

Imágenes y palabras, dos textos para un discurso: La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII*

*Images and words two texts for a speech:
the preaching ministry in the colonial Andes.
Codpa Doctrine (high of Arica), XVIII century*

Juan Chacama Rodríguez**

RESUMEN

El presente trabajo aborda el tema de la evangelización en los Andes, desde la perspectiva espacial de la Doctrina de Codpa, Altos de Arica, norte de Chile, durante el siglo XVIII. Como método se plantea obtener información tanto de documentos escritos como de documentos pictóricos, de allí su título de Imágenes y palabras. Se utilizan como textos escritos, documentos obtenidos de Archivos así como también los resultados de investigaciones previas. Como textos pictóricos se cuenta con programas murales que adornan el interior de los templos católicos de los Altos de Arica. Como resultado general se obtiene una aproximación al proceso de evangelización y la prédica pastoral en la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII.

Palabras clave

Evangelización y prédica pastoral, Andes, Doctrina de Codpa, norte de Chile, siglo XVIII.

ABSTRACT

This paper addresses the issue of evangelization in the Andes, from the spatial scope of the Doctrine of Codpa high of Arica, northern Chile, during the eighteenth century. As method introduces information both written and pictorial documents, hence the title of Images and Words. It is used as written texts, documents obtained from files as well as the results of previous research. As pictorial texts programs are used murals that adorn the interior of the Catholic churches in the highlands of Arica. As a general result, it gives an approximation to the process of evangelization and pastoral preaching in the Doctrine of Codpa during the eighteenth century.

Key words

Evangelization and pastoral preaching, Andes, Codpa Doctrine, North Chile, XVIII century.

Recibido: octubre de 2008

Aceptado: mayo de 2009

* El presente artículo es resultado de los proyectos FONDECYT N° 1003020 (Historia de los pueblos andinos de Arica, Tarapacá y Atacama: colonización, etnogénesis e ideologías coloniales. Siglos XVI-XVII) y N° 1085106 (Historia de los pueblos andinos de Arica, Tarapacá y Atacama: hegemonías, grupos subalternos e interacciones regionales, siglos XVI-XVIII). Durante el proyecto N° 1003020 se realizó una primera versión del artículo, la que ha sido complementada y actualizada durante el primer año del proyecto N° 1085160. La idea inicial de este trabajo formó parte del Seminario "Sociedad y Religión en el Virreinato del Perú", dirigido por la Dra. Sra. Celia Cussen. Programa Doctorado en Historia, Mención Etnohistoria, Universidad de Chile.

** Universidad de Tarapacá, Departamento de Antropología, correo electrónico: jchacama@uta.cl

Introducción

En América el proceso de evangelización y conversión de los naturales se inició casi inmediatamente una vez llegados los españoles a estas tierras. Los Andes no fueron una excepción a esta tónica y prácticamente desde la muerte de Atahualpa, en 1535 en Cajamarca, se inicia la prédica evangelizadora en esta región de América. Veinte años después de dicho suceso, la jerarquía eclesiástica del Virreinato del Perú inicia una serie de eventos para su organización interna con miras a un proceso de evangelización pautado y ordenado; tales eventos, conocidos como Concilios Limenses, fueron destinados para componer las costumbres, introducir la disciplina eclesiástica y destruir los restos de superstición... (Vargas Ugarte 1954: 1). En cincuenta años (1551-1601) la Iglesia de Perú celebró cinco concilios (Vargas Ugarte 1951, 1952), por medio de los cuales trazó la normativa y orientaciones que debían seguir sus preladados durante la prédica y conversión de los indios.

Sin embargo, y a pesar de lo continuo y prolongado del proceso de evangelización en los Andes, hubo zonas que por su lejanía de los centros nucleares, por su escaso interés económico y por la escasez de sacerdotes no recibieron la suficiente atención de la Iglesia, retardándose la evangelización de sus ocupantes; tal es, a nuestro juicio, la situación del área que comprende este estudio: Provincia de Parinacota, 1ª Región, Chile.

A las dificultades anteriores habría que añadir que desde nuestra actual perspectiva temporal el área señalada no cuenta con el suficiente material documental que nos permita conocer a cabalidad cómo fue el proceso de evangelización en un área marginal a los grandes centros poblacionales.

Ante lo señalado y como hipótesis conductora de este trabajo, se postula que las imágenes plásticas producidas por una sociedad contienen un discurso adicional al discurso que queda reflejado en las fuentes documentales

escritas. Entre ambos textos es posible aproximarse a una mejor comprensión de ciertos momentos históricos, sobre todo en aquellos espacios geográficos donde no han quedado las suficientes fuentes escritas para comprender sucesos allí acaecidos.

Por nuestra parte, pensamos que la pintura mural, plasmada al interior de templos católicos del norte de Chile, es quizás uno de los buenos ejemplos artísticos en el cual se pueden seguir los distintos procesos históricos culturales sucedidos en la región. Como veremos a lo largo de este trabajo, los murales de los Altos de Arica demuestran la difusión de los fundamentos de la fe cristiana propagados por la Iglesia.

Como método de trabajo utilizaremos textos escritos provenientes de archivos regionales, como asimismo resultados de investigaciones académicas llevadas a cabo por otros investigadores y textos pictóricos provenientes de los murales señalados. Para tal efecto focalizaremos nuestra mirada en el siglo XVIII, época de la cual datan los primeros ejemplos de murales que aún perduran en nuestra zona de estudio, los que se encuentran en los templos de Parinacota y Pachama, localidades pertenecientes a la actual provincia de Parinacota.

En primer lugar se expone una aproximación a los estudios y características de la pintura mural en los Andes, seguidamente se caracteriza la región de estudio: la Doctrina de Codpa y, por último, se desarrolla un análisis de los textos pictóricos plasmados en los templos de Parinacota y Pachama.

La pintura mural en los Andes

El estudio de las imágenes, sobre todo las que se produjeron en el ámbito religioso en la Nueva España y en los Andes, ha sido abordado extensamente por investigadores que como Gruzinski (1994) han hecho grandes aportes a la comprensión de la sociedad mexicana a través del estudio de las imágenes. En los Andes y particularmente en Perú y Bolivia,

Teresa Gisbert (1980)¹ ha realizado interesantes contribuciones a nuestro conocimiento de la sociedad colonial; su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte virreinal* es un claro ejemplo de las lecturas provenientes de las imágenes que complementan el discurso escrito de la sociedad colonial.

En los Andes, la tradición pictórica mural posee una larga data. Aunque no se conoce mucho de ella, durante todos los períodos de la América precolombina existieron manifestaciones de pintura mural asociadas a espacios sagrados. El felino pintado en el templo de Sechin en el valle de Casma, cuya data se remonta entre el primero y segundo milenio antes de Cristo, es un notable ejemplo de la antigüedad de esta tradición, de allí que su incorporación al interior del nuevo espacio sagrado, el templo católico, fue un tema de fácil aceptación.

En este nuevo contexto, el de la Iglesia, es posible que el muralismo se remonte a la temprana colonia; la Ordenanza de Toledo de 1574 señala que:

“y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan e labran en sus mates que hacen para beber de palo y de plata, y en las puertas de sus casas, y los tejen en los frontales, doseles de los altares, **e los pintan en las paredes de las iglesias.** Ordeno y mando que los que hallareis los hagais raer y quitar de las puertas donde los tuvieren y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten...”

La mencionada Ordenanza de Toledo deja entrever que por lo menos en la segunda mitad del siglo XVI existía ya un muralismo asociado al interior del templo católico. La cita deja entrever también que dichas representaciones en ocasiones compartieron el espacio con representaciones iconográficas prehispánicas; de allí la prohibición señalada.

Una clasificación tentativa por estilos de esta larga tradición permitiría, según Gisbert y De Mesa (1974), determinar una cierta estratigrafía cronológica que ayuda a comprender el fenómeno y que correspondería al siguiente esquema:

- a) Pintura mural prehispánica inmediatamente anterior a la conquista (noticias documentales y restos perceptibles).
- b) Pintura mural pretoledana.
- c) Renacimiento y manierismo (1580-1630).
- d) Barroco: estilo textil y figurativo.
- e) Representaciones simbólicas sobre el paraíso y las virtudes.
- f) Renacimiento incaico y pintura popular.

Según los mismos autores, las características más importantes de la pintura mural andina son las siguientes:

- a) Muestra programas definidos expuestos en forma serial.
- b) Los mentores son los religiosos, especialmente doctrineros de la zona rural pertenecientes a las órdenes de régimen conventual, por lo que responden a la ideología milenarista y escatológica de los finales de la Edad Media.
- c) Cuando los jesuitas llegan conservan la representación de las Postrimerías, las cuales, si bien responden a una temática típicamente medieval, también aluden al pecado y la muerte, temas propios de la meditación ignaciana.
- d) Los portadores del humanismo renacentista, ya sean religiosos o los propios artistas, aluden en sus temas a la antigüedad clásica; esto, que es evidente en los ejemplos colombianos como la Casa de Vargas en Tunja, apenas toca al mundo andino donde aparecen tan solo el unicornio, sirenas y centauros.
- e) Los ejecutores fueron indios, aunque ocasionalmente colaboraron con los religiosos pintores que tuvieron acceso a centros de difusión artística como lo fueron los talleres limeños.

¹ El libro de T. Gisbert cuenta con varias ediciones. En este trabajo se utilizará la del año 2004 cuando se hace referencia a textos específicos.

- f) Para las composiciones se usaron grabados, especialmente flamencos, que les proporcionan los doctrineros o que forman parte del material de trabajo de los propios pintores. Con el correr del tiempo aparecen modificaciones y realizaciones originales.
- g) Las superficies cubiertas son muy grandes, por lo que sus autores fueron, casi con exclusividad, indígenas pues no era posible pagar tanta mano de obra.

La Doctrina de Codpa, el marco geográfico y la historia cultural²

Hacia el siglo XVIII, la presencia española consolidó su estructura político administrativa creando la provincia de Arica, a la cual queda adscrito el territorio que nos interesa. Por su parte, la Iglesia mantiene esta provincia sujeta al Obispado de Arequipa, el que la divide en: Doctrina de Arica y Doctrina de Codpa o Altos de Arica. Un documento de 1739³ menciona la lista de pueblos comprendidos, la distancia entre ellos, sus características y población. Dentro de los pueblos mencionados están: *Cotpa*, Timar, Saxamar, Belén, Pachama, Socoroma, Putre, Parinacota, Choquelimpe, Guallatire, Sora, Churiña, Livilcar, Umagata, Pachica y Esquiña (Chacama *et al.* 1992: 102-103) (Lámina 1).

Geográficamente, la doctrina involucra cuatro cuencas hidrográficas de importancia, de norte a sur: Lluta, Azapa, Codpa y Camarones, aunque esta última sólo de una manera tangencial, y tres pisos altitudinales bien definidos: el primero corresponde al tramo medio de los valles y a los anexos de

Churiña y Sora en el valle de Lluta; Umagata y Livilcar en el valle de Azapa; Codpa (cabeza de la Doctrina) en el valle de Codpa y Pachica y Esquiña en el valle de Camarones, estos últimos dos anexos por su altitud podrían también ser considerados como ubicados en el segundo piso altitudinal.

Las cabeceras de valles, a una cota promedio de 3300 msnm, corresponden al segundo piso altitudinal. Geomorfológicamente esta zona se puede describir como un conjunto de pequeños valles que descendiendo desde la vertiente occidental andina tributan a las cuencas hidrográficas ya señaladas. Este piso altitudinal es el más productivo de todos, allí se ubicó la mayor concentración de población durante la época precolombina inmediatamente anterior a la llegada europea a la zona. Este piso tuvo como característica principal una economía agrícola, reflejada en una amplia red de terrazas agrícolas y un complejo sistema de canales de irrigación. Dicha población precolombina estuvo compuesta por poblaciones locales de estos valles occidentales y por poblaciones altiplánicas, especialmente Caranga (Muñoz y Chacama 2005); tal interrelación social y política se prolongó hasta finales del siglo XIX con la incorporación de dichos territorios al Estado de Chile.

En este piso altitudinal se concentra la mayor cantidad de anexos de la Doctrina de Codpa, de norte a sur: Putre, Socoroma, Chapiquiña, Pachama, Belén, Saxamar, Tignamar, Timar, localidades que al día de hoy siguen activas, aunque con una población muy reducida. Algunos de estos pueblos se reactivan únicamente en vistas de la celebración de su santo patrono.

Por último, se encuentra el piso altiplánico con una cota promedio de 4300 msnm. Se caracteriza por grandes bofedales que sirven de sustento a la masa de camélidos que lo habita. Su población fue y es muy escasa, dedicada en mayor medida a la ganadería de camélidos. En este piso encontramos los anexos de Parinacota, Choquelimpe y Guallatire, estos dos últimos son asientos mineros.

² Es necesario señalar que en el año 1777 la Doctrina de Codpa se ve dividida en dos: Doctrina de Belén, con cabecera en el pueblo de Belén, y Doctrina de Codpa, con cabecera en el pueblo de Codpa. La primera comprende desde el pueblo de Belén al norte incorporando los anexos del altiplano y del valle de Lluta; la segunda, de Belén al sur incorporando los anexos del tramo medio de Azapa. Para una mejor comprensión de las divisiones eclesiásticas en la primera región ver: Chacama *et al.* 1992

³ AAA, Arica-Codpa 1650-1891, Informe de los anexos del Curato de Cotpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene", legajo único.

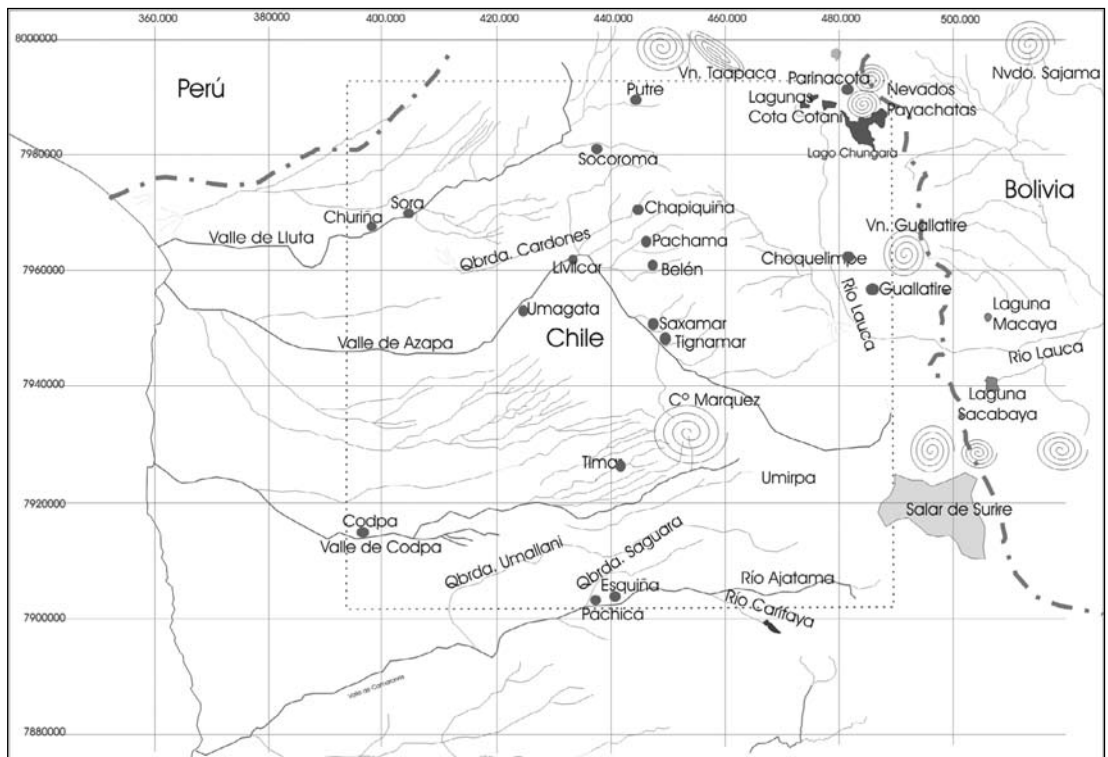


Lámina 1. Mapa esquemático Doctrina de Codpa 1739.

Desde un punto de vista de concentración de población, la Doctrina de Codpa fue una doctrina pequeña con una población dispersa. El mismo documento de 1539 señala una población indígena que alcanza las 1765 personas. Este documento señala también que la población española es mínima –55 personas– y su presencia se encuentra en puntos estratégicos. Una familia de 16 miembros en el pueblo de Codpa; en el mineral de Choquelimpe 8 familias y 6 en el ingenio de Guallatire (Chacama *et al.* 1992: 103). Como se observa, los españoles asentados en la zona se ubican en el pueblo cabecera de la doctrina y en los asentamientos mineros.

Existen, además del documento citado, datos censales provenientes de la visita de Joaquín Cárdenas de 1750 (Hidalgo 1978) y de Demetrio Egan de 1772-73 (Hidalgo 2004) que nos entregan una población de 2788 y 3522 personas, respectivamente, para la zona en estudio. A continuación se presenta una tabla comparativa y detallada de ambas revisitas, pueblo por pueblo, según piso altitudinal.

Desde un punto de vista histórico, podemos señalar que el espacio territorial adscrito a la Doctrina de Codpa o Altos de Arica corresponde en términos políticos andinos a lo que fue el cacicazgo de Codpa, “...que aparece misteriosamente a mediados del siglo XVII, basado en un pueblo que originalmente era un enclave del cacicazgo vecino de Tacna... queda claro que este cacicazgo fue formado por grupos altiplánicos, principalmente caranga, que se desprendieron de sus centros de origen...” (Hidalgo y Durston 2004: 507, 510).

Este cacicazgo y principalmente su cacique don Diego Felipe Cañipa tuvo una activa participación en la rebelión de Túpac Amaru en el año 1781, suceso que conmocionó gran parte de la región andina y en el cual la zona que aquí tratamos no estuvo exenta. “Diego Felipe Cañipa fue invitado a integrar el movimiento y ante su negativa fue ejecutado, suerte que también sufrieron algunas autoridades de los comunes” (Hidalgo y Durston 2004: 532).

Tabla 1
Población de la Doctrina de Codpa o Altos de Arica, según las Revisitas de 1750 y 1772

	1750			1772		
	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total
Umagata	35	35	70	58	55	113
Livilcar	57	73	130	89	96	185
Sora	37	53	90	56	61	117
Valles	129	161	290	203	212	415
Codpa	158	219	377	214	273	487
Pachica	80	70	150	113	105	218
Esquiña	66	88	154	135	140	275
Timar	52	85	137	65	100	165
Tignamar	69	99	168	70	88	158
Saxamar	48	57	105	43	60	103
Pachama	52	70	122	81	77	158
Belén	161	246	407	207	262	469
Socoroma	91	140	231	156	204	360
Putre	98	144	242	133	175	308
Sierra	875	1218	2093	1217	1484	2701
Guallatire	23	27	50	45	52	97
Parinacota	64	80	144	77	89	166
Choquelimpe	38	47	85	20	20	40
Caquena	56	70	126	61	42	103
Altiplano	181	224	405	203	203	406
Total	1185	1603	2788	1623	1899	3522

Fuente: Hidalgo 2004: 108.

En cuanto a la presencia eclesiástica en la zona, podemos señalar que esta es escasa; el citado documento de 1739 señala que esta población recibía la atención de un solo cura, por lo que la labor evangelizadora debió ser atendida con dificultad. Al final de dicho documento aparece una sugerencia del visitador indicando que “serían preciso tres curas, uno en Azapa otro en Belén y uno en Sora” (Chacama *et al.* 1992: 103).

Los templos de la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII y sus programas murales.

En las páginas precedentes hemos caracterizado la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII,

según su ambiente geográfico, la población que la habitaba, la conformación política andina que en ella existía, los principales acontecimientos histórico-políticos (Rebelión de Túpac Amaru) en que se vio involucrada la zona y, por último, dimos cuenta de la presencia eclesiástica efectiva que se hacía cargo de esta doctrina. Hecha tal caracterización, exploraremos, tal como lo sugerimos en la introducción de este estudio, otros textos: los pictóricos, y a través de ellos buscaremos una lectura complementaria que nos permita aproximarnos al proceso de evangelización llevado a cabo en esta doctrina.

Según Jorge Flores O., una vez pacificado y organizado políticamente el territorio, luego

de las ordenanzas de Toledo, “se desarrolló con mayor intensidad la labor misionera de la Iglesia Católica, consolidando la creación de parroquias para la atención directa de los fieles, así como para eliminar las idolatrías. En estas condiciones, a fines del siglo XVI comenzó la edificación de las iglesias, bajo la dirección de maestros españoles que contaron con la eficiente mano de obra indígena” (Flores *et al.* 1993).

Similar situación, aunque un poco desplazada temporalmente, se aprecia en el actual extremo norte de Chile. Si bien la historia eclesiástica se remonta tempranamente al siglo XVI, es sólo a partir del siglo XVII que los documentos reportan una cantidad significativa de templos en las diferentes doctrinas de la región. No obstante, la actividad telúrica constante debió dar cuenta de muchas de esas tempranas edificaciones. Las que actualmente existen corresponden algunas pocas al siglo XVIII y la mayoría al XIX; es posible que muchos de ellos sean templos reconstruidos o ubicados en nuevo emplazamiento. De igual forma, los templos que tienen programas murales no son más antiguos que dicha época. Tres ejemplos sobreviven de la segunda mitad del siglo XVIII: las iglesias de Parinacota y Pachama y las naves laterales de la iglesia de Sotoca; otro conjunto de programas murales corresponde al XIX y otros pocos al siglo XX. Por el marco temporal que abarca nuestro análisis, centraremos nuestra atención en los programas murales atribuidos al siglo XVIII, especialmente aquellos que se encuentran en las iglesias de Parinacota y Pachama, cuyo estilo pictórico se enmarca dentro de lo que se ha considerado como Barroco Andino o Barroco Mestizo.

El Barroco Andino⁴

El Barroco más que un estilo artístico consistió en un movimiento cultural, religioso y político, cuya esencia estuvo íntimamente vinculada a la respuesta que el clero europeo

dio a la Reforma (Gruzinski 1994; Valenzuela 2001). “El barroco se presentará como una cultura destinada a crear admiración, orientada a la persuasión por la vía del asombro, interviniendo en las pasiones y los afectos. Es decir, apelando a los resortes psicológicos más íntimos y emotivos con el fin de mover las voluntades en la dirección deseada por el sistema de poder” (Valenzuela 2001: 140).

En América el Barroco fluyó a través de una gran profusión de imágenes sacras, de procesiones y fiestas populares de connotación urbana y masiva, así como también en la ornamentación de las iglesias y en los murales que cubren sus paredes. En la América Andina un aspecto que caracteriza la pintura mural del Barroco es la imitación del arte textil, sustituyendo damascos y brocados, arte que persiste hasta bien entrado el siglo XVIII, pues lo encontramos en Carabuco (La Paz, Bolivia) en fecha tan tardía como 1763.

La creación de espacios falsos, con perspectiva o sin ella, que parte en el siglo XVI de fingidos retablos y columnatas, en el siglo XVII pasa a la imitación de doseles y encajes; hasta llegar a expresiones populares como las iglesias de Parinacota y Pachama en el norte de Chile donde existen marcos pintados y adornados con flores de lis, los que encuadran diversas representaciones de la vida de Cristo.

Los templos de Parinacota y Pachama

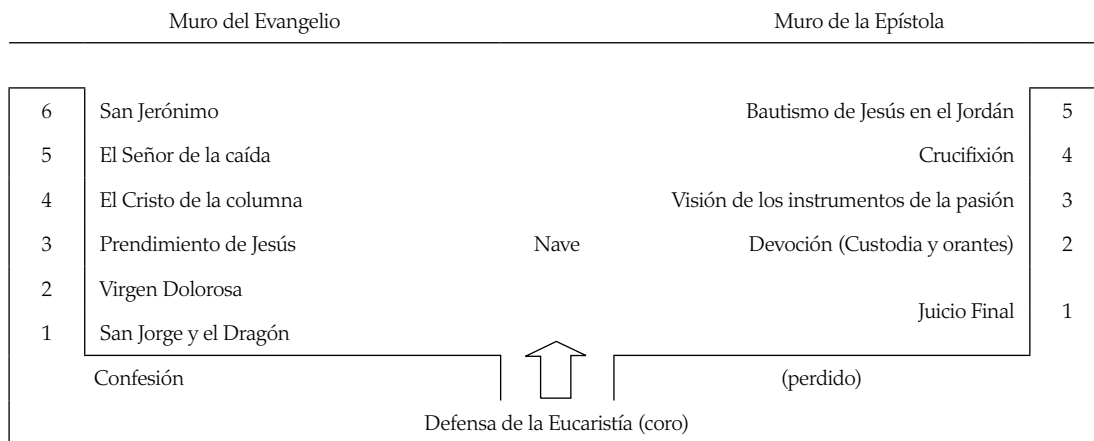
Ambos templos son citados por vez primera en el documento de 1739, mencionado anteriormente, el cual los vincula a la Doctrina de Codpa y a partir de 1777 como parte de la Doctrina de Belén.

Parinacota

El poblado de Parinacota se encuentra en pleno altiplano a 4300 msnm, muy cerca de la actual frontera chileno-boliviana. En la actualidad y al igual que en épocas pasadas, su población tiene una orientación económica vinculada al pastoreo de camélidos, y por su inserción en el Parque Nacional Lauca tiene además una fuerte orientación turístico-comercial

⁴ Una completa descripción del Barroco y demás estilos en el arte mural puede verse en Gisbert y De Mesa (*op. cit.*) “Pintura Mural en Sudamérica”.

Tabla 2
Disposición del programa mural Iglesia de Parinacota (esquema de la nave)



(venta de productos artesanales). Durante el siglo XVIII el poblado de Parinacota tenía una población de 144 y 166 personas en los años 1750 y 1772, respectivamente (ver Tabla 1), constituyéndose en la localidad con mayor población del piso altiplánico.

El templo de Parinacota está constituido por una nave con su respectiva sacristía y baptisterio, tiene su torre (campanario) exenta y presenta un gran atrio exterior. El interior del templo presenta un gran conjunto mural hecho con un estilo más bien ingenuo, donde destaca la temática de la vida de Cristo, especialmente centrada en la pasión. Cada representación está enmarcada en un cuadro rodeado de flores de lis y rematado por una peineta. Los cuadros se separan por una simulación de candelabros pintados, que cuelgan de la parte superior de la hilera de representaciones y por fruteros alternados con floreros situados inmediatamente debajo de cada candelabro (todos estos elementos son característicos del estilo Barroco Mestizo). Por su parte, los muros del presbiterio se encuentran exornados por una serie de cuadrifolias dispuestas en forma de mosaico; en la parte superior se encuentran de forma alternada cabezas de querubines y de hombres-puma de cuyas bocas salen elementos florales. Presentamos a continuación

una tabla que indica la posición de los temas pictóricos dentro de la nave⁵.

Pachama


El poblado de Pachama se encuentra ubicado en la actual provincia de Parinacota en una zona precordillerana, a 3180 msnm. Hoy en día se encuentra casi despoblado a no ser por la presencia permanente de dos ancianos residentes, el resto de sus habitantes ha migrado a la ciudad de Arica, manteniendo vínculos con su pueblo natal a través de los terrenos de cultivos esporádicos y sobre todo durante la fecha de su santo patrono, San Andrés de Pachama, fecha en la cual retornan y fortalecen lazos de identidad. El templo de Pachama es de composición simple: una nave central con sacristía en el muro del evangelio y torre (campanario) exenta. La pintura mural de este templo corresponde a una secuencia de representaciones, al parecer sin un orden normativo y que corresponden a unidades autónomas, delimitadas por pares de columnas salomónicas; entre cada par de columnas es posible apreciar en la línea superior de los

⁵ Información más detallada del templo de Parinacota y sus murales puede verse en "Informe OEA proyecto Catastro. Estudio y Conservación de la Pintura Mural en el Área centro Sur Andina" (Briones *et al.* 1989).

Tabla 3

Disposición del programa mural Iglesia de San Andrés de Pachama (esquema de la nave)

Muro del Evangelio		Muro de la Epístola	
6	San Miguel y el dragón de 7 cabezas	Arcángel San Gabriel	6
5	San Isidro Labrador	San Jorge y el Dragón	5
4	“Decoración de textilería”	San Cristóbal y el niño	4
3	Perdido	Perdido	3
2	Pedido	“Decoración de textilería”	2
1	Marco para cuadro de caballete	Marco para cuadro de caballete	1



 Paisaje Urbano Iglesia, campanario y paisaje urbano

Personajes músicos (coro)

murales la presencia de rostros de felinos antropomorfos, que actúan también como separadores de cada unidad pictórica. En la base de cada representación y a lo largo de los muros se encuentra un friso con fruteros y aves, característico del estilo Barroco Mestizo. A continuación se presenta en la tabla 3 la disposición de imágenes que conforman el programa mural del templo de San Andrés de Pachama⁶.

El texto pictórico

En el punto anterior hemos realizado una somera presentación de los templos de Parinacota y Pachama, así como también de los programas murales contenidos en ellos. A continuación intentaremos ver a través de dichas representaciones algunos aspectos relativos al proceso de evangelización que se llevaba a cabo en la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII.

La prédica

Uno de los primeros aspectos que se puede abordar de la lectura de las imágenes guarda relación con el tipo de prédica que éstas

podieron apoyar. Nuestra percepción inicial es que en los murales del siglo XVIII en la zona en estudio se encuentran los preceptos iniciales de la doctrina cristiana, lo que correspondería a una prédica inicial centrada en los principios de la fe cristiana.

Lo que cada uno debe aprender

Una de las conclusiones del Tercer Concilio Limense nos señala entre las cosas de la doctrina que deben ser aprendidas, como los sacramentos, los mandamientos, están aquellas cosas que hablan del destino de los hombres:

Capítulo 4. Lo que cada uno debe aprender “Dado que por precepto divino todos los cristianos han de conocer según su capacidad la esencia de la religión cristiana que profesan, como son los misterios de la fe, especialmente los que contiene el credo, los mandamientos, los sacramentos, lo que podemos esperar y solicitar de Dios según la institución del Padre Nuestro”⁷ (Lisi 1990: 125).

En dicho contexto, *de lo que podemos esperar de Dios*, se encuentra un gran tema, el de las postrimerías del hombre, constituidas por la

⁶ Información más detallada del templo de Pachama y sus murales en Briones *et al.* 1989.

⁷ Conclusiones al Tercer Concilio Limense, Sección II, Capítulo 4.

muerte, el juicio, el infierno y la gloria. Los conjuntos pictóricos, más conocidos con la temática de las postrimerías, son los existentes en las iglesias de Carabuco pintado en 1664, de Caquiaviri pintado en 1739, ambos en La Paz, Bolivia; el de San Jerónimo pintado en el siglo XVIII y el de Huaro pintado en 1804, estos dos últimos en Cuzco, Perú (Gisbert 2001: 111).

Fuera de dichos conjuntos se encuentran composiciones específicas alusivas al tema del Juicio Final. Las más conocidas son la del Cuzco, pintada por Diego Quispe Tito, la de Urubamba por Melchor Pérez de Holguin en San Lorenzo de Potosí, la de Curahuara de Carangas que es la más antigua de las conservadas (1608) (Gisbert 2001: 112), y la del templo de Parinacota en territorio chileno, la cual estuvo posiblemente inspirada en el mural de Curahuara de Carangas⁸.

La escena del Juicio Final en la iglesia de Parinacota es una composición con tres escenas bien definidas: el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. El Infierno (Foto 2): Se presenta al costado izquierdo del cuadro, en él aparecen demonios que arrastran mujeres desnudas llevándolas hacia las enormes fauces de un “dragón” que representa el infierno. El Purgatorio (Foto 1): Es representado como un lugar en llamas en el cual hay una serie de figuras orando. De unas nubes que se hallan sobre la escena un ángel tiende una soga para salvar a uno de los personajes. Directamente bajo estas nubes aparece una secuencia gráfica en la que se ve aparecer paulatinamente a un personaje desde un rectángulo (sepulcro); esta escena podría representar la resurrección de los muertos. El Cielo, representado al costado superior derecho, presenta por una parte la ascensión al cielo, mediante una escalera por la que suben algunos personajes adoptando una actitud devota. En lo alto es posible apreciar una representación de la nueva Jerusalén. En el sector medio del cuadro, y en su parte más

⁸ Curahuara de Carangas está ubicada en lo que fue la etnia preinca de los Carangas, parte de los reinos Aymara. Se encuentra ubicada a unos escasos 50 km de la iglesia de Parinacota.

alta, se observa a Dios; figura actualmente imposible de advertir, debido a la empotración del coro en la pared. Es de gran importancia en el tema el juicio que realiza el arcángel San Miguel pesando con una balanza y enviando a los pecadores al infierno, imagen que se ubica al centro de la composición⁹.

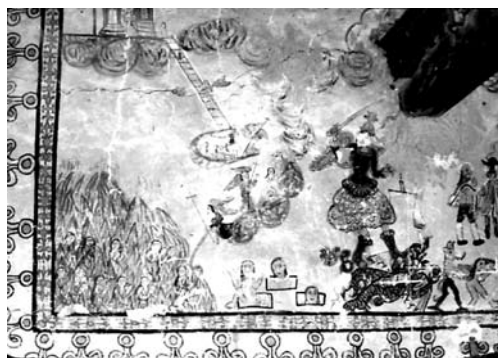


Foto 1. El Purgatorio, detalle del Juicio Final, iglesia de Parinacota. Altiplano Región Arica y Parinacota.



Foto 2. El Infierno, detalle del Juicio Final, iglesia de Parinacota. Altiplano Región Arica y Parinacota.

Corresponde también a este contexto de Postrimerías del hombre la escena del Infierno, ubicado en una capilla lateral de la iglesia de Sotoca. Se trata de una obra dividida en

⁹ El tema del Infierno y del Juicio Final son nuevamente revalorados como parte de la doctrina cristiana en el *Tercer Cathecismo y exposición de la Doctrina Christiana, por Sermones* de 1585, dos años después de finalizado el Tercer Concilio Limense. En dicha obra se describen las penas del infierno y se hacen manifiestos casi en forma gráfica los padecimientos de los condenados (sermón XXX), del mismo modo sucede con el tema del Juicio Final, donde se ilustra también la presencia y acción del Arcángel San Miguel como juez de las almas (sermón XXXI); situación a la cual responde la presencia de San Miguel en el mural de Parinacota.

dos partes, separadas por la presencia de un altar. En el lado derecho se divisa una serie de personajes desnudos en medio de las llamas, donde se notan algunos ministros de la Iglesia. En un plano superior dos figuras de ángeles arrodillados rezando, uno de ellos solamente dibujado. Hacia el lado izquierdo se repite la escena, pero en el plano superior sólo hay un personaje, muy deteriorado¹⁰.

La pasión de Cristo

Al conjunto de estas imágenes de las Postrimerías se suman escenas de la pasión de Jesús como aquellas presentes en la iglesia de Parinacota que representan el Prendimiento de Jesús; su castigo a manos de Pilatos (El Señor de la Columna); Jesús rumbo al calvario (Señor de la caída), el sueño de Jesús en el monte de los Olivos (visión de la pasión), la escena de la Crucifixión y una imagen de María en su calidad de Virgen de Dolores.

Temas sacramentales

También en el conjunto de murales del templo de Parinacota se encuentran temas sacramentales como el Bautismo (Foto 3), representado en la escena del bautismo de Jesús en el Jordán; la Confesión (Foto 4), representada en una escena un tanto popular en la que aparecen tres personajes dentro de un confesonario, uno con hábito religioso, en ademán de escuchar lo que le dice una mujer que, arrodillada y en actitud orante, parece confesarse; el tercer personaje es un demonio, que junto a un par de sapos parece huir de la mujer, producto del acto de la confesión. Esta imagen guarda íntima relación con lo señalado en el Tercer Catecismo

Sabe [Dios] que cuantos pecados dices, tantos demonios y sapos feos vomitas, y si callas algunos todos se vuelven luego a ti. Un Christiano se confessaua una vez, y vio otro Christiano, que como se yua confessando sus pecados, asi le yuan saliendo saliendo por su boca otros tantos sapos muy suzios: y vio mas que de ay a vn rato (porque aquel christiano callo un pecado por vergüença de su confessor) (Estudios Bolivianos N° 9 2001[1585]: 323)



Foto 3. El bautismo de Cristo en el Jordán.



Foto 4. Confesión. Nótese “sapos y culebras” y el demonio huyendo al momento de la confesión. Iglesia de Parinacota. Altiplano Región de Arica y Parinacota.

¹⁰ Si bien el análisis aquí propuesto está centrado en lo templo de Parinacota y Pachama, hemos querido aprovechar la oportunidad para mencionar el mural del templo de Sotoca, cuya capilla lateral es el otro ejemplo de arte mural dieciochesco que aún perdura en la región. El pueblo de Sotoca se encuentra ubicado en la precordillera de la provincia de Iquique.

Por su parte Estenssoro (2001) analiza una imagen similar en una plancha grabada en cobre, aunque mucho más temprana que el mural de Parinacota. Al respecto señala que “El hecho que la noción abstracta de

pecado pudiese transformarse en una realidad material concreta facilitaba el poder hacer la contabilidad y economía de la culpa. Pero también era importante hacer del pecado un principio activo que actuara sobre el cuerpo del pecador. Así, cada pecado se convertirá en el discurso dirigido a los indios en un ser vivo. Y no se trata de un mero símil o de una metáfora. Como sucede frecuentemente, las imágenes explicativas elegidas por los evangelizadores no son presentadas como un recurso retórico o argumentativo a los indios sino llanamente como equivalencias, llevando hasta las consecuencias más extremas las identidades propuestas. Así, la confesión es explicada como el rito que hace posible la expulsión de los pecados, unos animales que habitan en el cuerpo del pecador” (Estenssoro 2001: 466).

El otro tema sacramental de importancia es el de la Comunión, o Sacramento del altar, representado a través de una imagen de la Custodia del mismo tamaño y relevancia que las escenas de la pasión de Jesús; esta imagen se encuentra resaltada por el hecho que bajo ella se encuentran dos personajes de perfil (de menor proporción), uno de sexo masculino y el otro femenino, arrodillados en actitud de oración. Por sus rasgos se les identifica como indígenas devotos, que están orando y concentrando la devoción hacia la custodia (Foto 5).

El tema de la Custodia a raíz del movimiento religioso de la Contrarreforma que lo vincula directamente con el concepto de transubstanciación del cuerpo de Cristo, es un tema relevante dentro de las directrices del Tercer Concilio, se le menciona con relación a los viáticos a los enfermos, en la comunión de la Pascua y sobre su conservación y exposición pública (Lisi 1990: 137-139)¹¹. Este tema es al parecer altamente significativo dentro de la política religiosa predicada en la zona durante esta época; el mural del ábside interno del muro de pies de la iglesia de Parinacota



Foto 5. Custodia, entre dos columnas salomónicas sostenidas por Sirenas tenantes. Mural iglesia de Parinacota.

refleja una imagen que podemos señalar como “la defensa de la Eucaristía”. Es una escena de temática votiva religiosa, simétrica, compuesta por una custodia central y dos personajes que la flanquean en actitud de disputa, por sus ropajes el uno es moro y el otro español (Foto 6)¹².

El arcángel San Miguel

La imagen de San Miguel Arcángel la encontramos en el templo de Parinacota, al centro de la escena del Juicio Final (Foto 1) y en uno de los muros del templo de Pachama (Foto 7). En Parinacota lleva la balanza en su mano izquierda como juez de las almas en el día del juicio; y en la derecha blande su espada con la que ha derrotado al diablo, caracterizado éste bajo la imagen de un dragón. En Pachama, San Miguel, espada en mano, enfrenta a un dragón multicéfalo que bien puede responder a una

¹¹ Conclusiones al Tercer Concilio Limense, Sección II, capítulos 19, 20, 21, 26, respectivamente.

¹² El tema sacramental es revalidado como doctrina de la Iglesia en el Tercer *Catecismo y exposición de la Doctrina Christiana, por Sermones*: Sermones X al XVII. En ellos se vuelve a destacar la importancia del sacramento de la comunión “santísimo sacramento del altar” como el más alto y mayor de todos los sacramentos (sermón XIII).



Foto 6. Custodia representando la defensa de la Eucaristía. Coro iglesia de Parinacota.

representación de la bestia del Apocalipsis, el dragón de siete cabezas.

Al margen de las representaciones descritas, existen otras dos, una en Parinacota y otra en Pachama, que representan personajes militares venciendo al dragón. Ambos han sido identificados con la figura de San Jorge, especialmente porque el personaje porta una lanza en vez de una espada. En Parinacota (Foto 8), San Jorge, en actitud activa, sostiene una lanza con la cual atraviesa un dragón de color amarillo; en Pachama el cuadro está casi completamente perdido y se observa solamente una pierna que da la sensación de poseer armadura; el dragón se adivina por restos de su cola puntuda. (Briones *et al.* 1989).

Pensamos que independiente a la identificación de San Miguel o San Jorge, los cuatro personajes mencionados hacen alusión a un mismo tema: un guerrero angélico que vence al demonio caracterizado bajo la forma de un dragón. Por otra parte, si concedemos a la opinión de que San Jorge nacido en Capadocia el siglo III d.C. se le considera también como un San Miguel con Armadura, venciendo al dragón, tendríamos que la presencia de San Miguel es altamente significativa en el conjunto de evidencias murales aquí expuestas. San Miguel-San Jorge, venciendo al dragón,



Foto 7. San Miguel Arcángel venciendo al Dragón de 7 cabezas. Iglesia de Pachama. Precordillera Región de Arica y Parinacota.



Foto 8. San Jorge y el Dragón. Iglesia de Parinacota. Altiplano Región de Arica y Parinacota.

la serpiente antigua, aparece representado dos veces en Parinacota y dos veces en la iglesia de Pachama.

¿Cuál es la importancia que este caballero arcángel tiene entonces para nuestra región durante el siglo XVIII? A nuestro entender el centro de la atención es su victoria frente al demonio. Si bien sabemos que Jesús tuvo encuentros con el demonio, vencéndolo en las tentaciones sufridas en el desierto y exhortándolo en varias oportunidades y sobre todo vencéndolo en su resurrección, es a San Miguel Arcángel, capitán de las milicias celestiales, a quien la iconografía cristiana ha simbolizado en su lucha contra el demonio. Cabe recordar que a partir del siglo XVII la Iglesia en el Virreinato del Perú define una activa campaña para combatir la idolatría “que la causa de la idolatría ha sido la soberbia y

invidia del demonio" (Acosta 1961: 217), así la lucha contra el demonio, en un contexto de extirpación de los ídolos-huacas y creencias paganas de los indígenas de los Andes, a partir del siglo XVII, se llevó a cabo dentro de un sistemático contexto de política eclesiástica: la extirpación de idolatrías.

Así, a nuestro entender San Miguel es representativo de esta "campana", constituye una imagen visual del que vence al demonio y por ende nos protege de él. Sintomático de esta idea es la visión que Bouysse-Cassagne (1997) nos entrega de un San Miguel Arcángel de principios del siglo XIX (cerca a la fecha de los ejemplos analizados) en la región del salar, específicamente en la iglesia de Belén de Huachacalla (relativamente cercana a nuestra área de estudio). La autora se pregunta: ¿Por qué haber desplazado al arcángel San Miguel, jefe de las milicias celestiales, vencedor de Satanás, a la humilde iglesia de Belén de Huachacalla?, y se responde ¿si no es para enfrentarse a un "pez-gordo"? Quien otro que el mismo Tunupa, antiguo dios de los Aymara e Uros de la región, quien pecó con las sirenas del lago Titicaca y en este caso sireno varado (Bouysse-Cassagne 1997).

San Miguel está derrotando al demonio Tunupa, "una alegoría didáctica: la victoria del príncipe de las milicias celestiales sobre Satanás, príncipe de la idolatría, que quería equipararse al Dios de los cristianos. Si el artista escogió Belén de Huachacalla es sin duda porque está cerca del último paradero de la barca de Tunupa, el lago de Aullagas, pero también porque, cuando se pintó este cuadro, se seguía practicando un culto idólatra a un dios en forma de pez en la región" (Bouysse-Cassagne 1997:). Una historia recogida por N. Wachtel en el altiplano boliviano pareciera ser el texto escrito de la imagen del San Miguel de Huachacalla.

San Miguel perseguía al diablo desde el lago Titicaca. Dicen que este último había violado a la Virgen de Copacabana en el lago. La Virgen se quedó allí, y San Miguel se puso a perseguir al diablo esgrimiendo

su espada. Al avanzar el diablo abría un río, y el agua se precipitaba detrás suyo. Desapareció en el lago Poopo, luego resurgió en el otro lado y continuó abriendo el río. Los dos cuernos del diablo eran verde de un lado, blanco del otro: por eso todo es verde en una de las riberas del Lacajahuira, mientras que sobre la otra se extiende una amplia sabana blanca. Allí se alzaba la montaña de Jachakollo, que era una mujer; el también la violó y luego la devoró. El diablo desapareció después en el lago Coipasa. San Miguel le lanzó sal, y es por eso que hay allí tanta sal. El diablo hizo el Korelakani, y cuentan que también excavó un río subterráneo hasta Antofagasta. Un cura atrapó al diablo y lo encadenó en la cumbre de la montaña (Wachtel 2001: 522).

El San Miguel de Huachacalla indirectamente proporciona la siguiente reflexión para nuestro San Miguel de Parinacota y Pachama. El demonio que ellos están venciendo es príncipe de las idolatrías y su alegoría responde plenamente al proceso de extirpación de idolatrías y que estas se continuaban practicando en la región a la época de pintar los murales en cuestión, siendo nada menos que el Arcángel San Miguel el destinado a combatirlos, a lo menos alegóricamente. Así lo reflejarían los murales.

Mártires de la Iglesia y apóstoles

Por último, los murales dieciochescos de Parinacota y Pachama muestran mártires de la temprana iglesia San Jerónimo en Parinacota y San Isidro Labrador y San Cristóbal en Pachama, todos ellos se remontan antes del siglo X. Por último, la presencia de los apóstoles Pedro y Pablo, padres de la Iglesia, flanquean en el imafrente de la iglesia de Pachama a la Virgen de Pomata.

Como conclusión preliminar se puede señalar que las imágenes murales del siglo XVIII en la precordillera y altiplano del actual extremo norte de Chile, expresados en un estilo Barroco Andino, o Barroco Mestizo, responden a un tipo de prédica que inculca los principios básicos de la fe, directriz ratificada por el

Tercer Concilio Limense¹³ y también por el Tercer Catecismo y su libro de sermones. Los temas que hacen alusión a las postrimerías del hombre, a la pasión de Jesús y los temas sacramentales, así parecen indicarlo. Por otra parte, la prédica incluye además personajes edificantes como los primeros mártires y apóstoles e incorpora también imágenes de la lucha contra la idolatría, expresada ésta en San Miguel Arcángel.

Imágenes andinas

El texto pictórico que hasta aquí hemos descrito y analizado corresponde eminentemente al propósito evangelizador de la Iglesia y se constituye como un correlato visual de los textos instructivos y orientadores que manejaban los sacerdotes doctrineros. ¿Cómo estos textos pictóricos eran asimilados por los nativos?, es cosa de la cual no tenemos aún mediana claridad. Existe la posibilidad de que la población nativa haya asimilado totalmente el mensaje contenido en ellos o, en su defecto, los haya reprocesado de acuerdo a su propia cultura. Respecto a esta segunda opción, nos parece interesante rescatar la visión que J. Monast entrega respecto a la religiosidad de los Caranga. Durante su labor sacerdotal, a mediados del siglo XX, Monast tuvo una vivencia directa con los habitantes del altiplano boliviano en diversos poblados que conforman el territorio Caranga y es quizás el título de su publicación el que nos da una primera visión del asunto: Indios Aimaraes ¿evangelizados o solamente bautizados? Tras este título lo que autor nos presenta es un pueblo que si bien fue doctrinado, reacondicionó toda su estructura religiosa prehispánica bajo la nueva terminología que entregaba el cristianismo. A través de sus páginas nos presenta variados ejemplos de los términos Cristo o Señores, Vírgenes, Santos y de Dios mismo y de cómo fueron entendidos por el pueblo Caranga, comprensión que según el

autor dista en mucho del significado que la Iglesia pretendió entregar; de allí la sugerencia que estos indígenas fueron bautizados pero nunca habrían llegado a entender el sentido profundo del cristianismo, más allá que ellos se consideren, honestamente, a sí mismos como profundamente cristianos (Monast 1972). Estudios antropológicos más recientes han profundizado esta apreciación acerca de la religiosidad andina (cif. Marzal 1992 para los Quechuas; Albó 1992 para los Aymara; Griffith 1998 para los Andes Centrales en el siglo XVIII).

Si una situación como la señalada anteriormente es posible en pleno siglo XX con casi 500 años de evangelización de por medio, cabría preguntarnos ¿qué fue entonces lo que los habitantes de la Doctrina de Codpa en el siglo XVIII pudieron entender del mensaje cristiano y de las imágenes que se plasmaron para reforzarlo? En principio, tenemos la sospecha que si bien esas imágenes cumplían una misión pastoral, los indígenas de los Altos de Arica las reprocesaron según su comprensión. Lamentablemente no tenemos pruebas directas de ello y sólo podemos entregar algunos ejemplos colaterales que podrían apuntar en dicha dirección.

En los Andes en general, paralelamente al conjunto de imágenes y temas propuestos por la Iglesia, durante el siglo XVIII y especialmente a través de las posibilidades que presentaba el estilo Barroco, un conjunto de artistas nativos participó en la confección de distintas obras, desde las construcciones arquitectónicas mismas hasta las obras pictóricas y escultóricas utilizadas al interior de los templos. En dicha coyuntura se produjeron intersticios a través de los cuales temas iconográficos andinos ocuparon espacios al lado de la iconografía cristiana (cif. Gisbert 2004).

En trabajos previos hemos señalado la posibilidad de estos intersticios en nuestra área de estudio. Utilizando como referente inicial la tradición mural prehispánica conocida como arte rupestre, propusimos un traslado del espacio ritual desde los aleros rocosos

¹³ Cuando se hace mención al término ratificado por el tercer concilio, se desea señalar que tales temas de la prédica corresponden a una propuesta anterior al concilio mencionado y que este lo que hace es confirmarla.

al interior de los templos católicos. En estos últimos se produciría de manera consciente o no la incorporación de temas andinos compartiendo espacios con temas cristianos, en los cuales los primeros ocuparían un nivel secundario, actuando más bien como elementos decorativos dentro de las composiciones (Chacama *et al.* 1987). Recordaremos aquí algunos de estos temas.

Los hombres pumas

Teresa Gisbert señala que la discusión sobre si los leones eran pumas (león americano) o no ha sido tan larga como la discusión de si el Sol era símbolo cristiano o representación del viejo Inti. En todo caso, toda representación de un león antropomorfo revive la idea del hombre-puma. Es el dios antropomorfo revestido de rasgos felinos... (Gisbert 2004: 66). En nuestra zona de estudio, lo más destacado al respecto son los mascarones existentes en el presbiterio de Parinacota y en la nave de Pachama. Éstos tienen la forma de una cabeza de felino en posición frontal, con sus orejas "redondeadas" y hocico con mostachos; de sus bocas salen ramos de flores dentro de un género decorativo conocido como grutesco, la imagen general de este felino es más bien antropomorfizada y formalmente similar a los ejemplos que Gisbert utiliza para su análisis.

Las plumas como elementos decorativos

Otro elemento que insinúa la presencia de símbolos andinos es la presencia de plumas en el frisos de Pachama, en los intradós de los arcos que comunican la nave de la iglesia de Sotoca con sus capillas laterales, pero especialmente en el capitel de las columnas salomónicas pintadas en una de sus capillas. En el capítulo "Las plumas del para el Sol" Mujica (1996) ha hecho un acucioso estudio de las plumas y su significado en el arte virreinal, como una reminiscencia simbólica del simbolismo andino, esto en cuanto a la abundante presencia que estas tuvieron en el arte prehispánico.

Las sirenas

Otro símbolo es la presencia de sirenas, que en el caso de la iglesia de Parinacota actúan como tenantes de las columnas salomónicas que enmarcan la custodia (Foto 5), muy usuales en la tradición europea (Gisbert 2004: 49). Estas podrían ser "leídas" en relación a las mujeres peces con las que pecó Tunupa, según lo señalado por Bertonio¹⁴. Aunque Gisbert señala que las sirenas vinculadas a la tradición precolombina de Tunupa son aquellas que portan instrumentos musicales (Gisbert 2004: 51), no podríamos descartar *a priori* que cada representación de sirena evocara esa lejana tradición andina. En el norte de Chile, fuera de las ya mencionadas sirenas tenantes de Parinacota, existen ejemplares en las columnas de los imafrentes de las iglesias de Livilcar (tramo alto del valle de Azapa) y de Belén (Precordillera de Arica), ambos templos pertenecientes a la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII.

Por otra parte, la imagen occidental de la sirena de Ulises vinculada a la música "al canto de las sirenas" se confunde con la imagen de Sireno, ser mitológico que vive en manantiales (*juturi*) cuya imagen se corresponde con una mujer con senos mitad pez¹⁵, que cumple con la función de afinar los instrumentos musicales¹⁶ (Luque 1995: 18,19). Por una u otra parte, ya sea por las sirenas del lago con las que pecó Tunupa o por el Sireno afinador de instrumentos, las mujeres peces recuerdan mitos vinculados a la tradición simbólica andina.

Los símbolos señalados fueron considerados en su momento como parte del sincretismo

¹⁴ Quesintuu y Umantuu son dos hermanas con quien pecó Tunupa según se cuenta en las fábulas de los indios (Bertonio 1984 [1612]II: 291). Umantuu es un pescado del lago Titicaca que aún mantiene ese nombre. Quesintuu es una variedad de boga y como tal figura en los vocabularios, de donde se deduce que las mujeres con las que pecó Tunupa eran mujeres-peces (Gisbert 2004: 46).

¹⁵ También puede ser la imagen de un hombre-pez ya que en ocasiones aparece con nutrida barba (J. Hidalgo com. pers. 2004).

¹⁶ Comunicación personal Francisco Chambi, ganadero de la zona de Turco en Bolivia (territorio Caranga).

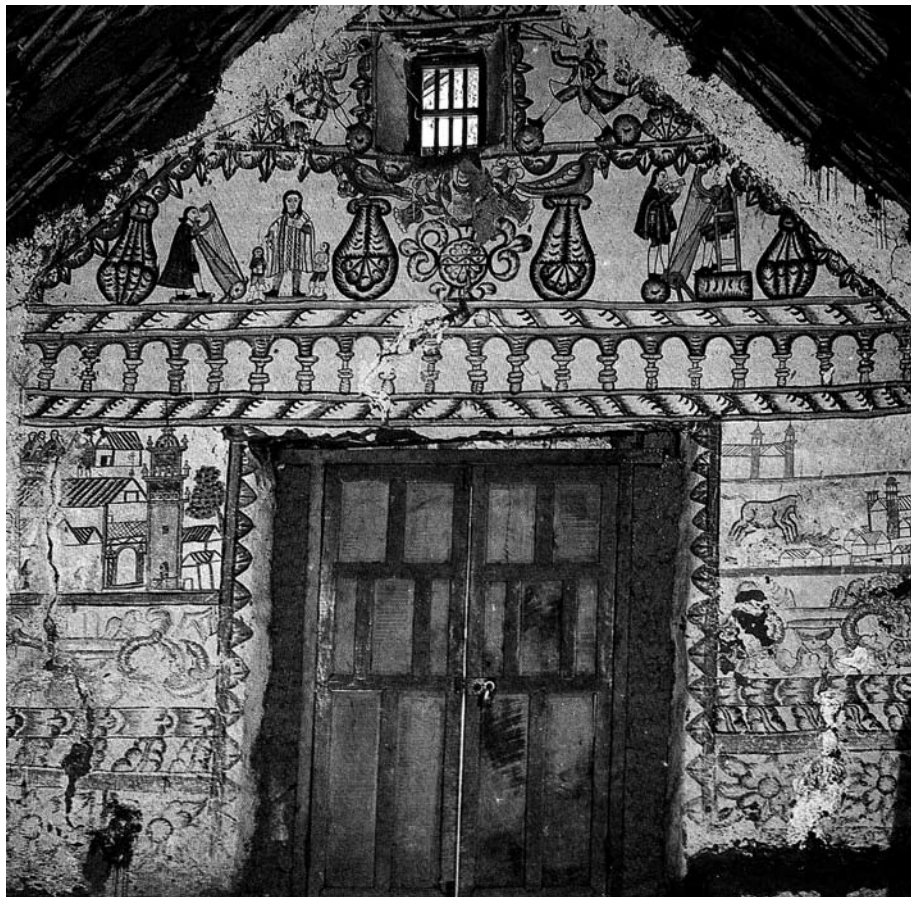


Foto 9. Interior muro de ingreso iglesia de Pachama, precordillera Región Arica y Parinacota. Dos escenas costumbristas, una a cada lado del acceso, representan paisajes urbanos; bajo ellas una cenefa con fruteros y aves. En el lugar del coro, una representación simbólica de éste con balaustrada y personajes músicos y cantores.

andino (Chacama *et al.* 1989). Hoy mantenemos tal postura, añadimos sin embargo que en cuanto a la intencionalidad de dichos rasgos y a su permanencia dentro de la iconografía andina, es posible que esto corresponda más a un hecho “de las costumbres” que a una intencionalidad de resistencia cultural. Independiente de ambas posturas el hecho en sí refleja la permanencia de símbolos andinos dentro del arte religioso cristiano.

Imágenes costumbristas

En cuanto a las imágenes de carácter popular o costumbristas, en el templo de Pachama se observan temas que reflejan sucesos de la vida cotidiana. Dos paisajes urbanos con casas e

iglesias (Briones y Vilaseca s/f: 73) (Foto 9) nos recuerdan de alguna manera temas similares al “conjunto urbano”, del templo de Sabaya, altiplano sur de Bolivia, región de los salares en territorio Caranga, de data similar (siglo XIX) (Gisbert *et al.* 1993: 164-167). Sin saber a qué hace referencia exacta dicho muralismo de temática urbana, podemos leer en él el estrecho vínculo entre ambas poblaciones, las de la precordillera (actual norte de Chile) y la altiplánica región de Carangas¹⁷.

¹⁷ Riviere (1979) señala que hacia el siglo XVI las cabeceras de los valles occidentales, actual territorio chileno, estaban administrativamente dependientes de los núcleos altiplánicos Caranga.

Otra imagen que podemos llamar de tipo costumbrista en la iglesia de Pachama es aquella ubicada en el frontón interno del muro de pies, sector donde debiera estar ubicado el coro. Presenta dos niveles, en el superior dos personajes tocando una trompeta, uno a cada lado de una ventana flanqueada por columnas pintadas. En el segundo nivel dos personajes músicos uno en cada extremo del mural tocando arpa, y un hombre de pie con dos niños pequeños, todos usando *ponchos* hasta la rodilla. En la parte inferior del mural, delimitando el frontón, está pintada una balaustrada, la cual representa el balcón del coro y lo divide de las escenas costumbristas reseñadas anteriormente. Este mural representa claramente el anhelo de un coro con sus músicos, lo que nunca ocurrió en el templo de Pachama.

¿Una imagen de Túpac Amaru?

El mural del Juicio Final en la iglesia de Parinacota presenta una imagen inusual para esta iconografía. Entre la imagen de San Miguel y las fauces del infierno y sobre la hilera de condenados hay un personaje frontal de pie usando poncho y sombrero de ala ancha. Curiosamente el personaje tiene otros dos rostros de perfil como un par de máscaras, uno orientado a la izquierda el otro a la derecha; cada rostro enfrenta a sendos personajes de igual tamaño. Uno lleva poncho y al parecer un gorro nativo, el otro tiene una



Foto 10. Posible imagen de Túpac Amaru al centro de dos personajes. Sobre el personaje se distingue la imagen de una serpiente –el Amaru– apuntando directamente su cabeza.

vestimenta más occidental; ambos tienen barba (Foto 10).

La primera pista que nos lleva a vincular este personaje con Túpac Amaru la constituye el sombrero de ala ancha color negro, característico de la iconografía que lo representa¹⁸. Una segunda pista la constituye la imagen de una serpiente, un Amaru, que “bajando” desde la parte superior del mural “señala” con su lengua bífida la cabeza del personaje en cuestión. ¿Hay allí un acto intencionado del pintor?, no lo sabemos. Lo que sí sabemos que a Túpac Amaru se le emblematicó a través de la imagen de una serpiente. Los murales de la iglesia de Urquillos y de Chincheros ambos en la zona del Cuzco, representan la batalla entre el Cacique de Chincheros, Pumacagua, y el de Tinta Gabriel Condor Canqui –Túpac Amaru II– por medio de una serpiente-dragón y un puma entrelazados en frenética lucha (ver Gisbert 2004: 197 izquierda, 204 derecha)¹⁹. Un dato más atinente a nuestra zona de estudio lo aporta J. Hidalgo, quien señala que luego de la rebelión de Túpac Amaru se llevó a cabo en la zona del norte de Chile una breve extirpación de idolatrías, dentro de cuyo contexto el demonio-culebra habría sido el símbolo de la rebelión²⁰.

Con todo lo expuesto podríamos suponer que el pintor insertó en el mural del Juicio Final de la iglesia de Parinacota una alegoría a la rebelión de Túpac Amaru en la zona. Si su intención fue condenar la rebelión vinculándola al juicio final, o representar al personaje y su símbolo u otra intención, no lo sabemos; no obstante, y de ser válida nuestra interpretación de la imagen, se estaría plasmando en los murales un hecho histórico contingente. Del mismo modo las representaciones costumbristas

¹⁸ Aun en los esquemáticos textiles contemporáneos que se ofrecen a turistas en la zona del Cuzco, Túpac Amaru es representado e identificado por la insinuación de un sombrero de ala ancha.

¹⁹ Tom Cummings ha evidenciado que los anagramas que incluyen animales como representación de nombres propios fue un tema común en los Andes coloniales. Para tal efecto analiza el anagrama de Guaman Poman, representado en el inicio de su crónica (Cummings 1998).

²⁰ Comunicación personal Jorge Hidalgo, año 2004.

señalan hechos o costumbres cotidianas, que si bien pudieron no suceder en los lugares donde se plasmaron eran, no obstante, parte del cotidiano de la época.

Recapitulando a manera de conclusión

A lo largo de este trabajo hemos desarrollado una propuesta consistente en combinar textos provenientes de fuentes documentales escritas²¹ con textos provenientes de imágenes murales plasmadas en los templos católicos de los Altos de Arica. Se pretendía que los murales en cuestión podrían entregar antecedentes complementarios que surgieran de las propias imágenes. A través de la lectura de ambos textos se intentaría, entonces, una aproximación en la comprensión del proceso evangelizador y la prédica pastoral que se llevó a cabo en la Doctrina de Codpa durante el siglo XVIII.

Como resultado tenemos que en los Altos de Arica durante el siglo XVIII se erigió la Doctrina de Codpa. Esta ocupó un extenso aunque poco poblado territorio, cuya población se distribuyó en pequeños caseríos con no más de 500 personas el mayor y poco menos de 50 los más pequeños. Estos poblados se ubicaban en el tramo medio de los valles costeros, en el piso altiplánico y especialmente en las cabeceras de valle o precordillera. En esta última zona, los pueblos mencionados como anexos de la Doctrina de Codpa coinciden en gran medida con los centros poblacionales prehispánicos; por lo que sería altamente probable que algunos de ellos hubiesen sido pueblos de reducción que concentrarían la población prehispánica existente en cada pequeño valle serrano. Étnicamente, y al menos en tiempos coloniales, la Doctrina de Codpa estaría en gran medida compuesta por población Caranga cuyo núcleo político se encontraba en el sector altiplánico, en actual territorio boliviano. Políticamente y, en tér-

minos andinos, estaría adscrita al Cacicazgo de Codpa vinculado al linaje Cañipa.

En dicho espacio cultural la Iglesia llevó a cabo un proceso de evangelización del cual no existe aún mayor claridad, aunque algunas luces podemos obtener del trabajo aquí expuesto. Sabemos que la presencia de curas fue escasa, la mayor parte de ellos se concentraba en los centros más poblados y la prédica pastoral en cada pequeño poblado fue más bien esporádica. Esta estuvo centrada en los principios básicos de la fe cristiana donde los temas sacramentales, la vida y pasión de Cristo y la enseñanza edificante de los padres de la Iglesia fueron temas fundamentales. Del mismo modo se percibe una acción anti-idolátrica todavía vigente hacia finales del siglo XVIII, la cual habría tenido cierta revitalización a raíz de los procesos revolucionarios del movimiento de Túpac Amaru.

Paralelamente a la acción de la Iglesia, vemos una población local que participa de los procesos de edificación de templos y de su ornamentación. Es a través de esa participación que visualizamos cómo la tradición andina se entremezcla con la nueva ideología hispano-cristiana, situación que se debió extender a todas las esferas de la acción social, provocando el proceso sincrético característico de toda la región andina.

Como corolario, queremos resaltar que la propuesta de combinar textos escritos con textos pictóricos, ensayada exitosamente en otras regiones de los Andes, ha entregado una visión más amplia de los procesos culturales del área analizada. Si consideramos que para los Altos de Arica las fuentes documentales no son muchas, la incorporación de esta nueva fuente de información abre un prometedor camino de nuevos análisis que merece ser explorado.

²¹ La mayor parte de las fuentes documentales utilizadas fue procesada por otros investigadores de los cuales tomamos los resultados expuestos en respectivas publicaciones.

Bibliografía

Documentos

Archivo Arzobispal de Arequipa. Arica-Codpa. 1650-1891. Legajo Único. Informe de los anexos del Curato de Cotpa Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene.

Bibliografía citada

ACOSTA, J. (1999) [1621] *Extirpación de Idolatrías en el Perú*. Editado por Enrique Hurbano. Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas. Cuzco.

ALBÓ, X. (1992) *La experiencia religiosa Aymara. En Rostros Indios de Dios*. Coordinado por M. Marzal: 81-140. CIPCA / HISBOL / UCB, La Paz.

BERTONIO, L. (1984 [1612]) *Vocabulario de la Lengua Aymara*. CERES, IFEA, MUSEF. Cochabamba.

BOUYASSE-CASSAGNE, T. (1997) *De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos. En Saberes y Memorias en los Andes*, Editado-compilado por T. Bouyasse-Cassagne: 157-212. Institut Français d'Études Andines, Lima.

BRIONES, L. y VILASECA, P. (S/f) *Pintura Religiosa en Tarapacá. Fe y Color en el Desierto*. Editorial Cabo de Hornos Ltda.

BRIONES, L., ESPINOSA, G., CHACAMA, J., y ANDRADE, J. (1989) *La pintura mural en la provincia de Parinacota* (Primera Región, Chile). Segundo informe técnico de avance proyecto Catastro, Evaluación y Estudio de la Pintura Mural en el Área Centro Sur Andina. Organización de Estados Americanos-Universidad de Tarapacá.

CHACAMA, J., G. ESPINOSA y P. ARÉVALO (1992) *El arte mural en las iglesias coloniales de la Primera Región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile*. Documento de Trabajo 6, Universidad de Tarapacá.

CHACAMA, J., L. BRIONES y G. ESPINOSA (1989) *Arquitectura religiosa en la sierra y puna de la Primera Región de Chile*. *Diálogo Andino* 7-8: 103-120, Universidad de Tarapacá.

CUMMINS, T. (1998) *Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects "como*

es costumbre tener los caciques Señores". En *Native Traditions in the Preconquest World*. Editado por E. Hill Boone y T. Cummins. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

ESTENSSORO, J. C. (2001) *El simio de Dios*. Boletín Instituto Francés de Estudios Andinos 30 (3): 455-474.

FLORES, J. KUON, E. y SAMANEZ, R. (1993) *Pintura mural en los Andes. Chile, Bolivia, Perú* (Sur Perú). Universidad de Tarapacá. MS en poder del autor.

GISBERT, T. (1980) *Iconografía. Mitos indígenas en el Arte*. Gisbert y Cía. SA. Libreros Editores. La Paz.

_____ (2001) *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Imagen del Otro en la Cultura Andina*. 2ª Edición. Ediciones Plural. La Paz.

_____ (2004) *Iconografía. Mitos indígenas en el Arte*. 3ª Edición. Editorial Gisbert y Cía. La Paz.

GISBERT, T. y J. DE MESA (1974) *La pintura mural en Sudamérica*. Ed SISTEM VERLAG. Vadum Lichstenstein.

GISBERT, T., JEMIO, J.C. y MOSTACEDO, N. (coordinadores) (1993) *Oruro. Catálogo de su Patrimonio Arquitectónico Urbano y Rural*. IBC-Proyecto Bol 87/004 PNUD/UNESCO-CORDECOR.

GRIFFITH, N. (1998) *La Cruz y la Serpiente*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

GRUZINSKI, S. (1994) *La Guerra de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica. México.

HIDALGO, J. (1978) *Revisita de los Altos de Arica efectuada por el Oficial Real don Joaquín de Cárdenas en 1750*. Departamento de Arqueología, Universidad del Norte, Arica.

_____ (2004) *La Revisita de Codpa* (Altos de Arica) de 1772-73 efectuada por el Corregidor Demetrio Egan. *Chungara*, Revista de Antropología Chilena 36(1)103-204.

HIDALGO, J. y DURSTON, A. (2004) *Reconstrucción étnica colonial en la sierra de Arica: El cacicazgo de Codpa, 1650-1780*. En *Historia Andina de Chile*: 507-535. Editorial Universitaria, Santiago.

- LISI, F. L. (1990) *El Tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*.
- LUQUE, M. (1995) *Relatos Orales de la Precordillera y Altiplano*. Dirección de Investigación y Extensión Académica, Universidad de Tarapacá. Imprenta Litográfica del Norte, Arica.
- MARZAL, M. (1992) *La experiencia religiosa Quechua. En Rostros Indios de Dios*. Coordinado por M. Marzal: 27-80. CIPCA / HISBOL / UCB, La Paz, Bolivia.
- MONAST, J. (1972) *Los indios Aimaraes. ¿Evangelizados o solamente Bautizados?* Cuadernos Latinoamericanos. Ediciones Carlos Lohlé. Buenos Aires-México.
- MUJICA, R. (1996) *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Fondo de Cultura Económica. Lima.
- MUÑOZ, I. y CHACAMA, J. (2005). *Complejidad Cultural en las Alturas de Arica: Territorio, Etnicidad y Vinculación con el Estado Inca*. Ediciones Universidad de Tarapacá, en prensa.
- RIVIERE, G. (1979) *Intercambio y reciprocidad en Carangas*. *Antropología* (1): 85-111, Instituto Nacional de Antropología. La Paz.
- VALENZUELA, J. (2001) *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial*. DIBAM/LOM/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago.
- VARGAS UGARTE, R., S. J. (1951) *Concilios Limenses (1571-1772)*. Tomo I. Lima.
- _____ (1952) *Concilios Limenses (1571-1772)*. Tomo II. Lima.
- _____ (1954) *Concilios Limenses (1571-1772)*. Tomo III (Historia). Lima.
- UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS (2001[1585]) *Tercero de Cathecismo y exposición de la Doctrina Christiana, por sermones*. Estudios Bolivianos 9 (número especial): 247-419. La Paz.
- WACHTELL, N. (2001) *El Regreso de los Antepasados. Los indios Uros de Bolivia, del siglo XX al XVI. Ensayo de Historia Regresiva*. Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica-Colegio de México, México.