque aussi un texte providentialiste très suggestif par rapport au programme décoratif de l'église. Le cartouche reproduit le dernier verset du psaume : « Celui qui est sage prendra garde à ces choses, et comprendra les bontés de l'Éternel » (*Vulgata*, 106–43).

Plutôt que le message anti-idolâtrique retenu par l'historiographie, ces deux psaumes indiquent que la peinture aborde une thématique providentialiste, plus en accord avec la narration de cette œuvre. La lettre B renvoie à la scène sur le tympan de la porte : Dieu le Père s'avance, pierre en main (symbole de l'appel à l'humanité), devant une représentation de la terre promise³⁴. Mais c'est davantage les versets 33 à 37 qui révèlent le caractère providentialiste du psaume et qui pouvaient ressortir lors des sermons. Ces versets rappellent que Dieu le Père punit les impies en transformant leur terre en désert stérile et gratifie les justes par l'abondance :

Il réduit les fleuves en désert, et les sources d'eau en sécheresse ;

Et la terre fertile en terre salée, à cause de la malice de ceux qui y habitent.

Il réduit le désert en des étangs d'eau, et la terre sèche en des sources d'eau ;

Et il y fait habiter ceux qui étaient affamés, tellement qu'ils y bâtissent des villes habitables

Et sèment les champs, et plantent des vignes qui rendent du fruit tous les ans.

La représentation de la terre promise s'aligne par ailleurs merveilleusement avec une vue générale de la vallée d'Andahuaylillas et de la silhouette des montagnes lorsque la porte de l'église est ouverte, établissant alors une relation directe entre ce motif et le paysage.

Le thème des *Deux chemins* choisi par Pérez Bocanegra a comme particularité de dédoubler le sort que subissent les justes et les pécheurs. La gloire et l'enfer trouvent une corrélation temporelle avec la terre d'abondance et le désert stérile concédés par la Providence selon les actions des hommes.

La Vierge Marie : « les Indes de l'âme »

Bien que les peintures qui sont situées sous la tribune suivent très fidèlement la gravure de Wierix, une étude plus attentive de la scène du banquet à droite de la porte d'entrée (fig. 7) révèle

la présence d'un nouveau motif, absent du modèle de la gravure originale. Il s'agit d'une nature morte composée de différents fruits que Riaño a ajoutée à gauche du festin, directement sur le sol (fig. 8).

Étant donné que les peintures murales de l'église débordent de motifs végétaux et de cornes d'abondance, l'inclusion de cette corbeille de fruits ne devrait pas surprendre. Pourtant, la nature morte des *Deux chemins* se distingue nettement de l'esprit des représentations du reste de l'église. Alors que les peintures de la nef montrent des fruits, en grande majorité d'origine européenne (par exemple des raisins, des grenades et des pêches), le panier, lui, ne contient que des fruits et des légumes américains qui poussent entre autres dans les Andes. On y découvre des lucumas, des papayes, des avocats, une anone, des goyaves, des *pacay*, un cacao, des tubercules, et des grains qui pourraient être du quinoa, du *kiwicha* (amarante) ou des lupins. Ainsi, cette nature morte s'avère le motif le plus représentatif d'une « andinité » latente. De même que les peintures de la nef, où l'on retrouve des éléments qui relient la décoration de l'église à l'espace extérieur (des oiseaux endémiques des vallées andines, tels que des tangaras fourchus et des tordus chiguancos), cette corbeille active les liens entre le programme iconographique et la réalité agricole locale. Ceci rappelle aussi que les images importées de l'Occident furent transformées selon les sensibilités particulières du groupe récepteur.

Cette catégorisation de la nature à partir de sa provenance géographique peut être vue comme un indicateur des différents groupes ethniques. Selon Manuel Burga :

Dans les sociétés préhispaniques, les plantes et les animaux n'étaient pas uniquement des objets matériels et utilitaires ; ils faisaient partie de la société humaine, comme une sorte de prolongation totémique des hommes, et comme des symboles afin d'identifier différents groupes ethniques³⁵.

Pendant la période coloniale, cette différenciation des espèces naturelles est réduite à deux grands groupes, celui d'origine américaine et celui d'origine européenne.

La différence entre la corbeille de fruits (placée à côté du banquet peccamineux) et les fruits de la nef (*locus amoenus* habité par des anges et des vierges) pourrait donc s'inscrire dans un discours dichotomique généré par le processus d'évangélisation. Les fruits andins n'évoqueraient ainsi pas uniquement l'Autre andin, mais rappelleraient aussi les anciennes habitudes agricoles et alimentaires des Incas, et par conséquent le système rituel de sacrifices et d'offrandes qui les entourait. De ce point de vue, la proposition de Luis Millones Figueroa que « la présence de produits européens au Nouveau Monde [aux dépens des espèces autochtones] aurait pu être perçue comme une partie du processus d'évangélisation de la terre³⁶ » prend un sens particulier dans une dynamique de substitution religieuse.

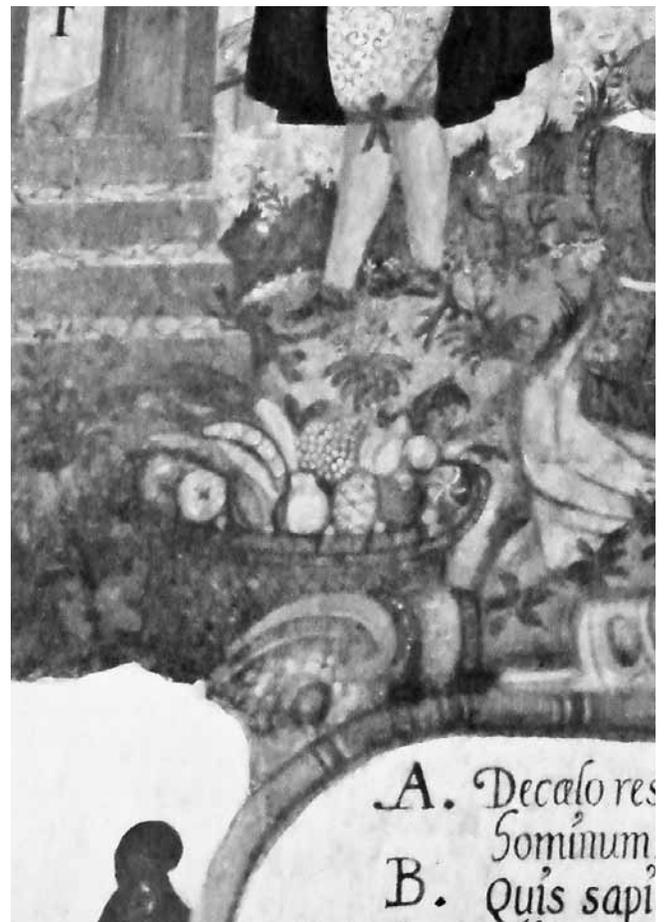


Figure 8. Luis de Riaño, *Les deux chemins*. Détail : *Le chemin vers l'enfer*, San Pedro de Andahuaylillas (Photo : auteur).

La relation établie entre la nature morte et la scène du banquet soulève d'autres questions qui nous interpellent autrement. Aucun fruit américain n'est représenté dans le banquet. Sur la table, il n'y a que des produits propres à l'alimentation européenne : des raisins (le vin), du blé (le pain), de l'huile d'olive et, bien sûr, une pomme, fruit par antonomase du péché. On y ajoute aussi un poisson, autre motif absent de la gravure, qui devient, à son tour, un symbole des pécheurs³⁷. En outre, un des personnages assis à table tourne le dos aux produits andins. Le verset 18 du Psaume 106 explique peut-être cette attitude : « Leur âme abhorre toute nourriture, et ils touchent aux portes de la mort ». D'après une lecture exégétique, ce passage ferait incontestablement allusion au rejet de Jésus-Christ en tant que fruit ou viande de l'âme. Cependant, dans un passage de *l'Abecedario*, Navarro nous offre une explication peut-être plus juste de ce motif. Comparant la Vierge Marie aux Indes, il écrit,

la Vierge peut être appelée les « Indes de l'âme », [parce que] Dieu le Père a voulu mettre dans la Vierge, terre fertile et fructueuse, de grands trésors et des plantes médicinales. [...] [C]'est dans la Vierge [les Indes], verger de Dieu et Paradis de délices, que les plantes et les fleurs médicinales pour l'âme se produisent³⁸.

Selon cette appréciation, la Vierge n'est pas uniquement « terre fertile », mais elle représente désormais les Indes, un Paradis de délices. Le texte de Navarro exalte donc d'une part les beautés et bontés naturelles de l'espace américain, et de l'autre, les christianise.

Un peu plus loin, Navarro se livre à une réflexion qui s'avère intéressante pour notre étude :

on devrait s'inspirer de l'abstinence et de la modération de la Vierge, et apprendre à manger et à boire avec sobriété, sans succomber aux excès, aux gourmandises, aux banquets onéreux, aux boissons raffinées et aux opulents appâts pour le ventre : car celui qui choisit son ventre comme dieu ne pourra pas jouir des richesses célestes de l'Inde [l'Amérique], d'où le Seigneur est arrivé³⁹.

Les auteurs du programme iconographique d'Andahuaylillas semblent s'inspirer directement de ce passage pour lier symboliquement la peinture sous la tribune d'orgues au sens général du projet. Le peintre, probablement influencé par la pensée du curé, a trouvé dans le motif du panier de fruits locaux un élément pertinent pour développer le thème de la fécondité spirituelle de la Vierge dans la terre andine. Si nous considérons cette nature morte comme une représentation de la terre andine, elle pourrait, toujours en suivant la pensée de Navarro, évoquer la figure de Jésus-Christ, qui par la grâce du Saint-Esprit a « germé » dans les Indes, terre fertile et délectable. En méprisant ces fruits, les convives du banquet se sont trouvés dépourvus des richesses de Marie, le fruit des « Indes de l'âme ».

Finalement, la représentation de fruits, toujours associés à la production agricole andine, pourrait facilement s'inscrire dans la logique providentialiste développée dans la scène des *Deux chemins*, particulièrement en référence aux Psaumes 32 et 106. La corbeille se trouve en face de la porte qui conduit vers la Jérusalem céleste signalée par la lettre F : *Intrate per angustam portam*. Ces deux éléments synthétisent les récompenses de la Providence aux justes, l'une céleste (la Gloire) l'autre terrestre (l'abondance agricole ou la « richesse des Indes »).

Les rituels, la liturgie et le calendrier agricole

Autour de l'oculus de l'entrée se trouve une série d'inscriptions disposées dans des cercles : « SA.N / ADONAI / RADIX / EMMANUEL / CLAVIS / REX / ORIENS » (fig. 9). En 1982, Mesa et Gisbert affirmaient que l'emploi du nom hébreu de

Dieu, Adonai, est surprenant, car il « n'est pas mentionné dans les bibles latines utilisées dans l'Amérique hispanique des XVI^e et XVII^e siècles ». D'après eux, Adonai « fait clairement allusion au Dieu d'Israël, invoqué en tant que racine [*Radix*] et clé [*Clavis*] du monde, qui est représenté comme le soleil de l'Orient [...]. C'est l'esprit de Dieu qui, en plus d'illuminer le monde et la nature, féconde la Vierge [...]»⁴⁰.

Bien que cette remarque sur le principe dialectique Dieu / Soleil (fécondateur de la Vierge et de la terre) soit indéniable, l'interprétation générale de l'inscription est incorrecte. Avant d'aborder la lecture correcte du texte, il faut remarquer que le nom hébreu de Dieu, Adonai, apparaît en effet au début du sixième chapitre du Livre de l'Exode de différentes éditions de la *Vulgata* connues en Amérique, soit l'édition du Pape Sixte V de 1590 ou l'édition *Sixto-Clementina* de 1592 : « *locutusque est Dominus ad Mosen dicens ego Dominus qui apparui Abraham Isaac et Jacob in Deo omnipotente et nomen meum Adonai non indicavi eis* » (« Je suis apparu à Abraham, à Isaac, et à Jacob, comme le Dieu tout-puissant ; mais sous mon nom, l'Éternel, je n'ai point été connu d'eux »). Ce passage fait allusion à la question de la connaissance du vrai nom de Dieu, ce qui devient particulièrement important dans un contexte de transformation religieuse. C'est également dans ce chapitre que Dieu concède la terre promise de Canaan au peuple d'Israël, faisant d'Adonai un Dieu providentialiste. Cet aspect permet de construire des liens avec les peintures localisées sous la tribune, où est évoqué le thème de la délivrance de la terre promise et des délices.

Les inscriptions qui contournent l'oculus reproduisent un moment de la liturgie. Il s'agit des sept noms du Christ avec lesquels débute les *grandes antiennes* ou les *antiennes Ô*. Chantées pendant l'Avent pour commémorer la fête de l'Expectation (ou de Notre Dame de la Ô), elles précèdent le *Magnificat*, hymne dédié à Marie. Du 17 au 23 décembre, une antienne est chantée par jour : *O Sapientia*⁴¹, *O Adonai*, *O Radix*, *O Clavis David*, *O Oriens*, *O Rex gentium* et *O Emmanuel*.

La deuxième antienne appelle Jésus-Christ du nom d'Adonai (« Ô Adonai, guide du peuple d'Israël, qui êtes apparu à Moïse dans le feu du buisson ardent, et lui avez donné vos commandements sur le mont Sinaï, armez votre bras, et venez nous sauver »). Elle fait appel au Dieu de l'Exode à se manifester à travers le Fils lors de l'accouchement de la Vierge. Par ailleurs, la lecture exégétique de Luis de León du nom d'Oriens, désigné dans les antiennes en tant que lumière éternelle et soleil de justice (« *O Oriens, splendor lucis æternæ, et sol justitiæ : veni, et illumina sedentes in tenebris, et umbra mortis* »), est également pertinente. Dans son ouvrage *De los nombres de Cristo*, le frère Luis affirmait qu'Oriens était le premier et le plus important des noms que l'on attribuait à Jésus, puisqu'en lui se synthétisait la double qualité du Rédempteur, celle d'être l'origine et celle d'engendrer d'autres êtres vivants⁴². Il reprend les paroles du

prophète Isaïe afin d'illustrer plus clairement son propos, faisant de la conception une métaphore horticole :

[...] terminons par ce texte d'Isaïe, au chap. LIII — avançait le frère Luis — : « Il s'élèvera en croissant comme un rejeton en présence de Dieu, comme une racine ou arbrisseau né dans une terre sèche ». Le Prophète, il faut l'avouer, ne pouvait employer dans le style figuré des prophéties, des expressions moins équivoques et plus faciles à entendre. Il fait du Christ un arbrisseau, et, suivant le fil de cette comparaison, il appelle aussi sa sainte Mère une terre [...]»⁴³.

Le frère Luis accentue le raisonnement dialectique du binôme corps qui fertilise et corps fertilisé, véritable moteur du programme décoratif d'Andahuaylillas. Une fois de plus, la Vierge Marie assume la position de terre qui « s'ouvre » pour recevoir à la fois le fruit et le germe de Dieu. D'après Fray Luis de Granada, cette prophétie d'Isaïe (accomplie lorsque la terre de Judée est devenue stérile à cause du péché des hommes) était en train de se révéler à nouveau avec l'évangélisation de l'Orient et de l'Occident. Ces terres lointaines, sèches et stériles, sont arrosées par la doctrine pour y faire pousser les fruits de la vie éternelle⁴⁴.

L'évocation de l'accouchement de la Vierge au moment des *antiennes Ô* marque la culmination du cycle de gestation et de germination. Peut-être ranime-t-elle également le lien qui existait, dans la mentalité andine, entre la parturition et la terre. Par sa condition de divinité de la fertilité, la terre-mère, la Pachamama, était perçue comme protectrice des femmes enceintes et, plus particulièrement, lors de l'accouchement⁴⁵.

Une deuxième inscription apparaît sur la bande le long du tympan, sous l'oculus et les sept inscriptions : « *Missus est Gabriel Angelus ad Mariam Virginem desponsatam Ioseph* » (fig. 4). Cette inscription évoque certainement l'Évangile selon saint Luc, en particulier la description du moment où l'archange Gabriel apparaît à la Vierge Marie (Ch. 1–26). Par ailleurs, elle cite également un passage associé à la liturgie chrétienne ; en effet, elle reproduit mot à mot la première phrase du répons nocturne à la troisième leçon de l'*Officium B Mariae in Adventu* :

L'Ange Gabriel fut envoyé à la Vierge Marie, épouse de Joseph, pour lui annoncer ce que Dieu lui avait commandé de lui dire. La Vierge fut surprise par l'éclat de sa lumière. Ne craignez point Marie, vous avez trouvé la grâce du Seigneur : Vous concevrez et enfanterez un fils qui sera appelé le Fils du Très-Haut⁴⁶.

De même que les *antiennes Ô*, ce répons devait être chanté au mois de décembre, cette fois, le premier dimanche de l'Avent.

Finalement, une troisième inscription apparaît dans la partie intérieure de l'oculus. Malgré son état délabré, on réussit à lire : « [...] DO ORIJINAL CONCEBIDA » (fig. 9). Ce texte,



Figure 9. Luis de Riaño, *L'Annonciation*. Détail. Tribune de l'église, San Pedro de Andahuaylillas (Photo : auteur).

cette fois-ci en espagnol, rappelle clairement la condition immaculée de la Vierge Marie⁴⁷.

Les inscriptions de la tribune renvoient donc à différents moments du rituel liturgique lié aux fêtes mariales, en particulier celles du mois de décembre — L'Expectation, *Missus est angelus* et l'Immaculée Conception. Ceci suggère que le programme de l'église s'activait grandement pendant les célébrations de l'Avent. La question se pose si l'inclusion des textes visait à établir une relation avec le calendrier agricole. À l'époque des Incas, le mois de décembre représentait un moment décisif du calendrier rituel. C'était alors qu'ils célébraient le *Capac Inti Raymi*, la fête principale en l'honneur du Soleil. Le juriste Polo de Ondegardo affirme que bien que le calendrier rituel des Incas ne semble plus être suivi pendant la période coloniale, certains rituels perdurent lors des pratiques rurales, particulièrement au moment des semis⁴⁸. Par ailleurs, Pérez Bocanegra utilise les mots *raymi* et *citua* dans le *Ritual formulario* dans ses descriptions des festivités religieuses catholiques⁴⁹. Ceci suggère que, presque un siècle après la conquête, le calendrier rituel des Incas n'est pas complètement effacé, permettant ainsi la création de lieux communs entre les festivités préhispaniques et catholiques.

Les mois de novembre et de décembre, soit le début de la saison des pluies qui enrichit les semences de la fin de l'année, sont propices à la germination de la terre. Guaman Poma nous apprend qu'en décembre, on semait « les pommes de terre, les ocas et le quinoa, les lupins et le blé, le maïs de tempête, [...] et si l'on manque ce mois, toute la récolte sera perdue »⁵⁰. Conçue comme une fertilisation, l'Annonciation se prêtait à des constructions symboliques évidentes et, à travers le *Missus est angelus*, était célébrée avec les autres fêtes mariales en décembre.

Guaman Poma nous apprend aussi que le mois de décembre est le temps de la récolte de quelques fruits, particulièrement les



Fig. 10. Felipe Guaman Poma de Ayala, TRAVAXO : PAPA OCA TARPVI PACHA, deziembre, Capac Ynti Raymi Quilla et CAPAC INTI RAIMI, DEZIEMBRE, TIENE XXXI VN DÍA, LA LVNA XXX, dans Nueva Coronica y buen gobierno, v. 1615, dessin à l'encre, p. 1165 et 1166. Det Kongelige Bibliotek, Copenhague (Photo : Det Kongelige Bibliotek, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/1175/en/text/?open=id2978806> [1175] et <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/1176/en/text/?open=id2978806> [1176]).

pêches⁵¹. C'est donc un moment consacré à l'offrande et la bénédiction des premiers fruits (*benedictio hos fructus novos*). La présence exceptionnelle de ces fruits dans la nef de l'église (portés par les jeunes ailés) nous interpelle encore sur les liens créés entre les représentations visuelles, le calendrier et les rituels agricoles.

Au-delà de ce constat, nous croyons qu'avec la représentation de l'Annonciation et la référence textuelle à la célébration de la parturition de la Vierge (les *antiennes Ô*), on clôt symboliquement le cercle du cycle agricole. D'après Alan Durston, deux des trois hymnes quechua de la fin du *Ritual formulario* feraient référence aux deux grandes saisons agricoles : le premier, à la saison humide⁵², la Vierge y étant comparée à l'arc-en-ciel, la rosée, la pluie, et à des fleurs et fruits estivaux ; et le troisième hymne, l'*Hanaq Pachap*, à la saison sèche au travers des épithètes qui associent la Vierge à la récolte⁵³. Il est probable que Pérez Bocanegra ait conçu le tympan de la tribune en suivant le modèle déployé dans le *Ritual formulario*. Ainsi, cette analogie entre la Vierge et les saisons agricoles trouve un parallèle dans la décoration de la tribune, faisant du cycle de gestation du Christ (marqué par l'Annonciation et la parturition de la Vierge) une construction symbolique du cycle agricole.

Conclusion

Pour les Andins, le calendrier religieux était intimement lié au calendrier agricole. Cette communion se retrouve dans la liturgie chrétienne, notamment dans la tradition médiévale des

travaux des mois et des calendriers liturgiques des livres d'heures. S'inspirant probablement de cette pratique, le chroniqueur andin Guaman Poma termine chaque mois de son calendrier agricole avec une liste des fêtes liturgiques (fig. 10). La nouveauté qu'il y introduit consiste à y joindre (en tête de liste) les fêtes rituelles incas. Par exemple, pour le mois de décembre, on y trouve entre autres le *Capac Inti raymi*, la fête de Notre-Dame de la Ô et la fête de l'Immaculée Conception⁵⁴. La concomitance des célébrations rituelles incas et chrétiennes dans le calendrier agricole de Guaman Poma suggère l'existence d'une forme de complémentarité.

En faisant de la liturgie un complément essentiel qui amplifie le pouvoir et l'effectivité de l'image du culte sur les activités agricoles, l'église pouvait contrôler et « monopoliser » les rites reliés au cycle agraire, rassemblant ces célébrations dans l'espace même de l'église⁵⁵. Pérez Bocanegra voulait donc offrir aux fidèles des « visions » dans un langage familier, permettant ainsi à la communauté agricole andine de retrouver sa dynamique socioculturelle dans le culte catholique.

La décoration de l'église d'Andahuaylillas témoigne de ce processus complexe, auquel participent l'économie, les rites, les croyances et les images sacrées. Elle fut pensée en fonction d'une structure plurisémiotique où la rencontre de la musique, des inscriptions liturgiques et des peintures fait ressortir les thèmes agraires, témoignant de la manière dont les communautés paysannes andines ont vécu la religiosité et le culte catholique au XVII^e siècle.

Notes

- 1 Je tiens à remercier Luís de Moura Sobral, Aléna Robin et le lecteur externe pour leurs corrections, suggestions et commentaires, qui ont enrichi cet article.
- 2 Luis de Teruel, « Excursio ad idolâtras indigenas prope Limam », Doc. 30, 1614 : ANNUA, dans Mario Polia Meconi, *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del archivo romano de la Compañía de Jesús (1581–1752)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 371–72.
- 3 La fête inca de l'*Intiraymi* se célèbre au mois de juin, au solstice d'hiver, et remercie *Churi-Inti*, le jeune Soleil, pour les récoltes obtenues.
- 4 Santo Concilio Provincial de Lima, *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina christiana por sermones* [1583], Lima, Oficina de la calle de San Jacinto, 1773, p. 256.
- 5 Le *Ritual formulario* est considéré comme un manuel hétérodoxe où on perçoit une certaine tolérance envers les croyances locales. Voir Bruce Mannheim, *The Language of the Inka Since the European Invasion*, Austin, University of Texas Press, 1991 ; Bruce Mannheim, « El arado del tiempo : Poética Quechua y Formación Nacional », *Revista andina*, vol. 17, n° 1, 1999, p. 15–54 ; Alan Durston,

- Pastoral Quechua : The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550–1650*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007.
- 6 Juan Pérez Bocanegra, *Ritual formulario, e institucion de curas: para administrar a los naturales de este Reyno, los sanctos sacramentos del baptismo, confirmacion, eucaristia, y viatico, penitencia, extremauncion, y matrimonio : con advertencias muy necesarias*, Lima, Geronymo de Contreras, 1631, p. 129, 132–33.
 - 7 José de Mesa et Teresa Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1982, t. 1, p. 237. Elizabeth Kuon Arce, « Del manierismo al barroco en murales cuzqueños : Luis de Riaño », dans *Manierismo y transición al barroco. Memorias del III encuentro internacional sobre el barroco*, La Paz, Unión Latina, 2005, p. 111.
 - 8 À l'âge de quinze ans, Luis de Riaño entre dans l'atelier du peintre italien Angelino Medoro (actif à Lima entre 1599 et 1624), où il reçoit sa formation. Probablement attiré par les possibilités de travail qu'offre la ville de Cuzco, Riaño quitte Lima vers l'âge de 21 ans. En 1626, il signe une toile représentant un Baptême du Christ destinée au baptistère de San Pedro de Andahuayllillas, qui est considérée comme la culmination du travail de Riaño dans cette église. Voir José de Mesa et Teresa Gisbert, « El pintor y escultor Luis de Riaño », *Arte y Arqueología*, 3–4, 1975, p. 145–58.
 - 9 Pérez Bocanegra a enseigné la grammaire latine à l'Université de San Marcos (Lima), travaillé dans la chorale à la cathédrale de Cuzco et officié comme curé de la paroisse de Bethléem, avant de devenir examinateur général du quechua et de l'aymara pour le diocèse de Cuzco. Mannheim, « El arado del tiempo », p. 20.
 - 10 Selon Mesa et Gisbert, on doit l'introduction et la popularisation de ce type de bande décorative dans les églises andines de la fin du XVI^e siècle et des premières décennies du XVII^e au peintre jésuite et collaborateur de Bernardo Bitti, José Mosquera. Mesa et Gisbert, *Historia*, p. 234.
Les jeunes aîlés sont probablement dérivés d'une série de gravures exécutées entre 1530 et 1535 par Agostino Veneziano (actif 1509–36).
 - 11 Cité par Gauvin Bailey, *The Andean Hybrid Baroque : Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, p. 304.
 - 12 Juan Carlos Estenssoro soutient que le grotesque a été progressivement contrôlé par les religieux, accusant une tendance vers la simplification des motifs. Juan Carlos Estenssoro, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los Indios del Perú al catolicismo*, Lima, IFEA, 2003, p. 327.
 - 13 Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelone, Buenos Aires, Mexico, Paidós, 2007, p. 230–34.
 - 14 Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales*, Lisbonne, Pedro Crasbeeck, 1609, liv. VI, chap. I, p. 129v.
 - 15 La *Relacion* est parfois attribuée au jésuite Blas Valera ou au jésuite Luis López. Voir Chiara Albertin, « Historia de una difícil atribución », dans Blas Valera et Luis López, *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, éd. Chiara Albertin, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. xix–li.
 - 16 L'auteur attribue le nom Pirua au fondateur de la dynastie inca, Pacaric Manco. Après sa mort, celui-ci se serait transformé en Jupiter. Le mot Pirua a été traduit aussi comme grenier (allusif aux pléiades), épi de maïs ou corbeille à fruits. Voir de la Vega, *op. cit.*, liv. VI, ch. I, p. 129v.
 - 17 Albertin, éd., *op. cit.*, p. 2 et 11.
 - 18 Teresa Gisbert, « Producción cultural en el Nuevo Mundo andino », dans Luis Guillermo Lumbreras et Manuel Burga, édés., *Historia de América andina*, t. 3, *El sistema colonial tardío*, Quito, Universidad Simón Bolívar, 2001, p. 268. Voir aussi Alonso Ramos Gavilán, *Historia De Nuestra Señora De Copacabana* [1621], La Paz, Academia Boliviana de la Historia, 1976, p. 184.
 - 19 Fray Antonio Navarro, *Abecedario virginal de excelencias del Santísimo nombre de María, y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles, y otros secretos de la naturaleza*. Madrid : Pedro Madrigal, 1604, p. 185r. Peu après sa publication, *l'Abecedario* apparaît déjà dans des listes de livres qui arrivaient à Lima. Irving Leonard, *Books of the Brave : Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 395.
 - 20 Pérez Bocanegra, *Ritual formulario*, p. 708–12. Nous utilisons la traduction en espagnol de *l'Hanaq pachap* réalisée par Mannheim, « El arado del tiempo », p. 21–5.
 - 21 Mannheim, « El arado del tiempo », p. 27–9 ; Durston, *op. cit.*, p. 264–65.
 - 22 Pérez Bocanegra, *Ritual formulario*, p. 707.
 - 23 Durston, *op. cit.*, p. 290.
 - 24 Alonso Peña Montenegro, « De las ofrendas », *Itinerario para parochos de indios, en que se tratan las materias mas particulares, tocantes a ellos, para su buena administracion*, Madrid, Joseph Fernandez de Buendia, 1668, liv. I, t. VI, p. 90–6.
 - 25 Fernando de Santillán, *Relacion del origen, descendencia, politica y gobierno de los Incas* [1572], dans Marcos Jiménez de la Espada, éd., *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1879, p. 101. La défense de l'obligation, au moins morale, de l'oblation s'appuyait sur une continuation des rituels d'offrande pratiqués à l'époque incasique (« como era costumbre en los indios »). Le supposé droit que concède cette « continuation de la pratique du culte » est condamné par Peña Montenegro dans son *Itinerario*, *op. cit.*, liv. I, t. VI, p. 90–6.
 - 26 Pablo Joseph de Arriaga, *La extirpación de la idolatría en el Pirú* [1621], Henríque Urbano, éd., Cuzco, CBC, 1999, p. 28.
 - 27 Hernando de Herrera, *Sermones varios que dixo en el Peru* [...], Barcelone, Antonio Lacavalieria, 1675, p. 163.
 - 28 Mesa et Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, p. 238. Concernant la gravure de Wierix, voir Jan Van der Stock et

- Marjolein Leesberg, éd., *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700*, t. LXVI, *The Wierix Family, Part VIII*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2004, cat. 1789.
- ²⁹ Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix : conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er} : catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Bruxelles, Bibl. Royale Albert I^{er}, 1978, cat. 1480 b ; Bibliothèque Royale de Belgique, S. I 38116 (nous tenons à remercier Séverine Lepape pour la référence de la BRB). Sur Mathonière, voir Séverine Lepape, « Les éditeurs de la rue Montorgueil et les gravures flamandes : la production des Mathonière », *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, n° 3, 2010, p. 17–33. La gravure de Mathonière, comme bien d'autres gravures françaises, serait arrivée en Amérique grâce au commerce qu'entretenaient les graveurs de la rue de Montorgueil avec l'Espagne et à la forte présence de commerçants français dans le port de Séville. Frédérick Jiménez Xolé, « La rivalité commerciale entre les éditeurs d'estampes français et flamands en Espagne : le témoignage de Jusepe Martínez (1669–1677) », *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, n° 3, 2010, p. 71–2.
- ³⁰ Et non pas d'une trinité comme il a été suggéré par l'historiographie, par exemple : Kuon Arce, *op. cit.*, p. 108.
- ³¹ Andrés de Mesa et Teresa Gisbert, « Los grabados, el “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino », dans Norma Campos Vera et coll., éd., *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 20. Les textes sont aussi reproduits dans la copie de Nicolas de Mathonière. Les inscriptions proviennent des sources suivantes : A : Ps. 32–13, B : Ps. 106–43, D : Ecclé. 4–12, E : Rom. 7–23, F : Mt. 7–13, G : Ps. 36–15, H : Sg. 6–2, K : Prov. 9–16, L : Deut. 32–28, M : És. 5–18, N : Ecclé. 21–11, O : Job 21–13, P : Ps. 10–3.
- ³² Pour une étude sur la relation entre la peinture et les sermons dans les Andes, voir Ramón Mujica Pinilla, « El arte y los sermones », dans *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002, p. 218–313.
- ³³ Mesa et Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, p. 238. Cette idée est aussi reproduite dans Jorge Flores Ochoa et coll., *Pintura mural en el sur andino*, 1993, p. 139 ; Kuon Arce, *op. cit.*, p. 108 ; Mesa et Gisbert, « Los grabados », p. 20 ; Kelly Donahue-Wallace, *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521–1821*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2008, p. 41.
- ³⁴ Le contenu du Psaume 106 suggère l'identification à Dieu le Père concédant les terres de Canaan, et non au Christ. Les représentations de Dieu le Père dans l'intrados et le tympan (Ps. 32 et 106) comme deux jeunes hommes identiques évoquent le modèle iconographique de la trinité triandrique, très utilisé dans l'iconographie coloniale.
- ³⁵ Manuel Burga, « Rasgos fundamentales de la historia agraria peruana (s. XVI al XVIII) », *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 1, 1991, p. 49–50.
- ³⁶ Luis Millones de Figueroa, « Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso », dans *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*, Lima, Universidad nacional mayor de San Marcos, 2006, p. 167. Voir aussi Rebecca Earle, « “If You Eat Their Food...” : Diets and Bodies in Early Colonial Spanish America », *The American Historical Review*, vol. 115, n° 3, juin 2010, p. 707.
- ³⁷ Fr. Dionisio Jubero, professeur de théologie de Salamanque, compare les pêcheurs à des poissons pêchés par le Démon et dévorés par le Léviathan (monstre marin créé par Dieu pour être servi dans le banquet de la fin des temps). Dionisio Jubero, *Post Pentecosten*, Barcelone, Joan Amello Impressor, 1610, p. 93–4.
- ³⁸ Navarro, *op. cit.*, p. 234v.–235r.
- ³⁹ Navarro, *op. cit.*, p. 235v.
- ⁴⁰ Mesa et Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, p. 238.
- ⁴¹ Dans le premier médaillon on doit lire SAPIENTIA et non pas SANctus tel qu'il a été transcrit par Mesa et Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, p. 138, Ochoa et coll., *op. cit.* p. 113, Sabine MacCormack, « Art in a Missionary Context : Images from Europe and the Andes in the Church of Andahuaylillas near Cuzco », dans Jonathan Brown, éd., *The Word Made Image : Religion, Art, and Architecture in Spain and Spanish America, 1500–1600*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, p. 114, et Kuon Arce, *op. cit.*, p. 111.
- ⁴² Nelson Orringer, « El retorno a las fuentes : el hebreo bíblico en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León », *RILCE : Revista de filología hispánica*, vol. 21, n° 2, 2005, p. 245.
- ⁴³ Luis de León, *De los nombres de Cristo* [1583], trad. M. l'Abbé V. Postel, Paris, Perisse frères, 1859, p. 87.
- ⁴⁴ Fray Luis de Granada, « Breve tratado. En que se declara de la manera que se podrá proponer la doctrina de Nuestra Santa Fe y religión cristiana a los nuevos fieles », dans José Joaquín de Mora, éd., *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada. Tomo II*, Biblioteca de Autores españoles, Tomo VIII, Madrid, Imprenta de la publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1818, p. 596.
- ⁴⁵ Santillán, *op. cit.*, p. 31.
- ⁴⁶ *Officium B Mariae in Adventu*, p. civ ; et *Dominica Prima Adventus*, p. 102 dans le *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]*, Rome, Soc. typogr. Office Eccl., 1604.
- ⁴⁷ Un peu au-delà de la scène de *L'Annonciation*, on retrouve une autre inscription sur le faux linteau de la porte qui sépare la tribune du balcon extérieur. Elle indique « DOMUS DEI & PORTA COELI » (la maison de Dieu et la porte du ciel). MacCormack y voit correctement une sacralisation de l'espace extérieur de l'église. MacCormack, « Art in a Missionary Context », p. 119. Cependant, *Domus Dei* et *Porta Coeli* sont aussi des appellations attribuées à la Vierge (Navarro, *op. cit.*, p. 108r.–108v.). De plus, dans *l'Hanaq pachap*, Pérez Bocanegra décrit la Vierge Marie comme

une « *Pukarampa qispi punkun* » (porte de cristal) ou « *Punku* » (porte puissante).

48 Polo de Ondegardo, *Instrucción contra las ceremonias, y ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad. Tratado de los errores y supersticiones de los Indios, sacadas del Tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo*, dans Carlos Alberto Romero, dir., *Revista histórica*, Lima, Oficina tipográfica de “La Opinión Nacional”, 1906, vol. 1, p. 214.

49 Durston, *op. cit.*, p. 156.

50 Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* [1615–16], Franklin Pease, éd., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 474.

51 « La saison des fruits commence : il y a des melons, des lucumas, des avocats, des figues, et beaucoup de pêches dans tout le royaume ». Guaman Poma, *op. cit.*, p. 474.

52 Pérez Bocanegra, *op. cit.*, p. 704–707.

53 Durston, *op. cit.*, p. 267.

54 Guaman Poma, *op. cit.*, p. 474–76.

55 Les exemples d'interaction entre l'agriculture, la liturgie et la vénération des images sont très nombreux dans les documents de l'époque. Ramos Gavilán raconte que la Vierge de Copacabana récompensa les Anansayas qui consacraient des messes à la Vierge Marie en concédant sur leurs terres des pluies constantes, tandis que celles de leurs voisins, les incroyables Urinsayas, restaient toujours sèches. Ramos Gavilán, *op. cit.*, p. 129–32.

Cette interaction apparaît aussi dans le cas de San Francisco de Callaguaya. À la fin du XVI^e siècle, l'*ayllu* de Callaguaya, « réduit » à la doctrine de Huarochiri dirigée par le père Diego Garcia, réalise une pétition auprès de l'archevêque Toribio Mogrovejo, pour permettre à sa communauté de construire une église près de ses champs afin de recevoir la doctrine, mais sans négliger ses terres cultivables. La chapelle sera bâtie entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle sous la tutelle d'une image de saint François. Le chanoine de la cathédrale de Lima, Feliciano Vega, demande au père Diego Garcia d'aller à Callaguaya pour donner la messe « les jours que les Indiens font la récolte, ainsi que le jour de la fête de saint François ». AAL, Papeles Importantes, Leg. 3 Exp. 13, 1594/1617.