

FERNANDO GUZMÁN\*  
PAOLA CORTI\*\*  
MAGDALENA PEREIRA\*\*\*

POLÍTICA ECLESIASTICA Y CIRCULACIÓN DE IDEAS  
TRAS LAS PINTURAS MURALES REALIZADAS DURANTE EL SIGLO XVIII  
EN LAS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA<sup>1</sup>

---

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los muros de diversas iglesias ubicadas en el contexto de los caminos reales, que unían Potosí con Arica, fueron cubiertas con pintura mural. Esta proliferación de programas pictóricos se puede vincular con lo discutido en el Sínodo de la Plata de 1771-1773; en cuyos capítulos se pueden encontrar referencias explícitas a las bulas sobre catequesis del papa Benedicto XIV, así como a las ideas acerca de las imágenes sagradas contenidas en tratados escritos después del Concilio de Trento. En este artículo se analizarán cinco iglesias con programas murales que se pueden entender, en su mayor parte, como el resultado de políticas eclesiásticas globales y como el fruto de una compleja red de circulación de ideas.

**Palabras claves:** Ruta de la Plata, siglo XVIII, pintura mural, Benedicto XIV, catequesis, arte colonial.

ABSTRACT

During the second half of eighteenth-century, the walls of many churches, located on the royal roads between Potosí and Arica, were covered with mural paintings. This proliferation of pictorial programs could be linked to the discussion at the Synod of the Plata in 1771-1773. In some chapters of this Synod there are explicit references to Pope Benedict XIV's document about catechesis, as well as ideas about the sacred images proposed in treatises written after the Council of Trent. In this article, we will analyze five churches and their mural painting programs. In some ways, the wall paintings under study could be understood as the result of global Catholic policies and as a consequence of a complex network of circulation of ideas.

---

\* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Investigador del Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez. Correo electrónico: fernando.guzman@uai.cl

\*\* Doctora en Historia Medieval por la Université de Poitiers. Investigadora del Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez. Correo electrónico: paola.corti@uai.cl

\*\*\* Master en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Directora de la Fundación Altiplano. Correo electrónico: pereiramagdalena@gmail.com

<sup>1</sup> Artículo elaborado en el marco de la ejecución del proyecto FONDECYT Regular N° 1150974.

**Keywords:** Ruta de la Plata, eighteenth-century, mural painting, Benedict XIV, catechesis, colonial art.

Recibido: Agosto 2016.

Aceptado: Enero 2017.

## INTRODUCCIÓN

Los vestigios materiales así como los antecedentes contenidos en la documentación, dan cuenta de una amplia producción de pinturas murales durante la segunda mitad del siglo XVIII, específicamente en las iglesias construidas en los pueblos de la Ruta de la Plata, conjunto de caminos que unían la ciudad de Potosí con el puerto de Arica. Esta intensa actividad pictórica se puede entender, en alguna medida, como fruto de la reforma eclesiástica impulsada desde Roma durante la centuria, así como de la circulación de las ideas postridentinas acerca de las imágenes. Uno de los énfasis de esta política eclesiástica, en particular bajo el pontificado de Benedicto XIV, fue el fortalecimiento de la catequesis a través de todos los medios disponibles, línea de acción en la que las imágenes prestaban un servicio inestimable. La idea de una producción tardía de imágenes al servicio de la catequesis quedó planteada –en rasgos generales– en el libro de Jorge Flores, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez, publicado el año 1993; los autores afirman que un cierto grado de secularización de la sociedad, así como las dificultades inherentes a la evangelización de algunas regiones, habrían estimulado, durante el siglo XVIII, la ejecución de pinturas murales adecuadas a dichas circunstancias<sup>2</sup>. Jens Baumgarten ha escrito sobre la circulación en América de las ideas postridentinas acerca de las imágenes sagradas<sup>3</sup>, sin embargo, no se ha reflexionado lo suficiente acerca de los canales que mantuvieron vigentes estas concepciones hasta avanzado el siglo XVIII.

El asunto que se intenta comprender, a saber, una masiva producción de pintura mural con fines catequéticos en las postrimerías del periodo colonial, debe ser puesto en el contexto de la difusión de las ideas ilustradas, la promoción de nuevas formas de piedad, los esfuerzos orientados a conjugar fe y razón, el avance de las políticas regalistas, el influjo jansenista en los círculos de poder y la progresiva secularización de la sociedad, entre otras circunstancias que, tanto en España como en América, tuvieron manifestaciones particulares<sup>4</sup>. También es necesario prestar atención a las tensiones sociales que provocaron las reformas borbónicas, así como al fenómeno de las rebeliones anticoloniales, cuyas expresiones más conocidas son los alzamientos de 1777 y 1780, el pri-

---

<sup>2</sup> Jorge Flores, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez, *Pintura mural en el sur andino*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993, pp. 142 y 153. El trabajo de estos autores fue precedido por las referencias a pintura mural contenidas en José Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Banco Wiese, 1982.

<sup>3</sup> Jens Baumgarten, “Sistemas de visualização: da perspectiva central à percepção emocional. Nova abordagem à cultura visual entre a Europa e América Latina durante o início do Período Moderno”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, vol. 4, Santiago, julio 2004, pp. 300-316.

<sup>4</sup> Carmen Panera, “Religiosidad e Ilustración”, en *Revista de Historia de América*, N° 133, Ciudad de México, 2003, pp. 125-141, 126 y 127; Mario Góngora, “Aspectos de la Ilustración católica en el pensamiento y la vida eclesiástica chilena (1770-1814)”, en Mario Góngora, *Estudios de Historia de las Ideas y de Historia Social*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980, pp. 127-158.

mero liderado por Tomás Katari en el norte de Potosí y el segundo por Tupac Amaru en el Cuzco<sup>5</sup>. Sin omitir la referencia a los contextos señalados, el eje central del presente trabajo es la reflexión en torno a la forma en que las políticas pontificias y ciertas ideas postrindentinas, mediadas por el clero local, se transformaron en representaciones pictóricas en los pueblos de la Ruta de la Plata. Siguiendo la lógica descrita por Aby Warburg para la cultura clásica<sup>6</sup>, el viejo repertorio de formas cristianas, utilizadas una y otra vez con sentidos distintos, fue activado nuevamente durante el siglo XVIII para intentar poner orden en una sociedad tensionada.

El énfasis en las políticas eclesiásticas como antecedente para entender la masiva ejecución de pinturas murales durante el periodo, no supone desconocer la activa participación de curacas y otros actores locales en la configuración de los repertorios iconográficos de las iglesias; parafraseando a Roger Chartier<sup>7</sup>, en la definición de formas y colores se encuentran las estrategias simbólicas que acompañan el ejercicio del poder y la práctica de la resistencia. Sin embargo, la necesaria concentración en el tópico propuesto obliga a prestar poca atención al hecho de que la producción de las pinturas se dio en un contexto de negociación. Del mismo modo, no es posible dar cuenta del impacto de las políticas romanas fuera del ámbito geográfico señalado los antecedentes disponibles solo permiten hacerse cargo del caso propuesto. Tampoco es el objetivo indagar acerca de las peculiaridades iconográficas que caracterizaron a las pinturas del periodo, sino, más bien, reflexionar en torno al modo en que un conjunto de políticas e ideas pudieron estimular la producción de pintura mural.

La decisión de trabajar en el marco geográfico de la Ruta de la Plata ofrece varias ventajas. Por una parte, permite trabajar sobre un espacio conectado por la circulación de bienes y personas, en el cual se conservan suficientes vestigios materiales, así como documentación escrita, para desarrollar la investigación que se propone. Al mismo tiempo, ofrece la oportunidad de ocuparse de localidades que tenían circunstancias bien diversas y que estaban ubicadas en dos jurisdicciones eclesiásticas: la arquidiócesis de La Plata y la diócesis de Arequipa. En definitiva, el conjunto de pinturas murales que se conservan en la Ruta de la Plata posee las condiciones adecuadas para reflexionar en torno a un tema aún poco trabajado, como lo es el de las relaciones entre las políticas eclesiásticas de la segunda mitad del siglo XVIII y la producción de arte religioso.

Para comenzar a entender lo que estaba animando a pintores, comunidades y sacerdotes a cubrir con formas y colores los muros de las iglesias, sería necesario, en primer lugar, acometer la comprensión del territorio en el cual los hechos estaban ocurriendo, así como caracterizar los programas iconográficos que se conservan. En segundo término, resulta indispensable prestar atención al hecho de que la mayoría de las pinturas murales de la región fueron realizadas durante la segunda mitad del siglo XVIII, circuns-

<sup>5</sup> Acerca de la huella de las rebeliones anticoloniales en la pintura mural véase Ananda Cohen Suarez, *Heaven, Hell, and Everything in Between, Murals of the Colonial Andes*, Austin, University of Texas Press, 2016, pp. 145-181.

<sup>6</sup> Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Florencia, La Nuova Italia, 1966, pp. 364-365; Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, p. 4.

<sup>7</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 57-61.

tancia que permite proponer la existencia de un plan o una estrategia de la autoridad eclesiástica. En tercer lugar, se deben revisar las políticas eclesiásticas del periodo, con el fin de identificar en qué medida sus enunciados pudieron impulsar fenómenos como el que se estudia. En último término, correspondería indagar acerca de la circulación de las ideas postridentinas acerca de la imagen sagrada, buscando discernir en qué medida estos conceptos pudieron intervenir en la concepción de los programas de pintura mural.

PINTURA MURAL EN LA RUTA DE LA PLATA:  
TERRITORIO E ICONOGRAFÍAS

El circuito comercial que unía Potosí con Arica y por el cual circularon, durante más de dos siglos, los materiales extraídos del cerro Rico, se caracteriza por atravesar zonas geográficas bien diferenciadas<sup>8</sup>. En primer lugar, los valles bajos, situados entre el borde costero y los 1.900 msnm, alimentados por los cursos de agua originados en las zonas más altas. A continuación, la extremada aridez del desierto del Pacífico, la región más temida por las caravanas. Posteriormente, los cerros y quebradas de la precordillera, con altitudes entre los 2.000 y los 3.500 msnm, zona rica en recursos hídricos. Finalmente, el altiplano, situado sobre los 3.600 msnm, llamado también meseta del Titicaca; se trata de un complejo de cuencas endorreicas, entre las que destaca el conjunto: Titicaca, Desaguadero, Poopó y salar de Coipasa<sup>9</sup>. Esta área geográfica ha sido escenario de desarrollos culturales, que fueron creativos y exitosos para subsistir y progresar en un medio adverso, practicando la movilidad y la trashumancia para el aprovechamiento de los recursos de los distintos pisos ecológicos, con el fin de complementar productos y diversificar la dieta alimenticia<sup>10</sup>. El descubrimiento del mineral de plata de Potosí, en 1545, activó una gran ruta comercial, que aprovechó los antiguos caminos prehispánicos. Recuas de mulas y llamas recorrieron las antiguas vías incaicas trayendo el azogue desde Huancavelica y la plata desde Potosí, comunicando las grandes urbes coloniales tales como Cuzco, Arequipa, La Paz y Sucre, irradiando en los poblados andinos –en su camino hacia el puerto de Arica– los estilos artísticos y constructivos de sus iglesias principales<sup>11</sup>.

En este heterogéneo territorio se conservan muchas iglesias con fragmentos de pintura en los muros, como las de Rosapata, Salinas de Yocalla, Tomahave y Urmiri. Solo cinco preservan íntegros sus programas de pintura mural, por una parte: San José de Soracachi, Santiago de Curahuara de Carangas y Copacabana de Andamarca, en el actual territorio boliviano; por otra, San Andrés de Pachama y la Natividad de Parinacota, en

<sup>8</sup> Clara López, “Los circuitos del comercio colonial en Charcas (hoy Bolivia)”, en Hernán Silva (ed.), *Los caminos del MERCOSUR. Historia Económica Regional. Etapa colonial*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2004, pp. 33-54. Carlos Choque e Iván Muñoz, “El Camino Real de la Plata. Circulación de mercancías e interacciones culturales en los valles y altos de Arica (siglos XVI al XVIII)”, en *Historia*, N° 49, vol. 1, Santiago 2016, pp. 57-86.

<sup>9</sup> López, *op. cit.*

<sup>10</sup> Fundación Altiplano (ed.), *Iglesias andinas de Arica y Parinacota, las huellas de la Ruta de la Plata*, Santiago, Quadgraphics, 2012.

<sup>11</sup> Rodrigo Moreno y Magdalena Pereira, *La iglesia en la Ruta de la Plata*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2011; José Vial, S.J., “Algunas referencias cronológicas sobre la historia de la iglesia en Arica, antes de la guerra de 1879”, en *Revista Chungará*, N° 13, Arica, 1984, pp. 29-34.

Chile<sup>12</sup>. Las tres primeras se encontraban en el territorio de la arquidiócesis de la Plata, mientras que Pachama y Parinacota correspondían a la jurisdicción de la diócesis de Arequipa<sup>13</sup>. Al margen de otros rasgos significativos, es necesario reconocer que se trata de sistemas articulados de imágenes, cada uno de ellos con un contenido específico<sup>14</sup>; cuyo carácter de inmueble permite tener la certeza de estar analizando un conjunto de imágenes tal como fueron concebidas originalmente. Los muros de Soracachi se caracterizan por presentar, junto al infierno, el purgatorio y un breve repertorio de santos, una serie de doce escenas de la vida de la Virgen y san José<sup>15</sup> (figuras 1 y 2).

FIGURA 1  
*Desposorios (iglesia de Soracachi).*  
 Anónimo, pintura mural, siglo XVIII



Fotografía: Fernando Guzmán.

<sup>12</sup> Los primeros estudios acerca de las pinturas murales de Parinacota y Pachama se encuentran en: Luis Briones y Pedro Villaseca, *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*, Arica, Editorial Cabo de Hornos Ltda., 1983; Luis Mebold, “La pintura religioso-popular del altiplano chileno”, en *Aisthesis*, vol. 15, Santiago, 1985, pp. 62-79.

<sup>13</sup> Los obispos de La Plata y Arequipa habían sido desmembrados de la diócesis de Cuzco en 1552 y 1609, respectivamente.

<sup>14</sup> Fernando Guzmán, Paola Corti y Magdalena Pereira, “Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata. Potosí-Arica”, en *Hispania Sacra*, extra II, Madrid, julio-diciembre 2015, pp. 119-168, 129-131. Aunque para el siglo XVII un caso paradigmático de la práctica de adaptar el discurso a los requerimientos locales se puede revisar Bruce Mannheim, “Leer a Juan de Pérez Bocanegra, su Ritual Formulario y Hanaq pachap kusikuynin”, en Juan Pérez Bocanegra, *Ritual formulario*, Cusco, Fondo Editorial de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2012, pp. XXI-XXVI.

<sup>15</sup> Teresa Gisbert, *Pintura mural en el área centro sur andina*, La Paz, Organización de los Estados Americanos, Dirección Nacional del Patrimonio Artístico y Monumental, 1998, p. 191.

FIGURA 2  
*Presentación en el templo (iglesia de Soracachi)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

FIGURA 3  
*San Isidro (iglesia de Pachama)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

En Pachama las pinturas parecieran promover el culto de algunos santos, como san Isidro o san Miguel arcángel (figuras 3 y 4), asociadas al trabajo de la tierra y al abandono de la idolatría<sup>16</sup>.

FIGURA 4  
*San Cristóbal (iglesia de Pachama)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

Parinacota, por su parte, contiene un completo resumen pintado del catecismo, a través del cual es posible visualizar la vida eterna, la obra de la redención y los sacramentos, entre otros contenidos<sup>17</sup> (figuras 5 y 6).

<sup>16</sup> Juan Chacama, “Imágenes y palabras, dos textos para un discurso. La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII”, en *Diálogo Andino*, N° 33, Arica, 2009, pp. 14-24.

<sup>17</sup> Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira, *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*, Arica, Fundación Altiplano y Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, p. 80.

FIGURA 5  
*Camino al Calvario (iglesia de Parinacota)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

FIGURA 6  
*La confesión (iglesia de Parinacota)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

Las imágenes de Copacabana de Andamarca se centran en las postrimerías, con un peculiar énfasis en la representación del cielo<sup>18</sup> (figura 7).

FIGURA 7

*San Miguel en las puertas del Cielo (iglesia de Copacabana de Andamarca)*

*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Alejandra Claro.

Curahuara de Carangas, finalmente, presenta un conjunto menos coherente que los antes descritos, es posible por tratarse del resultado de trabajos pictóricos ejecutados en distintos momentos<sup>19</sup>; diversidad que no afecta al baptisterio de la iglesia, espacio que contiene un programa perfectamente articulado con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento<sup>20</sup> (figuras 8 y 9).

<sup>18</sup> Teresa Gisbert, “La pintura mural andina”, en *Colonial Latin American Review*, N° 1, vol. 1, Filadelfia, 1992, p. 127.

<sup>19</sup> Teresa Gisbert, “La iglesia de Curahuara de Carangas”, en Teresa Gisbert y Carlos Rosso (ed.), *La iglesia de Curahuara de Carangas*, La Paz, Plural Editores, 2008, p. 44.

<sup>20</sup> Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira, “Imágenes que evangelizan en la Ruta de la Plata: el programa iconográfico del baptisterio de la iglesia de Curahuara de Carangas”, en *Goya*, vol. 356, Madrid, 2016, pp. 198-209.

FIGURA 8  
*Ingreso en el Arca (baptisterio de Curahuara de Carangas)*  
 Anónimo, pintura mural, siglo XVIII



Fotografía: Fernando Guzmán.

FIGURA 9  
*Matanza de los Inocentes (baptisterio de Curahuara de Carangas)*  
 Anónimo, pintura mural, siglo XVIII



Fotografía: Fernando Guzmán.

Si bien no es el objetivo caracterizar desde el punto de vista iconográfico los programas de pintura mural del siglo XVIII que se conservan en la Ruta de la Plata, resulta necesario observar aquellos rasgos que se puedan considerar expresiones de este proceso de reforzamiento de la catequesis o de evangelización tardía. En primer lugar, resulta llamativo considerar que, todas las iglesias, con excepción de Pachama, contengan importantes representaciones de las postrimerías (figuras 10, 11, 12 y 13), imágenes fundamentales para iniciar el proceso de evangelización, así como para reforzar la catequesis.

FIGURA 10  
*Infierno (iglesia de Soracachi)*  
 Anónimo, pintura mural, siglo XVIII



Fotografía: Fernando Guzmán.

FIGURA 11  
*Infierno (iglesia de Copacabana de Andamarca)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fernando Guzmán.

La metodología misional contó desde el comienzo con la representación del Cielo y el Infierno como un recurso fundamental<sup>21</sup>, tal como se desprende de los catecismos limeños, así como de las expresiones de Felipe Guaman Poma<sup>22</sup> y del jesuita Bernardo Bitti “y a avido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y la gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla [sic]”<sup>23</sup>. Llamativo es, desde el punto de vista de la transmisión de la doctrina, el caso de Parinacota, cuyas pinturas murales contienen una síntesis del catecismo: vida eterna, pecado, redención y sacramentos<sup>24</sup>. Los programas de las otras iglesias apuntan a aspectos específicos, como la salvación y condenación en el caso de Copacabana de

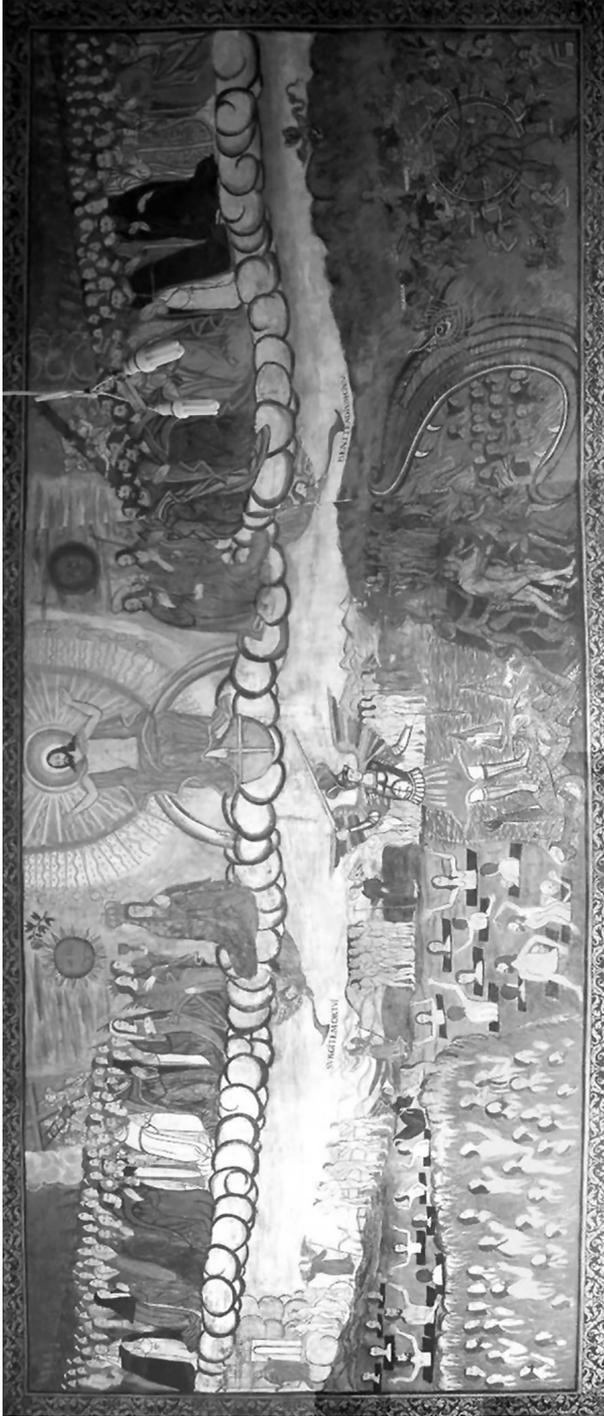
<sup>21</sup> Ramón Mujica Pinilla, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2003, pp. 278-283.

<sup>22</sup> Felipe Guama Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2008 [1615], tomo II, p. 548.

<sup>23</sup> Antonio de Vega, *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio de Cuzco desde su fundación hasta hoy, 1 de noviembre día de Todos los Santos, año de 1600*, Lima, Instituto de Investigaciones Históricas, Biblioteca Histórica Peruana, 1948 [1600], vol. VI, pp. 42-43.

<sup>24</sup> Corti, Guzmán y Pereira, *La pintura mural...*, *op. cit.*

FIGURA 12  
*Juicio Final (iglesia de Curahuara de Carangas)*  
*Anónimo, pintura mural, siglo XVIII*



Fotografía: Fundación Altiplano.

Andamarca<sup>25</sup>, la supresión de supersticiones en Pachama<sup>26</sup>, el reforzamiento de la moral cristiana en torno a la familia y el matrimonio en los muros de Soracachi<sup>27</sup> y los dones y gracias del sacramento del bautismo en el baptisterio de Curahuara de Carangas<sup>28</sup>.

FIGURA 13  
*Juicio Final [detalle] (iglesia de Parinacota)*  
 Anónimo, pintura mural, siglo XVIII



Fotografía: Fernando Guzmán.

La diversidad de circunstancias de las localidades mencionadas resulta de particular interés. Curahuara de Carangas era cabecera de doctrina atendida, a fines del siglo XVIII, por clero secular<sup>29</sup>. Parinacota y Pachama eran, desde 1777, anexos de la doctrina de

<sup>25</sup> Gisbert, “La pintura mural...”, *op. cit.*, p. 127.

<sup>26</sup> Fernando Guzmán, Marta Maier, Magdalena Pereira, Marcela Sepúlveda, Gabriela Siracusanó, José Cárcamo, Diana Castellanos, Sebastián Gutiérrez, Eugenia Tomasini, Paola Corti y Carlos Rúa, “Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile”, en *Colonial Latin American Review*, N° 25, vol. 2, Filadelfia, 2016, pp. 1-20.

<sup>27</sup> Fernando Guzmán, Paola Corti y Magdalena Pereira, “La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi, Bolivia”, en *Hispanic Research Journal*, vol. 17, N° 5, Londres, julio 2016, pp. 433-454.

<sup>28</sup> Corti, Guzmán y Pereira, “Imágenes que evangelizan...”, *op. cit.*

<sup>29</sup> Archivo Arzobispal de Sucre. Visitas pastorales. Curahuara de Carangas. 1780.

Belén<sup>30</sup>, también atendida por clero secular. Soracachi fue la capilla de una hacienda e ingenio minero en el territorio de la doctrina de Paria<sup>31</sup>. Copacabana de Andamarca se ubicaba en la jurisdicción de la doctrina de Santiago de Andamarca habría sido una viceparroquia atendida por agustinos hasta el año 1759<sup>32</sup>. Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que muchos miembros del clero regular circulaban entre Arica y Potosí, deteniéndose, eventualmente, en alguno de los pueblos mencionados, como parece manifestarlo el confesor dominico que aparece pintado en los muros de Parinacota.

#### CRONOLOGÍAS DE LAS PINTURAS MURALES DE LA RUTA DE LA PLATA

La idea de programas pictóricos con rasgos específicos, adecuados a las necesidades de cada pueblo, obligaría a pensar en la activa participación de actores locales en su definición<sup>33</sup>. Sin desconocer lo anterior, el objetivo del presente trabajo es demostrar que las pinturas murales en estudio no se explican, solo por la iniciativa aislada de un sacerdote o de una comunidad; por el contrario, detrás de la ejecución de cada una de ellas habría un plan general de acción con objetivos y procedimientos bien definidos, cuyo alcance superaría el ámbito de la Ruta de la Plata. Las pinturas de las cinco iglesias, por tanto, serían manifestaciones concretas de una política eclesial orientada a impulsar el uso de las imágenes para reforzar la catequesis en poblados pequeños. Es bien probable que esta campaña de catequesis se haya servido, también, del apoyo de pinturas sobre lienzo y esculturas, sin embargo, se debe tener en cuenta que las esculturas, como las reliquias, cumplían mejor el objetivo de promover devociones y de manera más limitada la de figurar un contenido doctrinal o moral. Por otra parte, los murales de factura popular habrían tenido la ventaja, por sobre los lienzos, de poder contar con un amplio repertorio de imágenes en poco tiempo y a un costo menor, puesto que se podían cubrir los muros completos, no era necesario trasladar las imágenes desde talleres lejanos y, en muchos casos, los pintores que las ejecutaron no pertenecían a prestigiosos talleres de Potosí o Charcas y, por tanto, no cobraban precios demasiado altos. La datación de los murales es el punto de partida para conjeturar que estos serían el resultado de un plan de acción y no el fruto de decisiones locales desconectadas entre sí. Aunque la datación de estas

<sup>30</sup> Moreno y Pereira, *op. cit.*, p. 52.

<sup>31</sup> Guzmán, Corti y Pereira, “La familia andina...”, *op. cit.*, p. 434.

<sup>32</sup> Gisbert, *Pintura mural...*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>33</sup> Acerca de la influencia de fenómenos locales en la definición de las pinturas murales se puede revisar: Hiroshige Okada, “‘Golden Compasses’ on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes”, in *Memoirs of the Graduate School of Letters*, vol. 11, Osaka, Osaka University, 2011, pp. 87-111; Hiroshige Okada, “Mural Painting in the Viceroyalty of Peru”, in Luisa Elena Alcalá & Jonathan Brown, *Painting in Latin America 1550-1820*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, pp. 403-435; Ananda Cohen Suarez, “Painting Andean Liminalities at the Church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru”, in *Colonial Latin-American Review*, vol. 22, N° 3, Filadelfia, 2013, pp. 369-399 y “From the Jordan River to Lake Titicaca”, in *The Americas*, vol. 72, N° 01, Cambridge, 2015, pp. 103-140; Rodolfo Vallín, *Imágenes de cal y pañete. La pintura mural de la Colonia en Colombia*, Bogotá, El Sello Editorial-Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.

pinturas se enfrenta a diversos inconvenientes, es posible afirmar que las de Parinacota, Pachama, Soracachi, Copacabana de Andamarca y gran parte de las de Curahuara de Carangas fueron ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidencia temporal que llevaría a plantearse la posibilidad de que estos trabajos, lejos de ser acciones aisladas, pudiesen corresponder a un proyecto coherente y concertado. Si los muros de las cinco iglesias de la región que conservan su programa de pintura mural completo fueron pintados casi en el mismo momento, parece razonable escudriñar acerca de la razón de esa coincidencia.

La datación de las pinturas de la iglesia de Parinacota tiene como punto de partida el hallazgo de azul de Prusia en algunas zonas del mural, pigmento desarrollado en Europa a comienzos del siglo XVIII y utilizado en América desde mediados de la centuria<sup>34</sup>. Por otra parte, la imagen de la defensa de la eucaristía presenta a un rey protegiendo la custodia de los ataques de un hereje musulmán, iconografía monárquica que permite pensar que las imágenes fueron realizadas antes del proceso de emancipación<sup>35</sup>. Por consiguiente, se puede afirmar que los murales de la iglesia de la Natividad de Parinacota fueron ejecutados durante la segunda mitad del siglo XVIII o las primeras décadas del siglo siguiente. En el caso de los murales de la iglesia de San José de Soracachi, la presencia estilizada de elementos ornamentales rococó —realizados con la misma factura que los ciclos iconográficos— llevaría a postular que las pinturas fueron ejecutadas en el tercer cuarto del siglo XVIII.

Para datar las pinturas de San Andrés de Pachama es decisiva la observación de la representación de san Isidro labrador, puesto que su levita de mangas y cintura ajustada corresponde a la moda madrileña de fines del reinado de Carlos III<sup>36</sup>; de modo que la imagen debió ser realizada a fines del siglo XVIII o, cuando muy tarde, en la primera década de la centuria siguiente, puesto que, unos años después, incluso, en un lugar periférico como Pachama, la levita descrita era una prenda anacrónica. Más difícil resulta la datación de los murales de Copacabana de Andamarca, pues, si bien es posible emparentarlos estilísticamente con pinturas del siglo XVIII, no se dispone de antecedentes seguros para establecer un rango cronológico más ajustado<sup>37</sup>.

En el caso de Curahuara de Carangas, se conserva una inscripción pintada en sus muros que entrega noticias acerca de la fecha de ejecución de los murales, en ella se puede leer: “Se pintó esta iglesia siendo cura don Francisco Ignacio Martínez de la ciudad de Lima, año de 1777”; si bien las imágenes de los doce apóstoles, pintadas en la bóveda del presbiterio, así como las que corresponden al retablo en obra, debieron

---

<sup>34</sup> Corti, Guzmán y Pereira, *La pintura mural...*, op. cit., p. 28.

<sup>35</sup> Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 278-285; Héctor Schenone, “Tres casos iconográficos”, en *Imagen brasileira*, vol. 1, Belo Horizonte, 2001, pp. 43-49.

<sup>36</sup> Amelia Leira, Amelia, “La moda en España durante el siglo XVIII”, en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, Nº 9, Madrid, 2007, p. 90.

<sup>37</sup> Una inscripción con el año 1754, presente detrás de uno de los retablos, no permite obtener conclusiones decisivas respecto de los murales: Teresa Gisbert y Philipp Schauer, *Iglesias rurales de La Paz y Oruro*, La Paz, Editorial Gisbert, 2010, p. 69. Tampoco es posible afirmar que la presencia de iconografía agustina estaría manifestando que se trata de pinturas realizadas antes del año 1759, cuando los agustinos dejaron de tener injerencia en esta zona: Gisbert, *Pintura mural...*, op. cit., p. 131.

ser ejecutadas a comienzos del siglo xvii<sup>38</sup>, el resto del trabajo pictórico de Curahuara debiera datarse, siguiendo a la inscripción, como trabajos de la segunda mitad del siglo xviii. No obstante, no se debe descartar la posibilidad de que la iglesia, ya a comienzos del siglo xvii, tuviese todos sus muros cubiertos con pintura mural, de modo que lo ejecutado el año 1777 podría haber sido una reparación o modificación parcial del programa anterior. Sea como fuese, lo importante, desde el punto de vista de la presente pesquisa, es que al comenzar el último cuarto del siglo xviii la iglesia de Curahuara de Carangas sufrió una importante intervención con pintura mural. Muchas otras iglesias de la Ruta de la Plata, como las de Rosapata, Salinas de Yocalla, Tomahave y Urmiri, conservan fragmentos o programas murales incompletos cuyas características permiten pensar en trabajos contemporáneos a las pinturas de Pachama o Soracachi<sup>39</sup>.

Por otra parte, al revisar los templos que no conservan pintura mural es posible reconocer que muchas edificaciones han sufrido intervenciones que han provocado la desaparición de los murales o su ocultamiento con capas de pintura de color uniforme, como se puede observar en el templo de Santiago de Callapa y en el santuario de Manquiri, entre otros casos. Es interesante en este sentido el caso de la iglesia de Belén, cuyos muros del siglo xviii no conservan indicios visibles de pintura, sin embargo, se cuenta con una referencia documental, del todo excepcional, que la describe en 1793 como “toda finamente pintada”<sup>40</sup>.

A partir de estos antecedentes, junto con reiterar la hipótesis central de que esta ingente actividad pictórica debiera obedecer a una directriz eclesiástica, es posible pensar que todas las iglesias ubicadas en pequeños poblados tuvieron programas de pintura mural y, tal vez, la mayoría de estos trabajos fueron ejecutados durante la segunda mitad del siglo xviii. Si lo afirmado se acerca –al menos en parte– a lo que en realidad ocurrió, la necesidad de una explicación se vuelve perentoria.

Al restringir el análisis a los datos ciertos que aporta el estudio de las iglesias, el resultado es que en la Ruta de la Plata se conservan cinco iglesias con sus programas de pintura mural completos, uno de ellos fue pintado durante el siglo xviii, otras tres fueron ejecutados durante la segunda mitad de la centuria y el quinto programa fue pintado, casi en su totalidad, el año 1777; casos a los que se deben sumar las cuatro iglesias que conservan fragmentos o programas incompletos que revelan, por sus características, trabajos del siglo xviii. Con excepción de la descripción de los muros pintados de la iglesia de Belén, los documentos parecieran guardar un completo silencio respecto de los murales; una primera y exhaustiva revisión de los legajos disponibles en los archivos del Arzobispado de Arequipa y del Arzobispado de la Plata acerca de Soracachi, Copacabana de Andamarca, Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas y otras localidades no aportó noticia alguna referida a las imágenes de los muros. La primera explicación de este silencio radica en el hecho de que los inventarios dan cuenta principalmente de bienes muebles y de rasgos muy generales de los edificios, de modo que el carácter in-

<sup>38</sup> Una inscripción en la escena del calvario da cuenta de que el templo habría sido terminado el año 1608, dato que coincide con las características arquitectónicas de la iglesia, de modo que las pinturas más antiguas pudieron ser ejecutadas en la primera o segunda década del siglo xvii. Gisbert, “La Iglesia de...”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>39</sup> Acerca de Salinas de Yocalla y Tomahave véase Gisbert, *Pintura mural...*, *op. cit.*, pp. 219 y 227.

<sup>40</sup> Descripción de la doctrina de Belén, 1787, en Archivo Arzobispal de Arequipa, legajo Arica-Belén 1694-1856, f. 1.

mueble de los murales haría innecesario su registro. La segunda razón de su ausencia en los documentos podría encontrarse en el carácter popular de su factura, lo que influiría en una valoración menor de estos trabajos respecto de la pintura sobre lienzo<sup>41</sup>; de este modo, la presencia de pintura mural no sería algo que una comunidad, un cura o un visitador, quisieran destacar en forma especial en un informe. En síntesis, ni las necesidades administrativas, ni el interés por dar cuenta de algo notable, impulsaron a registrar por escrito la existencia de pinturas murales en las iglesias.

Después de revisar todos los legajos referidos a Arica y a las doctrinas de Codpa y Belén, trabajo del que se obtuvo el referido antecedente acerca de las pinturas de la iglesia de Belén, se decidió estudiar los legajos relativos a concursos de curatos, en los que, como es habitual, se pueden encontrar informes de mérito de los sacerdotes que se presentan a concursos y, en ocasiones, inventarios que permiten reflejar mejor la cuantía de una donación o el valor de las mejoras emprendidas en una parroquia. En el primer legajo de la sección “concurso de curatos” se conserva la relación de méritos del sacerdote Ramón Málaga, uno de los pocos documentos que da cuenta de la presencia de pintura mural. Entre otros antecedentes se refiere que el sacerdote recibió el curato de San Pedro Caravelí desde 1777, lugar en el que debió asumir la construcción de una nueva iglesia, pues la antigua se encontraba en estado ruinoso; al describir los detalles del edificio que construyera se detiene a destacar los seiscientos pesos de su peculio que debió gastar en “pintar toda la circunferencia de la Iglesia; y en igual manera con pinturas finas quatro quadros, o lienzos de la vida de Ntra. Señora”<sup>42</sup>. Es interesante observar el contraste entre la rápida noticia relativa a las pinturas de los muros y los pormenores que entrega respecto de los cuatro cuadros; de las primeras solo se accede a conocer su existencia, por el contrario, de las segundas el documento entrega información relativa a su materialidad, su temática y, lo más importante, su calidad de piezas exquisitas. En este caso, como en otros, la referencia a la calidad de los objetos adquiridos para el ornato de una iglesia permitiría expresar, al mismo tiempo, el celo apostólico del sacerdote, su atención al culto divino, así como su desprendimiento de los bienes materiales.

La alta valoración de las pinturas sobre lienzo aparece una y otra vez en la documentación, valga como ejemplo el caso de la reedificación de la iglesia de Sacabaya, en cuyo expediente se señala: “se halla concluida esta Iglesia, y tan adornada, que puede competir con muchas parroquias antiguas. En el presbiterio, que es de piedra labrada y bóveda, se ha colocado un retablo de tres cuerpos todo dorado con las correspondientes efigies de esculturas y pinturas al óleo del mejor gusto”<sup>43</sup>. Al igual que en las noticias relativas a la nueva iglesia de Calaverí, el autor del texto consideró necesario destacar la materia-

---

<sup>41</sup> La escasez de referencias a la pintura mural en la documentación contrasta con la presencia habitual de expresiones relativas a la presencia de lienzos, tales como: “ha mandado poner muchos quadros de pintura”: Relación de méritos del presbítero Eugenio Adrián de la Vega, cura propio y vicario de la doctrina de Lluta, en Archivo Arzobispal de Arequipa, sección cura diocesana, serie concursos de curatos, legajo 1.

<sup>42</sup> Relación de méritos que hace el Doctor don Ramón Málaga cura coadjutor de la doctrina de Cavana, 1792, en Archivo Arzobispal de Arequipa, sección cura diocesana, serie concursos de curatos, legajo 1.

<sup>43</sup> Expediente promovido por don Josef Martínez de Villa cura propio de Ntra. Sa. Del Rosario de Sabanda sobre la reedificación de la iglesia de Sacabaya, 1794, en Archivo Arzobispal de Arequipa, sección curia diocesana, serie concursos de curatos, legajo 1.

lidad de las pinturas y juzgarlas como obras excepcionales. De esta reflexión surge, si se lo piensa bien, una paradoja, los sacerdotes habrían sido impulsados a dotar de imágenes sus iglesias, recurriendo para ellos a la pintura mural como el medio más eficaz y accesible, pero, al mismo tiempo, no parecen estar interesados en incluir en la lista de merecimientos, salvo raras excepciones, su participación en la ejecución de estos trabajos. Quizá la explicación es que, durante el siglo XVIII, muchos sacerdotes emprendieron la ejecución de pinturas en los muros de las iglesias, pero no todos podían afirmar que habían dotado los templos a su cargo con “óleos del mejor gusto”; en consecuencia, la incorporación de murales no habría sido percibido como un mérito notable, mientras que, por el contrario, adquirir pinturas sobre lienzo sí era un logro que convenía destacar.

El hallazgo documental más significativo, con relación a comprender lo que ocurría con la realización de pinturas murales en la Ruta de la Plata, se encontró en el cuarto legajo de la sección de “concursos de curatos”. Se trata de un inventario de bienes de la doctrina de Codpa, realizado el año 1792, que contiene un registro particularmente metódico de la iglesia parroquial y de todos los anexos, detallando en cada caso las características de los edificios y los bienes muebles allí depositados. Hasta el tercer cuarto del siglo XVIII Codpa fue cabecera de doctrina de todas las localidades de los altos de Arica; luego, a partir del año 1777 se desmembró de su territorio la doctrina de Belén, bajo cuya jurisdicción quedaron las localidades de Parinacota y Pachama. Se trata, por tanto, de un curato inserto en la Ruta de la Plata y en cuyo territorio, al menos hasta 1777<sup>44</sup>, se encontraban dos de las iglesias que han conservado su programa de pintura mural completo. El manuscrito lleva el título de “Inventario gral de las alhajas, vasos sagrados y ornamentos, y demás cosas pertenecientes a esta Parroquia de Codpa” y, según se consigna, habría sido preparado por Jacinto Arancibia, cura interino, con el objetivo de formalizar la entrega de los bienes a su sucesor. Para el caso del templo de Codpa, el documento da cuenta de la presencia de pintura en sus muros: “La Iglesia tendrá quarenta, y cinco varas de largo, y nueve de ancho, su techo paxizo, y por dentro pintada de colores ordinarios”<sup>45</sup>. Es interesante el contraste entre la denominación “pinturas finas”, usado por el informe de méritos del sacerdote Ramón Málaga para referirse a cuatro lienzos, con la expresión “colores ordinarios”, escogida por el cura de Codpa para hablar de lo que debiera ser pintura al temple sobre muros de adobe. Pero lo más significativo se encuentra al continuar la lectura del inventario, el sacerdote Jacinto Arancibia, lejos de limitarse a la enumera-

---

<sup>44</sup> El año 1777 se creó la doctrina de Belén, cuyo territorio correspondía a las tierras altas de la jurisdicción original de la doctrina de Codpa. Los pueblos de Parinacota y Pachama quedaron adscritos a la nueva doctrina de Belén.

<sup>45</sup> Inventario general de las alhajas, vasos sagrados y ornamentos, y demás cosas pertenecientes a esta Parroquia de Codpa, 1792, en Archivo Arzobispal de Arequipa, sección curia diocesana, serie concursos de curatos, legajo 4. No es posible establecer con claridad el sentido de la expresión “colores ordinarios”, sin embargo, se puede proponer que haría referencia a colores producidos con materiales del lugar, estableciendo una diferencia con aquellos que debían traerse desde los talleres de las grandes ciudades o desde Europa, a los que se denominaba colores finos. Véase Gabriela Siracusano, “Polvos y colores en la pintura colonial andina. Nuevas aproximaciones”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 8 al 12 de octubre de 2001, p. 436. Acerca de la materialidad de las pinturas véase Gabriela Siracusano, *El poder de los colores*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005; Gabriela Siracusano (ed.), *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, Buenos Aires, Universidad Federal de San Martín, 2010.

ción de bienes de la iglesia parroquial, registra con gran prolijidad los edificios y objetos de los siete anexos de la doctrina, a saber: Pachica, Esquiña, Timar, Ticnamar, Saxamar, Livilcar y Humagata<sup>46</sup>. Para todas las iglesias, con excepción de Livilcar, el inventario, luego de referirse a la materialidad y dimensiones del edificio, señala que en el interior las iglesias están “pintadas de colores ordinarios”<sup>47</sup>, reiterando la expresión utilizada para describir la situación de los muros del templo de Codpa. En el caso de Livilcar, el documento señala en forma escueta que la capilla está blanqueada en su interior<sup>48</sup>, poniendo así en relieve la diferencia con la iglesia de Codpa y demás anexos que contaban con pintura mural. Sería de agradecer que el sacerdote Jacinto Arancibia hubiese entregado algún detalle acerca del carácter de las imágenes pintadas en los muros, pero, como se ha indicado, ya es bastante inusual el hecho de que haya registrado la existencia de pintura mural. Todo parece indicar que la intención del documento es manifestar el buen estado en que se encuentran las construcciones y lo bien dotada que está cada una de las capillas, a pesar de las posibles limitaciones económicas que debían pesar sobre la doctrina, objetivo para el cual sería apropiada la expresión “y por dentro pintada de colores ordinarios”, así como la de “capilla blanqueada” que se usa para Livilcar<sup>49</sup>.

Se puede presumir que si el sacerdote Jacinto Arancibia decidió mencionar la presencia de pintura en los muros interiores, sobre todo teniendo en cuenta que no tenía ninguna obligación de referirse a ellas, estas debían encontrarse en buen estado el año 1792. El encalado de los muros de Livilcar, por el contrario, pudo obedecer a la necesidad de cubrir imágenes deterioradas. Si esta era la situación, se podría afirmar que los trabajos no habían sido ejecutados en una fecha muy lejana a la realización del inventario.

El inventario de Codpa del año 1792 permitiría afirmar que, en los últimos años del siglo XVIII todas las iglesias de la doctrina, con excepción de Livilcar, contaban con pintura mural. Incluso, se podría afirmar que algunos años antes de la redacción del documento citado, la capilla de Livilcar contaba con imágenes en los muros, sobre las cuales se dispuso —por razones que se desconocen— un capa de cal; conclusión a la que se puede llegar al observar que bajo el actual color blanco de los muros de Livilcar aún subsisten restos de pintura mural. De este modo, es posible afirmar con certeza que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la iglesia parroquial y las siete capillas de los anexos de la doctrina de Codpa tenían programas de pintura mural. Por otra parte, durante el mismo periodo señalado, en la vecina doctrina de Belén la iglesia parroquial, así como las capillas de Parinacota y Pachama, presentaban imágenes pintadas en los muros, sin que se pueda descartar su presencia en los antiguos templos de la jurisdicción, la mayoría de ellos desaparecidos a consecuencia de los terremotos del siglo XIX<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> En tres casos la forma en que están escritos los nombres de los pueblos en el inventario presenta alguna diferencia respecto de las denominaciones actuales. Es el caso de Esquiña, Livilcar y Humagata que aparecen registrados como Esquina, Libilcar y Umagata.

<sup>47</sup> Inventario general de las alhajas, vasos sagrados y ornamentos, y demás cosas pertenecientes a esta Parroquia de Codpa, 1792, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Manuel Fernández, *Arica, 1868, un tsunami y un terremoto*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, Universidad de Tarapacá, 2007; Alfredo Palacios, *Entre ruinas y escombros. Los terremotos en Chile durante los siglos XVI al XIX*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015, pp. 176-196; Moreno y Pereira, *op. cit.*; Vial, *op. cit.*, pp. 79-82.

La constatación de que en una doctrina, la de Codpa, la iglesia principal y seis de las siete capillas de los anexos presentaban pintura mural al finalizar el siglo XVIII, no permite afirmar en forma taxativa que todas las iglesias de poblados pequeños contaron con un programa pictórico ejecutado sobre sus muros durante el periodo, sin embargo, es un argumento a favor de que algo así pudo haber ocurrido. A la situación de la doctrina de Belén, que habría tenido al menos tres iglesias con sus muros pintados, se debe agregar, entre otros ejemplos, el de la doctrina de Andamarca, al sur de Oruro. La iglesia principal de la doctrina y dos de las capillas de los anexos conservan, total o parcialmente, pintura en los muros; se trata de las iglesias de Santiago de Andamarca<sup>51</sup>, la ya mencionada Copacabana de Andamarca y Nuestra Señora del Rosario de Rosapata<sup>52</sup>. La primera preserva algunos fragmentos que evidencian trabajos realizados en distintos momentos, Rosapata, por su parte, presenta imágenes de árboles, flores y pájaros de factura muy semejante a los que se pueden ver en la iglesia de Copacabana de Andamarca. De modo que en el curato ubicado en la margen poniente del lago Poopo, habría suficientes evidencias de que pudo haber ocurrido algo semejante a lo que se registra para las jurisdicciones eclesiásticas del partido de Arica.

Los casos de las doctrinas de Codpa, Belén y Andamarca parecen indicar que durante la segunda mitad del siglo XVIII muchos metros lineales de muros en iglesias y capillas fueron pintados con programas iconográficos de mayor o menor complejidad; despliegue de formas y colores que debió responder, como se ha indicado, a un impulso eclesiástico de carácter general<sup>53</sup>.

#### PINTURA MURAL Y POLÍTICA ECLESIASTICA

Es necesario tener en cuenta que esta vasta producción de imágenes se produjo en el contexto de la creciente insatisfacción producida por la imposición de las reformas borbónicas, proceso que culmina en las rebeliones anticoloniales de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>54</sup>. El desajuste social provocó un choque permanente entre los intereses de la población y la autoridad, fenómeno que se manifestó en la mayor cantidad y complejidad de los litigios judiciales durante la segunda mitad del siglo XVIII<sup>55</sup>. Los pueblos donde se encuentran las pinturas murales señaladas no fueron ajenos a estas perturbaciones. En 1782 el sacerdote de Curahuara de Carangas fue juzgado por abusar económicamente de los indios, prácticas que habrían provocado conatos de insubordinación<sup>56</sup>. En 1781

<sup>51</sup> Gisbert, *Pintura mural...*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>52</sup> Gisbert, "La pintura mural...", *op. cit.*, p. 127.

<sup>53</sup> Estos antecedentes refuerzan lo planteado en algunos trabajos anteriores acerca de la pintura mural en la actual región de Arica-Parinacota: Nelson Castro, Juan Chacama y Ricardo Mir, "Excitar y subyugar. Pastoral de la imagen y poblaciones indígenas en Arica colonial", en *Diálogo Andino*, vol. 34, Arica, pp. 25-43; Chacama, *op. cit.*, pp. 7-27.

<sup>54</sup> Scarlett O'Phelan, *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

<sup>55</sup> Serigo Serulnikov, *Conflictos sociales e insurrección en el mundo colonial andino. El norte de Potosí en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 47.

<sup>56</sup> Causa relativa a los abusos económicos del cura Miguel de Vera. Diciembre de 1782, en Archivo Arzobispal de Sucre. SGI 256, ff. 49 y 49v.

el cacique de la parcialidad de Collana en la doctrina de Andamarca da cuenta de sus esfuerzos destinados a “extirpar a los indios rebeldes”<sup>57</sup>. Por su parte, el curaca de Codpa, junto a algunas autoridades de los comunes, fue ejecutado por indios rebeldes debido a su fidelidad al orden hispano<sup>58</sup>. Estos antecedentes permitirían conjeturar que tras la proliferación de pinturas murales se hallaría la intención de reconstruir, por medio de las imágenes, el vínculo entre la Iglesia y las comunidades, en momentos en que la autoridad eclesiástica y la de los funcionarios de la Corona era cada vez más cuestionada. No obstante la importancia de todo lo anterior, el propósito del presente trabajo es seguir las huellas de una acción eclesiástica más amplia, cuyo origen no se debiera buscar solo en las circunstancias específicas de la crisis del orden colonial. Las pinturas no habrían sido una mera respuesta a las tensiones sociales de la segunda mitad del siglo XVIII, sino, más bien, la manifestación de una renovada política de catequesis y de promoción de las imágenes, cuya aplicación en el medio local coincidió con las rebeliones anticoloniales.

Los obispos y sacerdotes que promovieron la realización de estos programas de pintura mural pudieron tener como punto de partida las disposiciones del Concilio de Trento respecto del uso de las imágenes, así como de lo señalado sobre este tema en las constituciones del III Concilio Limense; pues a pesar de los doscientos años transcurridos, sus decretos seguían teniendo vigencia<sup>59</sup>. Sin embargo, para explicar la efervescencia pictórica descrita es necesario identificar documentos contemporáneos que expresen la voluntad de promover, a la luz de Trento y Lima, la ejecución de pinturas murales. Los obispos, en cuyos territorios se ubicaban las iglesias referidas, participaron o realizaron dos sínodos diocesanos y dos concilios provinciales, instancias que tuvieron una influencia significativa en la actividad de los curas responsables de doctrinas<sup>60</sup>. En el obispado de Arequipa se realizó un sínodo provincial el año 1684 y, casi un siglo después, un delegado de la diócesis participó en el VI Concilio Limense de 1772 y 1773<sup>61</sup>. La arquidiócesis de La Plata, por su parte, llevó a cabo un sínodo entre 1771 y 1773 y, al cabo de un año, convocó a sus diócesis sufragáneas para que fuesen parte del II Concilio Platense que se extendió hasta 1778. Si bien se trata de textos que resuelven en pocas li-

<sup>57</sup> Expediente seguido por Diego Valca, cacique de la doctrina de Andamarca, agosto de 1781, en Archivo Arzobispal de Sucre. SGI 138, ff. 16-17.

<sup>58</sup> Jorge Hidalgo y Alan Durston, “Reconstitución étnica colonial en la Sierra de Arica: El cacicazgo de Codpa, 1650-1780”, en Jorge Hidalgo (ed.), *Historia andina en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, p. 532.

<sup>59</sup> Acerca de la influencia del III Concilio Limense se puede revisar: Francesco Leonardo Lisi, *El tercer concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990. Acerca del valor de las imágenes en la evangelización y la catequesis se puede consultar: Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en *El Barroco Peruano II*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 219-313 y “‘Reading without book’ –On sermons, figurative art, and visual culture”, in Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma collection*, Stanford, Skira editore, 2006, pp. 41-66; Jaime Valenzuela, “Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú. Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio”, en *Investigaciones Sociales*, N° 17, Lima, 2006, pp. 491-503 y “...que las ymagenes son los ydolos de los christianos. Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú (1569-1649)”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, N° 43, Colonia, 2006, pp. 41-65.

<sup>60</sup> La impresión en Cochabamba, a mediados del siglo XIX, del sínodo de la Plata de 1771-1773, es una clara manifestación de la prolongada vigencia de sus definiciones. Elisa Luque Alcaide, *Iglesia en América Latina (siglos XVI-XVIII), continuidad y renovación*, Pamplona, Eunsa, 2008, p. 255.

<sup>61</sup> El delegado fue Juan Domingo Reguera, procurador de la diócesis durante la vacancia de la sede.

neas lo referente a las imágenes, es en ellos donde se deben buscar las claves para explicar lo que habría ocurrido con la pintura mural durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El sínodo provincial celebrado en Arequipa el año 1684 recuerda la doctrina tridentina acerca de atender a la decencia de las imágenes:

“aunque tenemos encargado en estas sinodales el aseo, limpieza y adorno, que debe ponerse en las Iglesias: ordenamos assi mismo no aya en ellas pinturas profanas, que causen irrisión: porque siempre han de ser pías, y devotas, que muevan a los fieles”<sup>62</sup>.

Expresiones semejantes se pueden encontrar en los decretos del VI Concilio Limense, luego de recordar la doctrina tridentina acerca de la veneración a las imágenes<sup>63</sup>, señala que “en la iglesia ni en otro lugar se coloquen imágenes no acostumbradas”, agregando a continuación: “ni se pinten o adornen las de los santos en traxes extraños, indecentes y deshonestos o de modo que puedan causar en la plebe horror o peligro de horror”<sup>64</sup>. El sínodo de 1684 y el Concilio de 1772-1773 están actualizando uno de los aspectos definidos por el Concilio de Trento en su vigésimo quinta sesión:

“Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardentemente el santo Concilio que se esterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores”<sup>65</sup>.

El de las imágenes inadecuadas es un asunto de especial interés, sin embargo, no parece ser el punto de partida adecuado para entender el fenómeno de la cuantiosa ejecución de programas de pintura mural durante la segunda mitad del siglo XVIII.

El Sínodo de La Plata de 1771-1773, publicado en Cochabamba el año 1854, se refiere en el capítulo octavo al mismo aspecto, recordando la necesidad de que los curas tengan “especial cuidado en que en sus iglesias no se coloquen imajenes indecentes y defectuosas, que en vez de escitar a devoción y reverencia provoquen a irrisión y desprecio”<sup>66</sup>, sin embargo, el texto no se limita a este punto e incorpora una recomendación que no está presente en los textos, ya referidos, de Arequipa y Lima:

“Ordenamos y mandamos a nuestros curas, conformándonos en todo al santo Concilio de Trento, tengan especial cuidado en que los que tuvieren en sus iglesias tanto de sus parroquias, como de sus anecosos, estén pintadas y adornadas de forma que muevan a culto y reverencia, sirviendo de historia y libro donde se lea, y considere lo que se ha de imitar y seguir, y no resulte la menor indecencia”<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> *Constituciones sinodales del Obispado de Arequipa de 1684*, Lima, Imprenta de Joseph de Contreras 1688, f. 73r.

<sup>63</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)*, Lima, Tipografía Peruana S.A., 1951-1954, tomo II, p. 116.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>65</sup> *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1847. p. 232. Acerca de la XXV sesión del Concilio véase Pierre Antoine Fabre, *Décree l'image? La XXV<sup>e</sup> Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

<sup>66</sup> Pedro Miguel de Argandoña Pasten y Salazar, *Sinodales del Arzobispado de La Plata 1771-1773*, Cochabamba, Imprenta de los Amigos, 1854, p. 142.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 143.

El texto sinodal parece estar reforzando el mandato a los sacerdotes de atender a la decencia de las imágenes, no obstante, la invitación a servirse de ellas para encauzar el comportamiento moral de los fieles se ubica en un plano propositivo muy distinto. Por esta razón la orden puede leerse como una invitación a tener las iglesias y capillas pintadas y aderezadas de tal manera que puedan cumplir con su función catequética. La sesión vigésimo quinta de Trento contiene una declaración semejante a la redactada por los padres sinodales de Charcas:

“se saca mucho fruto de las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglan su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos”<sup>68</sup>.

Tanto el texto tridentino como el del sínodo americano recuerdan la conveniencia de que pinturas y esculturas sirvan a la transmisión de la doctrina y promuevan la adecuación de la propia vida según el modelo de comportamiento de los santos.

Llegados a este punto, resulta necesario señalar que el Sínodo de la Plata de 1771-1773 se desarrolló en el contexto de las políticas regalistas impulsadas durante el reinado de Carlos III. Luego de la expulsión de los jesuitas, las reformas carolinas tuvieron un momento relevante al ser despachada la real cédula del 14 de agosto de 1769, conocida como *Tomo regio*. La cédula real ordenaba a los obispos de América y Filipinas realizar concilios provinciales con el fin de desterrar las doctrinas jesuitas, asegurar la correcta enseñanza de la doctrina cristiana y promover la sujeción al Rey y demás autoridades<sup>69</sup>. Pocos años antes, el arzobispo Pedro Miguel de Argandoña<sup>70</sup>, natural de Tucumán, luego de completar la visita pastoral de la arquidiócesis, requirió la autorización de la Corona para realizar un sínodo, solicitud que fue aprobada el año 1767. Resulta significativo que Pedro Argandoña haya seguido adelante con su proyecto, a pesar de estar en conocimiento de que la Corona le ordenaba convocar a un concilio provincial, cuya apertura se efectuó a los pocos meses de la clausura del sínodo. La historiadora Elisa Luque ha planteado que la actuación del Arzobispo criollo, sobre todo su decisión de convocar al sínodo sin conocer el contenido del *Tomo regio*, revelaría la existencia de una agenda reformista paralela, compartida por otros prelados americanos. Plan de acción que sería tributario de la política de transformación eclesiástica promovida desde Roma, en particular por el papa Benedicto XIV<sup>71</sup>, de origen boloñés, cuyo extenso

---

<sup>68</sup> *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, Barcelona, Imprenta de Benito Espona, 1845, p. 331.

<sup>69</sup> José Ignacio Saranyana y Carmen José Alejos-Grau, *Teología en América Latina*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Veuvert, 2005, p. 37.

<sup>70</sup> Pedro M. Argandoña y Pastén nació en Córdoba en 1693. En Santiago se formó y recibió la ordenación sacerdotal. Fue canónico magistral de la catedral de Quito, obispo de Tucumán entre 1742-1762 y arzobispo de La Plata entre 1763 y 1775, año, este último, en el que murió. Véase Cayetano Bruno, *La Iglesia en la Argentina: cuatrocientos años de historia*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudio San Juan Bosco, 1993, pp. 244-248; Saranyana y Alejos-Grau, *op. cit.*, pp. 427-428 y 491-492.

<sup>71</sup> Elisa Luque Alcaide, “¿Entre Roma y Madrid?: la reforma legalista y el Sínodo de Charcas (1771-1773)”, en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. LVIII, N° 2, Sevilla, 2001, pp. 473-493 e *Iglesia en América...*, *op. cit.*, pp. 221-230. Acerca de las tensiones entre Roma y Madrid en el siglo XVIII se puede revisar:

pontificado de dieciocho años culminó en 1758, poco antes de los acontecimientos que se describen<sup>72</sup>. El mismo texto sinodal entrega indicios significativos de este vínculo con el papa Prospero Lambertini, algunos de sus escritos, como *De Synodo Diocesana* e *Institutiones ecclesiasticae*, son citados decenas de veces, superando en número a las referencias extraídas del Concilio de Trento<sup>73</sup>.

Un aspecto central en el pontificado de Benedicto XIV que se debe relacionar con el fenómeno que ahora se estudia, es su insistencia en la necesidad de renovar la catequesis. En 1742, a través de la bula *Etsi Minime*, enfatiza la obligación de prestar especial atención a la catequesis: “no podemos menos de excitaros por medio de nuestra autoridad, y paternal amor, a que promováis y llevéis adelante con el mayor esmero el piadoso y saludable ejercicio de la enseñanza de la doctrina christiana, quitando aquellos impedimentos que se oponen a la salvación de las almas”<sup>74</sup>. En el mismo documento recuerda que la Iglesia enseña que no se puede obtener la salvación sin un conocimiento claro y preciso de la fe; razón por la cual, algunos santos obispos como Carlos Borromeo, Francisco de Sales y Toribio de Mogrovejo, a los que pone como ejemplo, tuvieron una especial preocupación por la forma en que se llevaba adelante la catequesis<sup>75</sup>. Señala, además, que se trata de una enseñanza que debe influir en el comportamiento de los fieles, pues se refiere a “los preceptos de Dios y de la Iglesia, las virtudes que debemos seguir, y los vicios que cuidadosamente hemos de evitar”<sup>76</sup>. Doce años después, en 1754, vuelve a insistir en este aspecto por medio de la encíclica *Cum religiosi*, en la que, luego de invitar de nuevo a los obispos a seguir el proceder de san Carlos Borromeo, insiste con las siguientes palabras en la urgencia de dar una especial prioridad a la catequesis: “os exhortamos, y aún rogamos por las entrañas de Jesu-Christo, que nos desmayéis en el ejercicio importantísimo de la enseñanza de la doctrina cristiana”<sup>77</sup>. Se puede señalar, a la luz de los documentos citados, que su pontificado (1740-1758) se abre y se cierra con esta llamada imperiosa a reforzar la transmisión de la doctrina cristiana por todos los medios disponibles, presentándola como una acción indispensable para que los fieles alcancen la salvación, puesto que, entre otras cosas, se les transmitirá con claridad las formas de comportamiento apropiadas para un cristiano. Sobre este punto Elisa Luque señala: “ante el deísmo que invadía la cultura europea, el papa Lambertini impulsó la predicación y la catequesis, marcándole objetivos y señalando una metodología que le permitiera llegar a los fieles”<sup>78</sup>.

---

Maximiliano Barrio, “Madrid y Roma en la segunda mitad del siglo XVIII. La lucha contra las ‘usurpaciones’ romanas”, en *Revista de Historia Moderna*, Nº 16, Alicante, 1997, pp. 69-82.

<sup>72</sup> Acerca de la figura de Prospero Lambertini y de su pontificado bajo el nombre de Benedicto XIV véase Tarcisio Bertone, *Il governo della Chiesa nel pensiero di Benedetto XIV (1740-1758)*, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 1977.

<sup>73</sup> Luque Alcaide, *Iglesia en América...*, op. cit., pp. 237-243.

<sup>74</sup> Benedicto XIV, “Etsi Minime”, en *Colección en latín y castellano de las bulas, constituciones, encíclicas, breves y decretos del Santísimo Padre (de gloriosa memoria) Benedicto XIV*, Madrid, Oficina de don Antonio Espinosa, 1790, tomo 1, p. 264.

<sup>75</sup> Op. cit., tomo 1, pp. 267-268.

<sup>76</sup> Op. cit., p. 265.

<sup>77</sup> Op. cit., p. 295.

<sup>78</sup> Luque Alcaide, *Iglesia en América...*, op. cit., p. 222.

El énfasis de Benedicto XIV habría sido recogido y adaptado a las circunstancias locales por los obispos y clérigos americanos, en particular por el arzobispo Pedro Argandoña, como queda de manifiesto en el texto sinodal de 1771-1773; dando impulso a una reforma eclesial autónoma a la promovida desde la Corona. Esta preocupación lambertiniana por la transmisión de la doctrina tuvo una marcada presencia en los sínodos del siglo XVIII<sup>79</sup>. En el VI Concilio Limense, por ejemplo, se observa una aguda preocupación por la desatención religiosa en que se encuentran los habitantes de pueblos o estancias lejanas a la cabecera de doctrina, llegando a tal extremo “que muchas veces no es fácil que aún en los días festivos llegue a alguno de ellos la voz y presencia del pastor”<sup>80</sup>. El Sínodo de la Plata, por su parte, dedica los trece capítulos del primer título a “la doctrina cristiana i su esplicación”, atendiendo en forma especial al contenido, forma y frecuencia que debe tener la instrucción religiosa dirigida a los indios<sup>81</sup>. Las visitas, como la realizada a fines del siglo XVIII por el intendente Antonio Álvarez de Jiménez a la doctrina de Belén<sup>82</sup>, dan cuenta de que la preocupación expresada en los textos de sínodos y concilios, se tradujo en una permanente supervisión del trabajo de los sacerdotes, atendiendo a aquellas acciones u omisiones del encargado de la doctrina que podrían dificultar la catequesis. Si se observa bien, la misma preocupación por la decencia de las imágenes, contenida en los documentos eclesiásticos citados, tiene como objetivo eliminar un posible escollo a la correcta transmisión de la doctrina, pues estas aberraciones, como recuerda el texto de Lima, podrían inducir a la plebe al error<sup>83</sup>. De este modo, se cumplía con uno de los mandatos, contenidos en la bula *Etsi Minime*: quitar “aquellos impedimentos que se oponen a la salvación de las almas”<sup>84</sup>. El sínodo platense es aún más claro, plantea que las imágenes bien dispuestas servirían “de historia y libro donde se lea, y considere lo que se ha de imitar y seguir”<sup>85</sup>, es decir, serían instrumentos eficaces para transmitirnos “las virtudes que debemos seguir, y los vicios que cuidadosamente hemos de evitar”<sup>86</sup>; dimensión moral sin la cual –de acuerdo con Benedicto XIV– la catequesis quedaría inacabada<sup>87</sup>.

Como se acaba de indicar, en el caso del Sínodo de La Plata, el texto referido a las imágenes posee una clara intención catequética, en perfecta sintonía, por tanto, con las directrices romanas. Se ordena que los curas dispongan pinturas y esculturas en todas las iglesias y capillas, con el fin de que estas refuercen la transmisión de la doctrina; sirviendo en particular a aquellos que no podían estudiar por medio de un libro. Los ecos y reinterpretaciones de concepción gregoriana de las imágenes como un libro de líneas y colores a partir de cuya lectura se pueden comprender realidades complejas no es inusual, a pesar de lo cual, pareciera no estar presente en los escritos del papa boloñés.

<sup>79</sup> Luque Alcaide, *Iglesia en América...*, *op. cit.*, pp. 237-243; Saranyana y Alejos Grau, *op. cit.*, p. 479.

<sup>80</sup> VI Concilio Limense, Acción II, título primero, capítulo décimo cuarto; Vargas Ugarte, *op. cit.*, tomo II, p. 16.

<sup>81</sup> Argandoña, *op. cit.*, pp. 44-83.

<sup>82</sup> Visita del Intendente Álvarez Jiménez, Doctrina de Nuestra Señora de Belén. Causa del Real Patronato, 1791, en AGI, Manuscritos N° 48, ff. 261-37 y 262-39.

<sup>83</sup> Varga Ugarte, *op. cit.*, tomo II, p. 117.

<sup>84</sup> Benedicto XIV, *op. cit.*, tomo I, p. 264.

<sup>85</sup> Argandoña, *op. cit.*, p. 143.

<sup>86</sup> Benedicto XIV, *op. cit.*, tomo I, p. 265.

<sup>87</sup> Benedicto XIV recoge en este punto una larga tradición: Kimberly Rivers, *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 125-145.

Para conocer las ideas de Benedicto XIV acerca del arte religioso se debe prestar especial atención a la bula *Sollicitudini Nostrae*<sup>88</sup>, redactada en 1745 con el objetivo de resolver la consulta del obispo de Augsburgo en torno a la licitud de representar al Espíritu Santo bajo la forma de un joven solitario, solución promovida por la religiosa Crescencia, cuya causa de beatificación algunos buscaban promover. Se trata de un documento que enfrenta, por primera vez de manera explícita, el problema de las imágenes de Dios.

Al margen de la discusión erudita acerca de las representaciones lícitas de las tres personas de la Santísima Trinidad<sup>89</sup>, el texto se refiere a tres aspectos que pudieron tener un eco particular en los obispos americanos. En primer lugar, el papa Prospero Lambertini refrenda la potestad de los obispos, definida explícitamente en Trento, para aprobar o rechazar las imágenes sagradas. En segundo término, el documento recuerda que las representaciones de Cristo, de la Virgen y de los santos deben ayudar a los fieles a guardar y cultivar los artículos de la fe. Finalmente, la bula establece tres categorías a la hora de juzgar las representaciones de la Santísima Trinidad. En primer lugar, se refiere a las imágenes que se deben considerar lícitas por su coherencia con la Sagrada Escritura. A continuación, se refiere a las iconografías trinitarias que por sus características deben considerarse ilícitas o reprobables. Para, en último término, juzgar algunas representaciones –no del todo incongruentes con la revelación– como tolerables. El respaldo a la potestad episcopal sobre las imágenes y el énfasis en la función catequética de pinturas y esculturas no era un asunto nuevo; por el contrario, la idea de que había imágenes que se podían tolerar, incluso en un ámbito tan delicado como la representación de la Santísima Trinidad, introducía un rango de comprensión que no parece estar presente, al menos de manera tan explícita, en documentos anteriores referidos al arte sagrado. Los obispos americanos que conocieron el contenido de *Sollicitudini Nostrae* contaban con la autoridad de una bula para actuar de manera más o menos indulgente frente, por ejemplo, a la incorporación de símbolos locales en los programas iconográficos, como el indio de tres rostros de Parinacota o las cabezas de puma de Pachama.

En definitiva, las políticas del pontificado de Benedicto XIV, junto a otros factores, podrían haber impulsado la ejecución de los programas pictóricos en estudio. El reforzamiento de la potestad de los obispos para resolver todo lo referente a las imágenes, la mirada tolerante frente a imágenes no del todo ortodoxas y, particularmente, el énfasis en la catequesis serían antecedentes necesarios para comprender la campaña de ejecución de pinturas murales en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, un aspecto clave de lo expresado por el Sínodo de la Plata, a saber, la idea de que los fieles pueden

<sup>88</sup> La bula se encuentra traducida al francés en: François Boespflug, *Dieu dans l'art*, Paris, Les éditions du cerf, 1984. Prospero Lambertini fue poseedor de una amplia cultura, rasgo a partir del cual fue posible que la historiografía construyera la imagen de un Papa ilustrado, promotor del diálogo entre la fe, las letras y la filosofía. Durante su pontificado le otorgó una especial relevancia a la promoción del arte y a la distribución de reliquias, reinstaurando, de este modo, políticas eclesiasísticas características de la Contrarreforma. Liliana Barroero y Stefano Susinno, "Roma arcadica capitale universale delle arte del disegno", in *Studi di Storia dell'Arte*, vol. 10, Roma, 1999, p. 106; Liliana Barroero y Stefano Susinno, "Arcadian Rome, universal capital of the arts", in Edgard Peters Bowron & Joseph J. Rishel (ed.), *Art in Rome in the eighteenth century*, London, Philadelphia Museum of Art and Merrell, 2000, pp. 47-76.

<sup>89</sup> Boespflug, *op. cit.*, p. 312. La bula cita entre otros autores a Juan Interián de Ayala, Johannes Molanus y Roberto Belarmino.

leer y considerar a partir de las imágenes no está presente en forma explícita en los textos de Benedicto XIV, así como tampoco en la formulación de la vigésima quinta sesión del Concilio de Trento.

PINTURA MURAL Y CIRCULACIÓN DE IDEAS:  
LAS IMÁGENES DE LAS IGLESIAS COMO “LIBROS VISUALES”

Una fuente posible en la que pudieron recoger los padres sinodales americanos la metáfora del libro para justificar las imágenes de gran escala en lugares de culto podría ser el *Pictor christianus*, tratado de pintura publicado por Juan Interián de Ayala en el año 1730. Al referirse el autor a la necesidad de exactitud en las formas y colores, recuerda que “las Imágenes, respecto de los rudos, son a manera de libros”<sup>90</sup>, motivo por el cual las pinturas defectuosas deben ser prohibidas, tal como se hace con los textos que contienen errores. Algo semejante escribió Antonio Palomino en su obra *El museo pictórico y escala óptica*, publicado entre 1715 y 1724, donde se refiere al arte de la pintura como “libro abierto” o “escritura silenciosa”, de especial “utilidad al vulgo de los idiotas”<sup>91</sup>. Recuerda que se trata de una antigua práctica de la Iglesia el disponer amplios programas pictóricos en las iglesias para enseñar, por medio de ellas, la doctrina y la moral. En *diálogos de la pintura*, por su parte, libro publicado por Vicente Carducho en 1633, se pueden encontrar expresiones semejantes, en las cuales se precisa que “San Gregorio Papa mandó pintar las historias de los santos Evangelios en las Iglesias, para que sirviesen de maestros que enseñasen y declarasen aquellos misterios”<sup>92</sup>. Tal vez la definición que alcanzó mayor difusión fue la que diera el papa san Gregorio Magno (590-604) en un par de cartas dirigidas a Secundinus (599) y al iconoclasta obispo Serenus de Marsella (600); de ellas, se desprenden tres objetivos de la imagen: el recuerdo (memoria) de la Historia Sagrada; el “arrepentimiento de los pecadores”<sup>93</sup>, es decir, la paulatina conversión de los fieles mediante la comprensión de verdades santas y, finalmente, la educación de los iletrados (*laicorum litteratura*), en la medida que “Nam quod legentibus scriptura, hoc ignotis prestat pictura, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant”<sup>94</sup>; para Gregorio Magno, el fiel aprendía en las imágenes aquello que debía ser adorado: “Aliud est picturam adorare, aliud per picture historiam quid sit adorandum addiscere”<sup>95</sup>.

<sup>90</sup> Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín de Ibarra, impresor de S.M., 1782, p. 54.

<sup>91</sup> Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, p. 154.

<sup>92</sup> Vicente Carducho, *Dialogo de la pintura, su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, p. 120.

<sup>93</sup> Jéromé Baschet, “Introduction: l’image-objet”, in Jéromé Baschet et Jean Claude Schmitt (ed.), *L’Image. Fonctions et usages des images dans l’Occident medieval*, Paris, Cahiers du Léopard d’Or, 1996, pp. 7-10.

<sup>94</sup> “Pues aquello que da la escritura a los que leen, es lo que presta la pintura a los que ignoran, pues en ellas ven los ignorantes aquello que deben seguir”: en Camille, M., “The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Images”, in Baschet y Schmitt (dir.), *op.cit.*, pp. 89-107.

<sup>95</sup> *Ibid.* “Una cosa es adorar la pintura, y otra, aprender por la historia de la pintura lo que debe ser adorado”.

Si bien es posible afirmar que Juan Interián de Ayala, Antonio Palomino y Vicente Carducho estaban retomando una antigua concepción cristiana, cuyo origen conocido se encontraría en las definiciones de san Gregorio Magno, se debe considerar que la idea de la pintura como libro fue retomada y revitalizada con mucha fuerza en los escritos sobre arte sacro que, publicados a fines del siglo XVI, desarrollaron los planteamientos propuestos por el Concilio<sup>96</sup>. De especial relevancia son las obras de Juan Molanus, Carlos Borromeo, Roberto Berlarmino, Federico Borromeo, Gabriele Paleotti y Antonio Possevino. El año 1570, Juan Molanus publicó en Lovaina su libro *De picturis et imaginibus sacris*, en el cual se retoma la concepción de la pintura como un libro asequible a los simples y útil para los doctos; la idea cobró nueva vida en la reflexión formulada por Gabriele Paleotti en su obra *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, publicada en 1582, consultor del Concilio y obispo de Bolonia desde 1566, fue una de los textos postridentinos más influyentes<sup>97</sup>, siendo algunos de los trabajos publicados en el periodo deudores, en mayor o menor medida, de lo planteado en el *Discorso*. En los capítulos vigésimo segundo y vigésimo tercero del primer libro se plantea la semejanza que la contemplación de una pintura tendría una clara similitud con el acto de escuchar una disertación o leer un texto, fundamento de lo que el autor denomina “la mirabile loro facultä ad instruire gli uomini nella disciplina cristiana”<sup>98</sup>. Para Gabriele Paleotti la imagen es, en muchos aspectos, más eficaz que la escritura, puesto que ella se comporta como libro siempre abierto, escrito en un lenguaje universal que no necesita de intérprete para ser comprendido. Luego, insiste en las dificultades que se deben enfrentar para comprender un libro, en contraposición, “dalle imagini siamo ammaestrati con grandissima dolcezza e ricreazione”. Este aprendizaje placentero, cuyo fundamento estaría en el gozo que producen las representaciones de la realidad, hunde sus raíces en las concepciones del siglo XVI acerca del arte y sería uno de los rasgos característicos del planteamiento del obispo boloñés<sup>99</sup>, quien consideraba la pequeña edición de 1582 como un simple borrador, doce años después, en 1594, el libro fue publicado en Ingolstadt en lengua latina, asegurando con ello una difusión más amplia.

Es interesante observar que el papa Benedicto XIV, si bien no hace ninguna referencia a Gabriele Paleotti en su bula *Sollicitudini Nostrae*, cita reiteradas veces a Juan Molanus y en dos oportunidades a Juan Interián de Ayala. Dando cuenta de su conocimiento de los tratados postridentinos, así como de la literatura artística española de reciente publicación. La influencia del *Discorso* en el mundo español, por su parte, parece quedar refrendado por las referencias explícitas al cardenal italiano que incorporan el *Diálogo de la pintura y Museo pictórico y escala óptica*. Vicente Carducho se refiere al texto del obispo boloñés como el “libro de la reformatión de las Imágenes”<sup>100</sup>, mientras

<sup>96</sup> Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'eta della Controriforma*, Bolonia, Editrice Compositore, 2008, p. 15.

<sup>97</sup> Paolo Prodi, *Introduction, Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles, Getty publications, 2012, p. 26.

<sup>98</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bolonia, 1582, libro primero, capítulo XXIII, p. 221, disponible en [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it) [fecha de consulta: 11 de mayo de 2015].

<sup>99</sup> Prodi, *op. cit.*, p. 93.

<sup>100</sup> Carducho, *op. cit.*, p. 35.

que Antonio Palomino destaca que “el Cardenal Paleoto imprimió un gran libro, y doctísimo de la Pintura”<sup>101</sup>. De modo que las reflexiones del Cardenal, en forma directa o mediada, pudieron ser consideradas por los padres sinodales de Charcas, especialmente por el arzobispo Pedro Argandoña; no solo a la hora de redactar el capítulo del sínodo que se dedicó al tema de las imágenes sino, también, al momento de estimular a los curas, quizá en forma particular a aquellos que tenían a su cuidado doctrinas de indios, para que dotaran de imágenes convenientes los muros de las iglesias<sup>102</sup>.

#### CONCLUSIONES

Como se puede ver, múltiples causas habrían estimulado la realización de pinturas murales durante el siglo XVIII en los pueblos ubicados en la ruta que unía Potosí con Arica. Sin duda, el presente análisis deja fuera otros factores que debieron ser relevantes, sin embargo, se puede señalar que la circulación de las ideas postridentinas en torno a la función de las imágenes, así como el impacto de la reforma eclesial impulsada por Benedicto XIV son determinantes para comprender lo que estaba ocurriendo en ese momento en la región. Es posible afirmar que la insistencia del Pontífice en la necesidad de reforzar por todos los medios la transmisión de la doctrina cristiana, junto a la persistencia y reinterpretación de la concepción de las imágenes como libros abiertos, habría movido a algunos prelados americanos, como queda de manifiesto en el Sínodo de La Plata, a considerar las pinturas como instrumentos capaces de reforzar la catequesis en pueblos de indios. Tarea urgente en un contexto de debilitamiento del sistema colonial y de persistente cuestionamiento a la autoridad, fenómenos que afectaron la capacidad de la Iglesia para influir en la sociedad.

La mirada de Gabriele Paleotti y otros autores acerca de la antigua doctrina de Gregorio Magno, en torno al papel de las imágenes sagradas, habría cobrado nueva vida en el contexto de una reforma de la Iglesia que, impulsada desde Roma, habría tenido en algunos obispos hispanoamericanos del siglo XVIII una clara acogida. El refuerzo de la catequesis habría sido visto como una reacción adecuada frente a las tensiones sociales de la centuria y las rebeliones anticoloniales. Los curas a cargo de doctrinas, por su parte, con distintos grados de compromiso y comprensión, habrían intentado materializar los diversos aspectos involucrados en este esfuerzo reformista, acometiendo, entre otras acciones, la ejecución de programas de pintura mural. De modo que, tras la aplicación de colores sobre los muros de tantas iglesias en la Ruta de la Plata no solo se hizo presente el oficio de un pintor o el anhelo de la comunidad; esos pigmentos aglutinados al temple serían, simultáneamente, la concreción material de políticas eclesiásticas y el fruto de una compleja red de circulación de ideas.

---

<sup>101</sup> Palomino, *op. cit.*, p. 99.

<sup>102</sup> Acerca de la influencia del pensamiento de los autores postridentinos en Hispanoamérica véase Baumgarten, *op. cit.*, pp. 300-316.