



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El programa iconográfico de Caquiaviri como herramienta contra las idolatrías 1650-1750

Autor:

Querejazu Escobari, Lucía

Tutor:

Presta, Ana María

Penhos, Marta

2020

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de doctora de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Posgrado

Tesis de Doctorado en Historia y Teoría del Arte

**El programa iconográfico de Caquiaviri como
herramienta contra las idolatrías 1650-1750**

Lic. Lucía Querejazu Escobari

Av. Costanera #25, depto. 2C, Calacoto, La Paz - Bolivia

/ (591) 72025560 luciaquerejazu@yahoo.com

Directora: Dra. Ana María Presta

Co directora: Dra. Marta Penhos

Índice

Índice de tablas, cuadros e imágenes.....	5
Agradecimientos.....	9
Introducción.....	12
Capítulo 1.....	18
1. Planteo inicial del problema.....	18
1.1 Las pinturas de Caquiaviri en la historiografía.....	24
2. Caquiaviri como <i>programa</i>	31
2.1 Los retos conceptuales de la historiografía del arte andino.....	37
2.1 Dejando atrás <i>El engaño de la visibilidad</i>	43
2.2 Balance.....	52
3. Imagen como concepto operatorio de temporalidad.....	53
4. Metodología de investigación propuesta.....	60
5. Imágenes del Capítulo 1.....	64
Capítulo 2: <i>Espacialidad y cosmovivencia</i>.....	67
1. Un acercamiento a la espacialidad andina.....	70
1.1 La espacialidad de Caquiaviri.....	77
2. La espacialidad cristiana.....	82
2.1 Fundación de la doctrina y erección del templo.....	91
2.2 El <i>programa</i> iconográfico de las pinturas.....	95
2.3 El atrio y el exterior del templo: la cristianización del espacio.....	103
3. Balance: La <i>cosmovivencia</i> de la heterotopía.....	107
4. Imágenes del Capítulo 2.....	111
Capítulo 3: Caquiaviri	116
1. Caquiaviri en el “espacio del trajín”.....	117
2. Movimiento poblacional: mita y abandono del pueblo.....	124
3. La doctrina, el cura y la feligresía.....	129
3.1 Visitas pastorales y recomendaciones sobre el comportamiento ideal de un cura.....	132
3.2 El Licenciado Agustín de Barroeta Guillestegui y Vivero.....	136
3.3 El Sínodo de Rodríguez Delgado	143
3.4 Irregularidades y abusos de los curas	146
4. Las llamadas idolatrías y la naturalización del demonio en los Andes.....	149
5. Balance	163
6. Imágenes del Capítulo 3.....	165

Capítulo 4: Pensar la imagen colonial	166
1. La espacialidad de las imágenes.....	166
1.1 La introducción del lenguaje figurativo en el mundo andino.....	168
2. De Trento a los Concilios Limenses.....	172
3. Características y usos de la imagen colonial	175
3.1 Gremios, comitentes y la producción artística en el mundo andino colonial.....	181
3.2 El programa de Caquiaviri: entre el Collao y Cuzco.....	188
4. La experiencia visual barroca y los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola como modelo para “abrir” las imágenes.....	199
4.1. El método: la visión imaginativa.....	203
4.2. Nadal y el modelo pedagógico.....	205
5. Modelar los comportamientos a través de los santos	208
5.1 Los lienzos compuestos: compilaciones de vidas.....	214
5.2 La Pasión de Cristo y María Magdalena.....	219
5.3 La serie de la vida de la Virgen.....	226
6. La Gloria	235
7. Balance.....	238
8. Imágenes del Capítulo 4.....	240
Capítulo 5: Confesión e idolatría	264
1. La cristianización de la muerte andina.....	264
1.1 El cuadro de la Muerte.....	273
1.2 El lenguaje emblemático al servicio de la meditación de la muerte.....	279
2. La confesión en los Andes.....	286
2.1 El confesionario como lugar de comprensión de las idolatrías.....	304
3. De idolatrías y herejías.....	311
3.1 El arrianismo en la serie de San Antonio Abad.....	316
4. Introducción y representación del infierno en el Virreinato del Perú.....	319
4.1 El inframundo y el socavón.....	326
5. Balance.....	327
6. Imágenes del Capítulo 5.....	330
Capítulo 6: El Triunfo del Juicio Final	346
1. La pintura de triunfos en los Andes.....	346
2. El reinado del Anticristo.....	350

2.1 La vida del Anticristo	352
2.1 El Anticristo de Signorelli en Orvieto.....	354
2.2 El Anticristo en Caquiaviri.....	361
2.2.1 La obra de Nadal	361
2.2.2 Las implicaciones de la obra de Caquiaviri.....	367
2.2.3 El Triunfo de la Eucaristía y las fiestas en el mundo andino.....	375
3. El Juicio Final	380
3.1 El Otro: el indio.....	383
3.2 Los reyes de los Andes.....	384
3.3 La imagen de los indios construida entre vicios y virtudes.....	389
4. Balance.....	395
5. Imágenes del Capítulo 6.....	398
Capítulo 7: Conclusiones.....	413
Fuentes y Bibliografía.....	423

Índice de tablas y cuadros

Tablas

1.1 Lienzos compuestos del templo de Caquiaviri	98
3.1 Documentación del Fondo Juzgado de Pacajes.....	123
3.2 Curas de Caquiaviri 1669-1738.....	189
4.1 Contratos de obras en Cuzco para las iglesias en otras provincias	195
5.1 Costos del entierro y luto de un año.....	270
5.2 Precios por carga para 1744-1745.....	271
6.1 Comparación entre el grabado de Wierix en Nadal y el lienzo de Caquiaviri.....	315
6.2 Fiestas de guardar según el Sínodo de La Paz de 1738.....	378
6.3 Tabla comparativa de la representación indígena en relación a los vicios y virtudes.....	390

Cuadros

6.1 Esquema de la composición del Juicio Final.	
---	--

Índice de imágenes

1.1 Disposición los cuadros compuestos por diferentes lienzos en la nave de la iglesia.	64
1.2 Presbiterio de la Iglesia de Copacabana, Copacabana, Bolivia.....	64
1.3 Presbiterio de la Iglesia de San Francisco, La Paz, Bolivia.....	65
1.4 Capilla del colegio de San Antonio Abad de Cuzco.....	65
1.5 Niño Jesús Inca, autor desconocido, mediados del siglo XVIII.....	66
2.1 Prospección de asentamientos pre coloniales en Caquiaviri.....	111
2.2 Prospección de sitios del Horizonte Tardío.....	111
2.3 Vista lateral de la Iglesia de Caquiaviri.....	112
2.4 Pintura mural al ingreso de la iglesia.....	112
2.5 Detalle de pintura mural en lo alto de la nave.....	113
2.6 Detalle de pintura mural en la nave, al lado de una de las capillas laterales.....	113
2.7 Plano de ubicación de las pinturas en la iglesia de Caquiaviri.....	114
2.8 Planta de Caquiaviri.....	115
2.9 La capilla posa de Caquiaviri.....	115
3.1 Mapa de tambos incaicos.....	165
3.2 Iglesia de Tiwanaku.....	165
4.1 Jardín Antoniano o Huerto universitario de San Antonio Abad, pintura cuzqueña, Museo del Arzobispado de Cuzco.....	240
4.2 Una lámina de la obra de Nadal.....	240
4.3 Compuesto. San Eustaquio, Santiago, Santo Tomás.....	241
4.4 Compuesto. San Francisco de Asís, San Francisco Xavier.....	241
4.5 Compuesto. Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía	242
4.6 Compuesto. San Bernardo de Claraval, San Antonio de Padua	242

4.7 Detalle del cuadro de Santa Catalina de Alejandría	243
4.8 Compuesto. San José, Muerte de San José y Jesús en Getsemaní.....	243
4.9 Coronación de la Virgen	244
4.10 Flagelación de Cristo.....	244
4.11 Presentación de Jesús ante el pueblo por Pilato	245
4.12 San Juan de Dios.....	245
4.13 Cristo muerto	246
4.14 Tránsito de la Virgen.....	246
4.15 Purificación de la Virgen.....	247
4.16 Coronación de la Virgen.....	247
4.17 La Gloria.....	248
4.18 Neto del Presbiterio, lado izquierdo.....	248
4.19 Detalle de los misterios del Rosario.....	248
4.20 Detalle de los misterios del Rosario	249
4.21 Presbiterio, detalle. Escalera blanca.....	249
4.22 Escalera roja.....	251
4.23 Santos de la escalera roja, presbiterio.....	252
4.24 Presentación de la Virgen al templo.....	253
4.25 Desposorios de María y José.....	253
4.26 La anunciación.....	254
4.27 La Visitación.....	254
4.28 La Visitación, Francois Ragot (1638-1670).....	255
4.29 Adoración de los pastores.....	255
4.30 La Epifanía o adoración de los Reyes Magos.....	256
4.31 Adoración de los magos. Taller de Cornelis Galle II (1615-1678).....	256
4.32 Asunción de la Virgen.....	257
4.33 Asunción de la Virgen, Schelte Adamsz. à Bolswert (1586-1659).....	257
4.34 Hortus Conclusus.....	258
4.35 Hortus Conclusus o Mística ciudad de Dios, Cristóbal de Villalpando.....	258
4.36 Triunfo de la Inmaculada, presbiterio.....	259
4.37 Carro triunfal de la iglesia de Achocalla.....	259
4.38 Mística Ciudad de Dios, Convento de Santa Teresa, Cochabamba.....	260
4.39 Mística Ciudad de Dios, presbiterio de San Francisco, La Paz	260
4.40 Fragmento de la Gloria	261
4.41 Fragmento de la Gloria.....	261
4.42 Fragmento de la Gloria.....	262
4.43 Fragmento de la Gloria.....	262
4.44 Fragmento de la Gloria.....	263
4.45 Fragmento de la Gloria.....	263
5.1 El cuerpo en descomposición. La Muerte (fragmento).....	331
5.2 La Muerte.....	331

5.3 La confesión, fragmento del cuadro de La Muerte.....	332
5.4 Frontispicio de la obra de Carlos Bundeto.....	332
5.5 La buena muerte, fragmento del cuadro de La Muerte.....	333
5.6 La vida del moribundo, fragmento del cuadro de La Muerte.....	333
5.7 La mala muerte, fragmento del cuadro de La Muerte	334
5.8 Detalle de los demonios sobre la mala muerte, fragmento del cuadro de La Muerte.....	334
5.9 La vida del pecador, fragmento del cuadro de La Muerte.....	335
5.10 Los idólatras, fragmento del cuadro de La Muerte.....	335
5.11 Cartela superior izquierda, fragmento del cuadro de La Muerte.....	336
5.12 Cartela superior derecha, fragmento del cuadro de La Muerte	336
5.13 La confesión, Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México.....	337
5.14 La confesión, fragmento del cuadro del Infierno de Carabuco.....	337
5.15 La confesión y la idolatría, fragmento del cuadro del Infierno de Carabuco	338
5.16 Idolatría o la confesión andina, fragmento del Infierno de Carabuco.....	338
5.17 El milagro de la doncella Alejandra, fragmento del neto del lado izquierdo (desde los pies) del presbiterio	339
5.18 Mitad izquierda del neto del lado izquierdo (desde los pies) del presbiterio	339
5.19 Purgatorio, fragmento del presbiterio.....	341
5.20 Escena local, fragmento del neto del lado izquierdo (desde los pies) del presbiterio	342
5.21 Un angelito entrega rosarios a las almas del Purgatorio, fragmento del neto del lado izquierdo (desde los pies) del presbiterio.	342
5.22 La Virgen Inmaculada de Caquiaviri con rosario, altar mayor de Caquiaviri.....	343
5.23 Francisco de Goya, El aquelarre. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1797.....	343
5.24 San Antonio Abad visita a San Pablo el Ermitaño.....	344
5.25 El debate entre San Antonio Abad y Arrio.....	344
5.26 Las tentaciones de San Antonio Abad	345
5.27 La muerte de San Antonio Abad	345
5.28 El Infierno	346
5.29 La tierra, fragmento del cuadro del Infierno.....	346
5.30 El Purgatorio, fragmento del cuadro del Infierno.....	346
6.1 El Triunfo de la Eucaristía, presbiterio de Caquiaviri	399
6.2 El Triunfo de la Inmaculada, presbiterio de Caquiaviri	399
6.3 Pedro Pablo Rubens, El Triunfo de la Eucaristía, 1625.....	400
6.4 Defensa de la Eucaristía, baptisterio de Caquiaviri.....	400
6.5 Triunfo de la Eucaristía, sacristía de Caquiaviri.....	401
6.6 Karel Van Mallery, DEVS PATER MARIAE.....	401
6.7 La Trinidad y la Inmaculada, Presbiterio de Caquiaviri	402
6.8 El Reinado del Anticristo, Caquiaviri.....	402
6.9 Fragmento del Reinado del Anticristo que muestra el uso de texto sobre la imagen.....	403
6.10 Luca Signorelli, El Anticristo, Orvieto.....	403

6.11 Luca Signorelli, El Anticristo, Orvieto. Fragmento.....	404
6.12 Michel Wohlgemuth, El Anticristo, <i>Liber chronicarum</i> , 1493	404
6.13 Martin Schongauer, Las Tentaciones de San Antonio, 1470-75	405
6.14 Jeronimo, Johan y Antoon Wierix, De Antechristo.....	405
6.15 El demonio inspirando al Anticristo, Caquiaviri.....	406
6.16 El demonio inspirando al Anticristo, Orvieto.....	407
6.17 Michel Wohlgemuth, Fragmento de la caída del Anticristo, 1493.....	407
6.18 La caída del Anticristo, fragmento del Reinado del Anticristo, Caquiaviri	408
6.19 Alegoría de Santo Tomás de Aquino, Caquiaviri.....	408
6.20 Alegoría de San Antonio Abad, Caquiaviri.....	409
6.21 Alegoría de Santo Tomás de Aquino, pintura cuzqueña, Museo de Arte de Lima	409
6.22 Jardín Antoniano o Huerto universitario de San Antonio Abad, pintura cuzqueña, Museo del Arzobispado de Cuzco.....	410
6.23 Detalle de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, bajo la hazada de San Antonio Abad en el Huerto Universitario.....	410
6.24 El Juicio Final, Caquiaviri.....	411
6.25 La segunda venida de Cristo, fragmento del Juicio Final.....	411
6.26 Fragmento del cuadro del Juicio Final.....	412
6.27 Fragmento del cuadro de la Muerte en el que se observan elementos del poder terrenal	412
6.28 Fragmento del cuadro de la Muerte que muestra el indio entre los que adoran al Anticristo.....	413
6.29 Fragmento de la serie del Corpus de Ana, Cuzco.....	413

A mis padres, que me lo enseñaron todo.

Para Caquiaviri

Agradecimientos

Una tesis doctoral es un proceso colectivo. Desde el entorno más íntimo, hasta las amistades y las relaciones laborales se ven afectadas por la tesis, pues quien la hace, requiere del alimento y apoyo de todo su entorno. En mi proceso personal ha sido esencial mi familia, tanto por el apoyo moral y afectivo como por el apoyo intelectual y académico. Tengo la fortuna de compartir con ellos todos mis intereses. Entre estas filas cuento además con Ana María Presta, quien como parte de mi familia extendida, ha sido la guía y el aliento de esta tesis. Es a ella a quien va mi primer y más profundo agradecimiento. Su dirección ha sido sin duda excepcional, gracias a ella la marea de información e ideas con las que arranqué, fue tomando paulatinamente forma y gracias a sus preguntas y sugerencias, este trabajo ha llegado a buen término.

El trabajo habría quedado incompleto de no haber sido por la guía de Marta Penhos. El afán por hacer una historia con arte, entendiendo las particularidades y pormenores de éste, ha sido posible gracias a su apoyo. Sus gentiles correcciones y aguda lectura evitaron que me desvíe del camino y aseguraron que mi trabajo llegue a buen puerto. A lo largo de prácticamente todo el proceso yo estuve en Bolivia, y no así en Buenos Aires. Esto supuso que todas las gestiones necesarias ante la universidad se hicieran gracias al desprendimiento de Ana María y Marta. A ellas les debo, no solo el apoyo académico, sino también el logístico.

En los años que tomó la investigación y redacción de esta investigación murieron Hector Schenone y Teresa Gisbert, dos pilares del oficio en lo académico y lo personal. Más allá de sus aportes publicados, ambos tuvieron la generosidad de dedicarme tiempo para absolver mis dudas. Por ello, rindo mi más sentido homenaje a Teresa Gisbert. He querido con esta investigación jalar uno de los hilos que ella, dejó abiertos para estudiar. Aunque al principio ella no le viera mucho futuro a mi proyecto, creo que al final disfrutaba de verme año tras año seguir con la investigación. Estoy segura de que le hubiera gustado mucho leer esta tesis, sin duda habría tenido muchas sugerencias, y habríamos podido compartir nuestras inquietudes sobre las interrogantes que no logramos responder.

A lo largo del todo el proceso, el trabajo de Ariel Morrone, y su apoyo como colega y amigo, han sido fundamentales y le estoy profundamente agradecida. La calidad de sus investigaciones sin duda ha aportado significativamente al área de estudios que nos ocupa y es en ellas en las que me apoyo a lo largo de la investigación. Como si esto no fuera suficiente, fue además generoso con todas las dudas, desde las académicas hasta las más técnicas. Por otro lado, gran parte del andamiaje teórico que me ha permitido resolver los problemas metodológicos que la tesis planteaba se resolvieron gracias a las ideas y el trabajo de Amaya Querejazu Escobari y la generosidad de Libardo Trisancho Calderón. Todas mis infinitas dudas arqueológicas fueron gentilmente resueltas por Fernanda Salame quien generosamente me dejó revisar todo su trabajo de prospecciones en Caquiaviri.

Agradezco a Ramón Mujica Pinilla por sus enseñanzas y su amistad, a Andrés Eichman por las conversaciones, el material compartido y sus acertados comentarios. Por la atinada orientación de Raquel Gil Montero en temas de mita y mitayos, a Gabriela Siracusano, Rosario Granados, Thérèse Bouysse-Cassagne y Tom Cummins por las conversaciones que

resultaron en reflexiones importantes para mí. A Emily Floyd, Raul Montero y Ananda Cohen Suarez por las charlas sobre Cuzco y Caquiaviri. A Masaki Sato por generosamente dedicar parte de su tiempo en el Archivo General de Indias a mis inquietudes documentales. A Jaime Borja por darme los mejores consejos en los incómodos años de no saber cómo cerrar la tesis.

A todos los miembros del grupo *Spanish Italy and the Iberian Americas*, Michael Cole, Alessandra Russo, Jesús Escobar, Ulrich Pfisterer, Luisa Elena Alcalá, y Bianca DeDivitis, Pedro Germano Leal, Lia Markey, Maria Vittoria Spisu, Vanesa Portugal, Esteban García, Josefina de la Maza, Elsa Arroyo, Nicolás Kwiatkowski, Valeria la Mota, Escardiel González y María Elisa Navarro, porque gracias a los diálogos colaborativos tuve acceso a fuentes e interpretaciones que lograron desentrañar los eruditos detalles de las pinturas de Caquiaviri.

En La Paz, a mi familia, a Andrés Luna-Orozco, por amarme con Caquiaviri auestas y acompañarme gran parte de este camino. A Amaya y Paula Zagalsky, que fueron el sostén emocional y las guías para los trances más duros. A Roberto Diez por ayudarme a gestionar el cotidiano y lograr mi propio divorcio cognitivo. A Dylan, Floki y Saga compañeros de las largas horas de silla y estufa.

Introducción

Esta tesis de doctorado profundiza en el uso del programa iconográfico de la iglesia del pueblo de Caquiaviri, como una herramienta contra las prácticas religiosas andinas, consideradas idolátricas. Nos ubicamos en la provincia colonial de Pacajes, en el altiplano hoy boliviano, a menos de cien kilómetros al noreste de la ciudad de La Paz a inicios del siglo XVIII. Nuestra indagación estuvo guiada por la utilización de ciertas doctrinas cristianas que se implementaron con el propósito de contrarrestar cultos andinos en concreto como ser la relación ritualizada con el espacio. Estas doctrinas están presentes tanto en el contenido iconográfico de las pinturas como en las ordenanzas eclesiásticas del obispado de La Paz y algunos sermones alusivos.

La tesis está organizada en dos partes generales, una, que desde lo teórico y el contexto histórico nos permite establecer un andamio conceptual para entrar en la segunda, que se aboca al análisis del programa iconográfico en sí. En una primera desplegamos las categorías teóricas necesarias para lograr nuestro objetivo. El **Capítulo 1** entonces, presenta el problema de investigación y gira en torno a la consideración del corpus pictórico de la nave y presbiterio de la iglesia de Caquiaviri como un programa. Entendemos el programa como una colección de pinturas que pudieron haberse realizado de manera más o menos simultánea o que también pudo haberse constituido de manera aluvional siguiendo un proyecto doctrinal. Este tiene entonces entre sus finalidades, la de lograr conversiones verdaderas y perseguir desvíos o las nombradas idolatrías.

Ante esto nos preguntamos ¿cómo pueden las imágenes lograr este cometido? Pues en esta tesis doctoral proponemos que las imágenes funcionan como un concepto operatorio de

temporalidad y que en esa capacidad interpelan a la feligresía. A esto se suma la naturaleza multimedial del fenómeno cristiano colonial articulando palabra, imagen y cuerpo en rituales destinados a afianzar la doctrina.

Habiendo establecido el tratamiento que les damos al programa y a las imágenes en esta investigación nos preguntamos por el espacio en el que se despliega el programa, por la necesidad que encontramos de incluir en la comprensión histórica de la lucha contra las idolatrías, la creación de los pueblos de reducción. El sistema reduccional toledano supuso el desplazamiento forzoso de poblaciones que tuvieron que alejarse de sus asentamientos originales, concentrarse en pueblos de diseño ajeno a su patrón de asentamiento y, por ende, abandonar sus sitios de culto. Por ello en el **Capítulo 2** ahondamos en la construcción de la nueva espacialidad colonial, entendida como la construcción social del espacio, con el fin de ampliar la comprensión de la vivencia espiritual andina entre un entorno sagrado y un pueblo cristiano. Es decir que, partimos de un reconocimiento de la espacialidad como un elemento central de la cosmovivencia, siendo esta la vivencia compleja de dos registros espirituales superpuestos (Yampara 2011) y proponemos entenderla como una espiritualidad *ch'ixi* que plantea la existencia en paralelo de registros culturales que no se funden (Rivera Cusicanqui 2010).

Este enfoque que proponemos se aplica tanto a pueblos asentados en sitios despoblados tanto como para pueblos que se fundaron sobre un asentamiento prehispánico previo como en el caso de Caquiaviri. Esto afianza más nuestra propuesta de que en el pueblo se vivió efectivamente una cosmovivencia es verdaderamente *ch'ixi* pues se experimentan diferentes registros de lo sagrado en paralelo e incluso posiblemente en simultáneo.

Tras establecer las herramientas teóricas que nos permitieron comprender el proceso de articulación del programa iconográfico dentro de un espacio concebido en un entorno sembrado de sitios sagrados andinos en el **Capítulo 3** presentamos un contexto de la dinámica socio-económica del pueblo de Caquiaviri a inicios del siglo XVIII para trazar las condiciones materiales de la vida del pueblo. En ese sentido indagamos en el rol que juegan las autoridades en lo cotidiano, especialmente las autoridades étnicas y los curas. En estos ahondamos más por ofrecernos pautas para comprender el uso de diferentes estrategias desde la Iglesia para lidiar con las doctrinas rurales y sus vicisitudes. De este análisis podemos identificar cómo se demoniza las prácticas andinas y de qué manera esto, a su vez, supone una naturalización del demonio, lo cual resulta muy relevante considerando la cantidad de demonios que están pintados en todo el programa iconográfico de la iglesia que nos ocupa.

La segunda parte de la tesis entra en materia del análisis pormenorizado del programa iconográfico. Hemos optado por una estructuración analítica de la exposición de la investigación, en detrimento de uno que siguiera su disposición en el templo para favorecer una mejor comprensión del programa y su riqueza. El resultado son tres capítulos, 4, 5 y 6, en los que se tejen los hilos de la argumentación proveniente de los cuadros, relacionando diferentes partes del programa entre sí para resaltar de esta manera el dinamismo que genera su lectura. En el **Capítulo 4** entonces nos acercamos a las formas de producción artística en el periodo colonial haciendo énfasis en redefinir ciertos aspectos del estudio de la pintura en el mundo andino, como ser la pertenencia de las pinturas a una u otra escuela de pintura. Nos enfocamos más bien en resaltar los difuso de los límites entre los centros productores y cómo los mercados y consumidores del arte van marcando la pauta.

Tras elaborar sobre la producción de las obras empezamos a desentrañar la estructura del programa, iniciando con los santos y su rol en la modelación de las poblaciones andinas. Asimismo, exploramos los vínculos entre los santos dispuestos en la nave con los que se encuentran en el presbiterio y el cuadro de la Gloria de la serie de las Postrimerías.

Avanzamos en el análisis y en el **Capítulo 5** nos adentramos ya en las partes del programa que se refieren más directamente a las prácticas consideradas idolátricas. En este capítulo ahondamos en la transformación más sustancial en la religiosidad andina, la cristianización de la muerte. Partiendo de lo que propone el cuadro de la Muerte, y en relación a los artes del buen morir que se popularizaron tras el Concilio de Trento, analizamos las estrategias para que la población andina abandone el culto a los ancestros y abrace la sepultura en la iglesia como un requisito para la salvación del alma. Esta doctrina, articulada con el sacramento de la confesión, se convierte en la argumentación centrales en contra de los cultos considerados idolátricos.

El sacramento cristiano de la confesión, gracias a su asociación con la confesión andina, se convierte en la herramienta principal de averiguación de los cultos andinos. Sin embargo, el mecanismo para lograrlo supone el inquirir por prácticas idolátricas a partir de una definición cristiana de las mismas, generando así una distorsión de la realidad a la cual los confesantes son enfrentados para su identificación. Parte de la distorsión es la demonización de las prácticas y su identificación con los pecados que llevan a la mala muerte y posterior condena en el infierno.

El tema de los infiernos lo abordamos en relación a su rol como destino prometido a los pecadores. Nuestro análisis, al pivotar en torno a la agencia de las imágenes en relación a las idolatrías, no ahonda en la representación frecuente de los infiernos en la región andina.

Indagamos más bien en su posible vinculación con el inframundo andino para establecer hasta qué punto se pudieron establecer paralelos entre el infierno cristiano y el inframundo, especialmente en relación con la actividad minera en Potosí.

Encontramos en el programa iconográfico, una serie de vinculaciones con la ciudad de Cuzco, que se exploran tanto en torno a la serie de la vida de San Antonio Abad como en la pertinencia de los sermones de Juan Espinosa Medrano. Esta asociación nos abre posibilidades de interpretación de la serie del santo en vinculación con las pinturas del presbiterio y con el cuadro del Reinado del Anticristo. Esta se establece ya no en relación a las idolatrías andinas sino más bien en torno a la herejía del arrianismo al representar el momento en que el santo asceta se enfrenta en debate con Arrio. Se inserta pues en el programa un discurso antiarriano que se reitera en el presbiterio y además, a través de los sermones de Juan de Espinosa Medrano, con el Anticristo.

Nuestro análisis del programa finaliza con el cuadro del Juicio Final en función de la representación de los indios en las pinturas del programa entero. En este cuadro la figura central es un cacique, posible descendiente de los incas, que resucita y se arrodilla ante la presencia de Cristo. Esto abre una argumentación a favor de la salvación de los ancestros, condenados al infierno en los primeros años de la evangelización, y con ella la salvación de los indios piadosos. Amerita entonces hacer un breve repaso de la construcción de la imagen del indio como la del *otro*, lo cual nos lleva a un balance, en todo el programa, de los roles en los que se representa a los indios en la dicotomía de vicios y virtudes. Nuestra intención en este caso es la de evaluar si el programa pinta a los indios como pecadores, como parece presentar el cuadro de La Muerte, o si son también considerados como actores de la devoción cristiana rural andina.

Finalmente, las respuestas a nuestras interrogantes centrales, la recapitulación de los temas principales expuestos en cada capítulo así como un balance del aporte de nuestra propuesta tanto para el caso de Caquiaviri como para otros componen el **Capítulo 7**.

Metodológicamente la investigación se nutrió del uso de las pinturas de Caquiviri como fuente principal, así como de documentación de archivo y documentación edita. Entre esta última destacan los materiales publicados tras el Tercer Concilio Limense en 1585, el Tercero Catecismo, la Doctrina christiana y el Confesionario para curas de indios, y el Sínodo de La Paz de 1738. Fue importante asimismo poder acceder a colecciones documentales como la de Victor Maurtua para revisar las acciones del obispado de La Paz entre fines del siglo XVII e inicios del siglo XVIII. En cuanto a las crónicas nos nutrimos de las noticias de Pedro Mercado de Peñalosa y del recuento posterior de Garcilaso de la Vega en torno a la conquista incaica del territorio de Pacajes. Por otro lado, las obras de Polo Ondegardo y José de Acosta resultan centrales para comprender el proceso de comprensión de las nociones andinas de espiritualidad y su posterior demonización y persecución como practicas idolátricas. La documentación de archivo consultada proviene principalmente del Fondo Pacajes del Archivo de La Paz, pero contamos también con registros del Archivo Arzobispal de La Paz, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, el Archivo de la Fundación Flavio Machicado Viscarra y en menor medida del Archivo General de Indias en Sevilla.

Capítulo 1

1. Planteo inicial del problema

A pocos kilómetros al sur del lago Titicaca, siguiendo el río Desaguadero, se encuentra el pueblo de Caquiaviri en la provincia Pacajes en el departamento de La Paz. La provincia colinda con el departamento de Oruro al sur y con Chile al Oeste y se encuentra en la altiplanicie formada entre las Cordillera Real y Occidental de los Andes bolivianos. En la porción norte de la provincia se encuentra la llanura húmeda en la que hay un gran macizo de roja ígnea a cuyos pies se encuentra el pueblo.

Según Garcilaso de la Vega ([1609] 1985), en el segundo capítulo del tercer libro de sus *Comentarios reales de los Incas*, Caquiaviri fue conquistada por las huestes de Mayta Capac y posteriormente incorporada al dominio Colonial con la llegada de los españoles y la caída del Tahuantinsuyu. La administración colonial la dispuso como cabecera de la provincia Pacajes, la cual lleva el nombre étnico de su pueblo, los *pacaje*. La doctrina se fundó en el siglo XVI bajo el nombre de Nuestra Señora de la Concepción de Nueva Toledo, con la población que ya residía ahí y aquella que, perteneciente a los mismos *ayllus*, vivía dispersa en las cercanías, en función de su actividad de pastoreo de llamas. La población subsistía en base a esta actividad, el cultivo de altura y el acceso a productos de los valles mesotérmicos de Inasiwi, actual provincia Inquisivi al este del lago Titicaca (Choque 1993).

La iglesia es de una sola nave y alberga una de las colecciones de pintura más valiosas del espacio andino colonial rural. Los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert determinaron que por su estilo, la iglesia fue construida en el siglo XVI (1678). La documentación de archivo nos remite a 1643 como fecha de construcción de las bóvedas, por lo que se puede

asumir que la construcción tomó más de medio siglo.¹ Su interior está decorado con pinturas, lienzos sobre tela dispuestos en tres filas, una sobre otra a lo largo de toda la nave, intercaladas por capillas con retablos de madera tallada y dorada. En el altar se alza un retablo de tres cuerpos tallado y dorado a cuyos flancos, en altura, se encuentran dos netos con lienzos pintados. En algunos resquicios de la pared es posible aún ver la pintura mural, que alguna vez decoró la iglesia y que aparentemente cubría los muros hasta la misma altura que hoy en día los lienzos. Esta fue reemplazada posteriormente por el muro revocado de blanco, para disponer entonces el armazón de madera, que sostiene y enmarca 57 lienzos de pequeño, mediano y gran formato.

Las pinturas de la iglesia se pueden dividir en tres series iconográficas, los dos netos del presbiterio y pinturas complementarias a este *corpus* de imágenes dispuestas en la nave del templo, sin considerar los espacios del crucero ni la sacristía. La serie que primero se aprecia al entrar en la iglesia es la de las Postrimerías, compuesta por cinco lienzos: Infierno, Gloria, Muerte, Reinado del Anticristo y Juicio Final (en el orden en que están dispuestas en el templo desde los pies hacia el altar) fechadas en 1739 en el lienzo de la Gloria; una serie de la vida de San Antonio Abad compuesto por cuatro lienzos más dos alegorías, una del mismo santo y otra de santo Tomás de Aquino; una serie de la vida de la Virgen María compuesta de siete lienzos y una alegoría de la *Mística ciudad de Dios* de la monja de Ágreda sobre la pureza de la Virgen; los dos netos del presbiterio; finalmente lienzos representando a la Pasión de Cristo y a diversos santos que gozaban de mucha devoción en América como san Francisco de Asís o santo Domingo. Aparte de las Postrimerías las demás pinturas no tienen

¹ Copias de los autos y peticiones efectuadas por Domingo Ruiz Luzuriaga conservados en el Archivo Histórico de la Fundación Flavio Machicado Viscarra, BO AH-FFMV JVF-P-4-01

fechas pero corresponden estilísticamente a fines del siglo XVII – principios del XVIII. Por razones metodológicas utilizaremos 1739 como la fecha de finalización de las pinturas porque a partir de una apreciación estilística, tal la concreción de la mayoría de las obras.

La iglesia de Caquiaviri destaca en la región por diversos factores, como ser la calidad y el formato de las pinturas, su disposición en el templo y la temática de las diferentes series. La serie de las Postrimerías es de gran formato. El lienzo del Infierno tiene aproximadamente seis metros de largo por más de dos de alto, lo mismo el de la Gloria y el Juicio Final. Los de la Muerte y el Reinado del Anticristo son menos apaisados, midiendo alrededor de cuatro metros de largo por el mismo alto que las anteriores. Los netos del presbiterio, de igual manera, son de gran formato compuestos por tres piezas de lienzo de aproximadamente siete metros de ancho de base, con un alto central de alrededor de tres metros (con una ventana al medio). Por otro lado, las pinturas de las series son de formato mediano y las hay algunas de menor tamaño. Entre estos se encuentran cinco lienzos compuestos de diferentes pinturas para encajar en los espacios disponibles en los tramos donde se ubican las ventanas en la nave.² Como se mencionó previamente, las pinturas están dispuestas en un solo armazón, como una pieza entera sobre los muros de la iglesia. Esto nos indica que las dimensiones de todos los lienzos de las series fueron consideradas para armar la estructura principal, y ajustándose a eso se elaboraron los compuestos que calzan de manera inusual en las ventanas (Fig. 1.1).

² Estos pedazos en casi todos los casos son pinturas de santos que se intenta integrar unificando fondos o suelos. En un caso, por ejemplo el fragmento muestra un ala de colores, al estilo de los arcángeles arcabuceros, pero no se ve la figura del ángel. Es interesante ver cómo se reutilizaron lienzos que tal vez no cumplían requisitos de calidad o finalmente no encontraron un destino.

En cuanto a la temática de las Postrimerías, no es frecuente en el Virreinato del Perú que estén dispuestas en serie de lienzos, más que excepcionalmente. No son, sin embargo, temas ajenos a la región entre Cuzco y los salares de Oruro y Potosí, donde existen varias iglesias con representaciones del Infierno, el Juicio Final o el Purgatorio en pintura mural o lienzos, aunque en general fueron hechas en fechas posteriores al programa que nos ocupa. En relación a estas iglesias y a la iglesia de Carabuco, en la provincia Omasuyos sobre la ribera oriental del Lago Titicaca, donde también existe una serie de postrimerías en lienzo de 1684, la serie de Caquiaviri contiene además de los tres temas/momentos/espacios recurrentes, la representación de la Muerte y la del Reinado del Anticristo. Por estos factores, consideramos que esta iglesia no responde a modelos iconográficos genéricos para el adoctrinamiento y evangelización en la región, sino que sus pinturas fueron específicamente escogidas para Caquiaviri y las particularidades que el pueblo puede haber demandado u ofrecido.

Lo que origina esta investigación es este pueblo, que a ojos vista está emplazado en un lugar especial y favorecido del altiplano paceño, y cuya iglesia, que destaca en el paisaje por su dimensión, blancura y los árboles de su entorno, conserva lienzos conteniendo sendos mensajes escatológicos en gran formato. Y si bien es evidente que estas pinturas tuvieron el objetivo de asistir en las labores de evangelización durante la colonia, su naturaleza nos habla de una necesidad doctrinal más compleja y una sociedad rural dispuesta a soportar los costes de su hechura que, siguiendo a Ananda Cohen Suarez (2016), responde a un deseo muy marcado a fines del siglo XVII de pasar de la pintura mural a una decoración más rica.

Nos surgen ante esta particularidad cuestionamientos en torno a la existencia de este conjunto, empezando por el porqué de la ampliación de la serie de las postrimerías, y a partir de ello nos preguntamos ¿Por qué estas pinturas están en esta iglesia? ¿Por qué están

dispuestas como lo están? ¿A qué objetivo responde su composición? Y nos podemos además preguntar por el contenido de las pinturas y si estas fueron hechas en relación a la vivencia de la doctrina y su feligresía, ya sea retratándola o bien dirigiéndose a ella y a qué tipo de problemática pueden estar aludiendo.

Estas preguntas surgen de las imágenes y por lo tanto proponemos pensarlas como un *corpus* documental de la realidad de Caquiaviri, un pueblo de indios, en cabecera de provincia y cuya cultura visual nos elude. Si bien en trabajos previos Mesa y Gisbert (1998) por una parte, y Gabriela Siracusano (2010) por otra incursionaron ya en la labor de seguir el hilo de Ariadna que se pierde entre las pinturas de Caquiaviri, esos estudios son fragmentarios al aportar análisis de una u otra pintura, o bien una lectura parcial de su temática e iconografía. Nuestra inquietud se pregunta por la totalidad de las pinturas de la nave de la iglesia y lo que ellas nos pueden decir de este pueblo.

Ahora bien, obras de estas dimensiones tuvieron que financiarse con contribuciones colectivas como se ha registrado por Gisbert (1994) para el caso de Carabuco o Marta de Urioste (1978), Roberto Choque (1993; 2002) y Ariel Morrone (2010) para el de Jesús de Machaca en la misma provincia Pacajes. Para nuestro caso, no contamos con el detalle de los aportes ni quienes fueran específicamente los aportantes, sin embargo, sabemos que para la conclusión de las bóvedas que citamos previamente, se contó con el aporte de las autoridades españolas asentadas en el pueblo, como ser el Corregidor de la provincia o las autoridades indígenas, como los caciques, así como con aportes de la comunidad y sus autoridades.³ Estimamos fundamental la intervención de algún religioso, más probablemente el cura de la doctrina, que tuviera el conocimiento necesario y específico para diseñar el *programa* o al

³ Ver supra nota 1.

menos la convicción y el conocimiento del imaginario a capturar para haber recurrido a quien pudiera diseñarlo y materializarlo.

Nosotros consideramos indudable que las pinturas fueron pensadas como una narración visual que articula sus partes en un todo, y esta premisa, como punto de partida, nos puede permitir responder a los interrogantes que inician esta investigación. Creemos que las pinturas son un *programa*, como una realidad compositiva que a su vez se convierte en una herramienta interpretativa para el estudio de las mismas, pues es gracias a la interrelación de las pinturas entre sí que podemos develar contenidos mayores y relaciones más profundas entre ellos. Ya sea que se trata de un *programa* que, como sospechamos, fue pensado y diseñado como tal, o bien que se fue gestionando de manera aluvional, creemos ver de todas formas una lógica subyacente a su composición final.

Por lo tanto, el *programa* iconográfico es para esta investigación, tanto fuente de la historia al ser el parte de una práctica discursiva doctrinal susceptible de ser investigada y analizada, como categoría de análisis e interpretación. Con el propósito de comprender cabalmente el sentido del *programa*, debemos comprender su objetivo. Nuestra hipótesis es que se trata de uno destinado a contrarrestar los comportamientos espirituales heterodoxos, o las llamadas idolatrías en la comunidad de Caquiaviri al tiempo que se busca modelar una comunidad cristiana ideal.

Con este propósito recurrimos al trabajo de Michael Baxandall (1989), quien al analizar la intencionalidad de las pinturas nos brinda pautas sobre la importancia de diferenciar las causas de su existencia. En términos resumidos, podemos decir que el propósito de la elaboración del arte se debe entender a partir de la división de causas, es decir entre causa eficiente y causa final. La primera se compone de las personas que hacen posible la existencia

de los cuadros, en este caso tenemos una variedad de personas, desde quienes la comisionan y la pagan, hasta aquellos que las pintan. La segunda es la causa final u objetivo, la que explica los fines para los cuales las pinturas se crean y en este caso es esta la que le da razón de ser al *programa* iconográfico de Caquiaviri.

En este sentido nos enfocamos más bien en los que las comisionan y pagan por ellas pues son los que las recibirán y convivirán con ellas. Esta valoración surge de la consideración de que el trabajo gremial propio del siglo XVIII, como destaca el mismo Baxandall para el Quattrocento italiano, en el cual en la relación entre clientes y pintores es como cualquier relación laboral contractual y no es aquella de las artes libres en la cual el artista es el creador, dueño del ingenio generador de las imágenes. Al contrario, el contenido es dado por los clientes, la causa final, al maestro y los trabajadores de su taller. Nos desligamos, en este sentido, de la historiografía tradicional del arte pues aceptamos la producción artística como producción colectiva de taller, que en su mayoría estaría compuesto por mestizos e indios dirigidos por un maestro (Gutiérrez 1995) y enfatizamos nuestra exploración de los factores que hacen posibles empresas de esta naturaleza.

1.1.Las pinturas de Caquiaviri en la historiografía

El problema planteado hasta aquí surge de las pinturas de la iglesia de Caquiaviri, por consiguiente estimamos necesario hacer un repaso de lo que se ha escrito e investigado hasta ahora sobre ellas, antes que continuar con la presentación del enfoque que se utilizó en esta investigación para responder al problema. Ahora bien, la historiografía que se referencia a continuación, sólo con algunas excepciones, corresponde en su totalidad a la historia del arte en la medida en que opta por un enfoque formal de investigación. Es decir, son textos que

estudian el origen, la forma y el contenido que las pinturas presentan. Su valor reside en aportar los contenidos iconográficos esenciales que permiten utilizar las pinturas como fuente, por lo tanto estos estudios, aunque con un propósito diferente al de esta investigación, aportan a ella significativamente.

Es importante destacar antes de comenzar que, de la totalidad de las pinturas de la iglesia de Caquiaviri, la historiografía del arte sólo se ha ocupado de ejemplos aislados que serán debidamente mencionados. Esto significa, que gran parte de las pinturas no han sido estudiadas previamente y que no se ha aplicado nunca antes para esta iglesia la idea de un *programa* iconográfico de la totalidad de las pinturas. Habiendo hecho esta salvedad, diremos que las pinturas más estudiadas han sido las de las Postrimerías, aunque incluso entre ellas, la pintura de la Gloria no ha merecido atención específica. Por el otro lado, existen dos estudios que se refieren a las pinturas del presbiterio que se especificarán a continuación.

La primera alusión a las pinturas de Caquiaviri apareció en un estudio realizado por Mesa y Gisbert en *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (1977), en el cual se menciona la serie de la vida de san Antonio Abad pero no se hace referencia a ningún posible vínculo de esta serie con alguna otra. Por encima de esta, se destaca la serie de las Postrimerías haciendo hincapié en la inclusión del Reinado del Anticristo. Aparte de estas menciones sobre la existencia de las pinturas no se presenta ninguna descripción o análisis. Un año después se publicaría la obra *Monumentos de Bolivia*, de los mismos autores, donde no se amplía la información acerca de Caquiaviri. Por otro lado, en el libro *Historia de la pintura cuzqueña* (1982) de los mismos autores, Caquiaviri se menciona entre los pueblos de la escuela del Collao, la misma que caracteriza a las obras de los pueblos de indios de la región comprendida entre Ayaviri (actual Perú) y Sica Sica (departamento de La Paz, Bolivia), en que se representan las Postrimerías como imágenes separadas.

Será Teresa Gisbert quien en *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1994) ofrezca el primer análisis de una pintura de Caquiaviri. En el apartado que dedica a la representación de indígenas en el arte, hace referencia al cuadro del Juicio Final en el cual se puede distinguir claramente entre los resucitados a un cacique que es dirigido por un ángel (Gisbert 1994,79). Asimismo identifica la representación de la idolatría en el cuadro de La Muerte y establece el vínculo entre éste y el cuadro del Infierno de Carabuco, en la ribera este del lago Titicaca. En 1998 Gisbert publicó el artículo *El Anticristo en la pintura virreinal* en el que explora la figura del Anticristo en la iconografía franciscana y su vinculación con la doctrina milenarista de Joaquín de Fiore. En este artículo la autora resalta que en América sólo se conocen tres casos de representación del Anticristo, uno en Zacatecas, otro en Lima, y el de Caquiaviri. El aporte de este artículo es significativo, pues hace evidente lo particular y único de la pintura de Caquiaviri y lo singular de su temática, en cuanto a posibles fuentes, pero sin definir un origen específico (Gisbert 1998, 218). Al siguiente año se publicó *El paraíso de los pájaros parlantes*, en el cual Gisbert profundiza el análisis de la relación entre la cultura visual barroca y su adopción por parte de la población andina a partir de diferentes ejemplos. Como podemos evidenciar, Gisbert es quien a lo largo de más de veinte años va publicando sus estudios sobre arte colonial con especial interés en los elementos indígenas que lo componen y lo diferencian de otras escuelas, siguiendo la definición marcada por ella y por Mesa en sus primeros textos. Del vínculo establecido entre las Postrimerías de Carabuco y Caquiaviri, surgirán los siguientes estudios sobre las pinturas de Caquiaviri por parte de Gabriela Siracusano.

En 2009 en el Congreso Internacional sobre el Barroco realizado en La Paz, Siracusano presentó la ponencia *¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías* publicada en las memorias del encuentro el siguiente año.

Esta ponencia indaga acerca del uso del texto sobre las imágenes pintadas en las pinturas de La Muerte y del Reinado del Anticristo de Caquiaviri, en las que la compleja construcción iconográfica está complementada con fragmentos de texto, tanto en filacterias, que proveen de voz a los personajes como en cartelas, contextualizando la imagen en un orden discursivo específico. Se destaca la pintura del Reinado del Anticristo, por la gran profusión de texto inserto en la imagen, ya no en la dinámica antes mencionada sino encima de las figuras, al punto que la autora advierte sobre una “competencia” entre el lenguaje pictórico y textual de la obra. Siracusano propone aquí “pensar estas imágenes inmersas en un universo de lecturas, en la recepción de un imaginario que se enriquecía con lo que se miraba, se escuchaba, se representaba o se leía. Era esta dinámica entre el ver y el escuchar en la que se inscribía la acción evangelizadora” (Siracusano 2010, 78). Este texto expone las fuentes utilizadas en la creación de estas pinturas, en concreto los grabados y textos, y en cómo se relacionan las imágenes con los sermones y la teología o con las posturas evangelizadoras del siglo XVIII, aportando así a una lectura más profunda de las dos obras. Consideramos de particular valor el análisis de las pinturas a la luz de una interacción de los sentidos, como parecen estar proponiendo ellas mismas.

En 2010 Siracusano edita una compilación de textos similares a los de las memorias del encuentro.⁴ En la introducción, la editora plantea la naturaleza de las Postrimerías o Novísimos dentro de la pintura colonial como una manera de acompañar el proceso de evangelización desde los primeros años de la conquista. En aras de mayor precisión, debemos mencionar que Juan Carlos Estenssoro Fuchs (2003) explica que el tema del cielo e infierno fue introducido en una segunda fase de la evangelización como una estrategia esencial para

⁴ Siracusano, Gabriela, ed. 2010 *La paleta del espanto: color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. UNSAM Edita. Buenos Aires.

combatir las idolatrías que, como dice Siracusano muy acertadamente, “no parecía estar dispuesta a desaparecer en los cultos privados o domésticos” (Siracusano 2010, 9). En la introducción de su obra, también se plantea el acompañamiento de textos que hacen referencia a la dimensión material de las pinturas, los cuales ocupan los capítulos cuatro y cinco en los que se busca romper las barreras disciplinares para rescatar la dimensión material, cultural y simbólica de los cuadros como imágenes y como objetos (Siracusano 2010).

Finalmente, la autora publica un capítulo expreso sobre las postrimerías de Carabuco en 2017, en *El arte de la pintura en Bolivia Colonial*, que es la primera compilación sobre pintura colonial andina, en este caso boliviana, desde que se escribiera el libro sobre Holguín, de Mesa y Gisbert en 1977 (Siracusano 2017). En la misma compilación un texto de autoría propia se dedica a la serie de San Antonio Abad.

Agustina Rodríguez Romero ha publicado dos trabajos en colaboración con Leontina Etchelecu, el primero y después con Siracusano. Ambos hacen referencia al programa Caquiaviri de manera tangencial, puesto que su interés y mayor trayectoria va en la línea de la difusión de grabados europeos en territorio sudamericano. Los aportes de Rodríguez Romero son significativos para esta investigación porque vincula las obras con sus fuentes, proceso que permite a su vez indagar sobre el contexto de origen de una imagen; desde su punto de análisis, a partir del conocimiento de la circulación de determinado grabado se puede eventualmente determinar qué círculos pudieron haberlo utilizado y así dar con los autores intelectuales de las pinturas de Caquiaviri.

Finalmente, los cuadros del presbiterio han recibido otro tipo de atención al tratarse de cuadros alegóricos sobre dogmas de la Iglesia y no estar, aparentemente, relacionados con la serie de las Postrimerías. Sobre estos solo se ha escrito un análisis en la compilación de

iconografía mariana de Héctor Schenone (2008). De acuerdo con el autor, una de las pinturas representa didácticamente a *La Inmaculada y los primeros padres*, un tema que como se explica en el texto a partir de sus elementos iconográficos, tiene el propósito de enseñar a los feligreses cómo la pureza de la Virgen conduce a pesar el pecado de los primeros padres (Adán y Eva). En palabras del autor, “Si bien lo didáctico es uno de los ingredientes fundamentales de la pintura colonial americana, pocas veces se ha “explicado” con mayor evidencia el dogma del Pecado Original y la exención de María de toda culpa.” (Schenone 2008, 84). De manera erudita y sucinta, el autor vincula esta composición con un ciclo iconográfico escotista, abriendo así una pauta de investigación.⁵

Hasta aquí los trabajos que se refieren directamente a Caquiaviri o bien a Carabuco, cuyo vínculo formal con Caquiaviri observaron Mesa y Gisbert (1977). Desde entonces se han relacionado las pinturas sobre Postrimerías de las dos iglesias, aunque no el resto de las pinturas de ambos templos, así como tampoco los pueblos y doctrinas en donde están insertas. Otros autores han utilizado alguno de los cuadros de Caquiaviri como ejemplo o referencia de la pintura de Postrimerías, pero no se han detenido a ofrecer un análisis. En esa medida, los trabajos de Santiago Sebastián (1990) y Ramón Mujica Pinilla (2002) desde la historia del arte, centrados en un enfoque iconográfico, proveen pautas para completar esa faceta del análisis de Caquiaviri.

⁵ La iconografía escotista se puede entender como aquella que utiliza el lenguaje visual para desarrollar los temas propios de Duns Scoto, beato franciscano, filósofo del periodo final de la Escolástica. Entre los temas escotistas más representados se encuentra la Inmaculada Concepción de María o la Purísima Concepción pues fue el pensamiento de Scoto el que dio base para la formulación de la doctrina que no sería dogma hasta 1854 por la bula *Ineffabilis Deus* proclamada por el papa Pío IX. El razonamiento de Scoto consistía en la mediación de Cristo para hacer de María la mujer en la cual se da la excepción del pecado original, que en la pintura es lo que el Padre le muestra a María (Florez 2012). Hay que destacar que Caquiaviri fue fundado con el nombre de Concepción de la Nueva Toledo, afiliándose directamente a esta devoción franciscana.

Incluimos en esta revisión de la historiografía dos trabajos que, si bien no tratan sobre Caquiaviri ni siquiera referencialmente, sí aluden a Postrimerías, aportando análisis propositivos dentro de la historia del arte colonial andino. Se trata de los trabajos de Astrid Windus sobre Carabuco, y de Ananda Cohen Suárez sobre Huaro y Andahuaylillas (hoy sur peruano). El primero indaga en las formas multimediales de la comunicación religiosa. En este sentido Windus analiza tanto las imágenes, como los espacios sagrados dispuestos en el entorno como una forma de comunicación y transformación cultural del espacio andino. Los artículos publicados por esta autora aportan sustancialmente a la comprensión del fenómeno *performático* de la ritualidad cristiana en relación con la sacralidad andina.⁶ Cohen Suárez (2016) por su parte, examina las imágenes de los murales Huaro y Andahuaylillas, en las cercanías de Cuzco, entre los que se representan Postrimerías. Su inquietud gira en torno a la lógica de lo sagrado en relación a los acontecimientos socio políticos de la región a fines del siglo XVIII. En esta medida este trabajo es el que se sitúa como modelo y referencia central para nuestra investigación, pues toma las pinturas, murales en este caso, como fuente principal y generadora de preguntas de investigación que luego son solventadas con el trabajo documental y de archivo para finalmente ofrecer respuestas sobre la historia de la comunidad de las parroquias estudiadas y no sólo de las pinturas.

Queda por decir finalmente que, ninguno de los trabajos citados, aborda el programa iconográfico completo de un templo o parroquia, dejando de lado aquellos programas que se componen de la serie de la vida de un santo.⁷ En esa medida, el trabajo que se presenta en

⁶ Windus, Astrid. 2011. "The Embodiments of sin and virtue. Visual Representations of Religious Concepts in a Colonial Andean Contact Zone". En *Embodiments of Cultural Encounters*, editado por Sebastian Jobs y Gesa Mackenthun, 93-117. Münster: Waxman y Windus; Windus, Astrid. 2016. "Arquitectura eclesiástica, topografía y comunicación religiosa en el Altiplano boliviano colonial". *Iberoamericana XVI* (61): 17-35.

⁷ Las series de la vida de los santos forman series y programas construidos por la narración cronológica de los hechos biográficos de la vida de los mismos. Estas series siguen los modelos europeos plasmados en grabados de los cuales se podía representar pocos o todos los grabados disponibles esto se definía en función del espacio

esta investigación es un aporte significativo al análisis de la pintura colonial como un programa estructurado y pensado para ser visto como un todo.

2. Caquiaviri como *programa*

Volvamos ahora, tras conocer los estudios relativos a las pinturas de Caquiaviri, a nuestra propuesta de analizar el conjunto de pinturas como un Programa iconográfico. Ya hemos planteado anteriormente que creemos indudable, que las pinturas generan una narración visual articulada entre diversas partes (en este caso las series) y que su lectura y análisis, a partir de esta herramienta interpretativa, nos facilitará el uso de las imágenes, como fuentes para comprender los procesos sociales asociados a la espiritualidad en Caquiaviri. *Programa* es, por lo tanto, la primera categoría de análisis que presentamos, emanada de la observación de las líneas temáticas y narrativas que se entablan entre unas series y otras en el interior del templo, además de encontrarse unidas por una estructura de madera que la enmarca y ordena. A continuación exponemos algunos ejemplos en los que se utilizó este mismo recurso, que articula las pinturas pero que además genera la sensación de un “vestir” la iglesia, al buscar cubrir los muros casi por completo. En el presbiterio de la Basílica de Copacabana, que fue terminada de construir en 1619, a orillas del lago Titicaca, también podemos observar una estructura de madera tallada y dorada donde los lienzos están dispuestos de la misma manera que en Caquiaviri (Fig. 1.2). De forma semejante, y realizado probablemente en el mismo

y el interés de cada parroquia o convento. En este sentido las vidas de los santos no forman programas de elementos divergentes entre sí sino imágenes de un solo tema divididas en diferentes lienzos. Una de las series más destacables del contexto hispanoamericano es la serie de la vida de San Francisco de Asís en 28 lienzos que se realizó para el convento del mismo nombre en la ciudad de Santiago de Chile, siguiendo los grabados del flamenco Crispin Van de Passe. Sobre las diferentes series de vidas de santos en Hispanoamérica ver la obra en dos tomos de Héctor Schenone (1992), *Iconografía del arte colonial: Los Santos o el caso de Santa Rosa de Lima* estudiado por Ramón Mujica Pinilla (2001) en su libro *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*.

marco temporal, entre fines del siglo XVII y principios del XVIII, el presbiterio de la Iglesia de San Francisco en la ciudad de La Paz (techada en 1753) presenta las pinturas, en una estructura de madera con remates de follaje y espejos (Fig. 1.3). En ambos casos vemos que se utiliza este recurso estructural para dar continuidad al retablo mayor hacia los muros laterales de manera orgánica y favoreciendo la idea de que estas decoraciones son como una piel para el templo.

En el caso de Caquiaviri, si bien en el presbiterio vemos dos netos en la parte superior de los muros laterales, que rodean las ventanas como en Copacabana, el resto del muro está vacío. La estructura de platabandas que consolida las pinturas en una sola pieza, en este caso se encuentra ubicada a lo largo y alto de la nave central y única. De manera similar, en la iglesia de Lampa, cerca de Puno al norte del lago Titicaca, se ubican las pinturas en la nave única, con una estructura de madera tallada; aunque en este caso se trata sólo de una fila de pinturas. Esta disposición es similar a la de Caquiaviri y pareciera seguir un tipo de decoración interior de los templos que podemos ver en algunas iglesias en la ciudad de Cuzco.

En la capilla del antiguo convento de San Antonio Abad de esta ciudad, vemos que las pinturas de la nave están en una estructura tallada y dorada que se articula además con el coro y el presbiterio, generando una decoración que viste por completo el templo (Fig. 1.4). En la iglesia de Caquiaviri, como describimos al plantear el problema, existe una serie de la vida de san Antonio Abad. Se trata de una serie pequeña, de cuatro pinturas más dos alegorías, que representan momentos determinantes en la vida del santo, que siguen el modelo de las de la Iglesia de Cuzco.⁸ Ahora bien, las alegorías de san Antonino Abad y de santo Tomás

⁸ Podríamos afirmar también que las pinturas de Caquiaviri son copias de las de la iglesia del Cuzco pues son exactamente iguales y suponemos que posteriores. Sin embargo optamos por evitar esta terminología pues tomamos en consideración las reflexiones recientes en la historiografía del arte acerca de la valoración negativa que puede acompañar la idea de copia que no corresponde a este contexto en el cual este era el proceder regular.

de Aquino, no están presentes en la capilla cuzqueña, aunque sí forman parte de la iconografía desarrollada para la Universidad de igual nombre en Cuzco.⁹ Por lo tanto, la impronta de este templo y su casa de estudios sobre el de Caquiaviri es indiscutible.

Hasta aquí hemos determinado las similitudes de la estructura presente en Caquiaviri con otros templos. Cabe por lo tanto resaltar una diferencia sustancial. Las iglesias mencionadas utilizan las estructuras para articular pinturas, que de no tener la estructura estarían de igual manera vinculadas por sus temáticas. Es decir, en Copacabana, San Francisco de La Paz, o San Antonio Abad de Cuzco las pinturas incorporadas en la estructura de madera son series, conjuntos de pinturas que funcionan como una historia. En Caquiaviri, la estructura de madera más bien está uniendo diversas historias. De ahí que sea sugerente enfocar el corpus de pinturas como un *programa*, pues no es un conjunto de pinturas de una sola serie o series continuas, como podrían ser la vida de la Virgen y la vida de Cristo. En este caso se unen series que hacen referencia a temas no tradicionalmente relacionados o representados conjuntamente.

Para resumir, las pinturas de la iglesia de Caquiaviri son una colección organizada de imágenes que conforman una serie heterodoxa de escenas, que construyen a su vez un discurso específico. Con influencias de la iglesia de San Antonio Abad en Cuzco, una serie excepcional de Postrimerías y triunfos en los netos del presbiterio, el *programa* de la iglesia, pensado ya sea por uno o varios personajes, se destaca por su excepcionalidad y también por la calidad de la ejecución de las obras.

Más adelante, en el capítulo 6, entramos en esta discusión para resaltar cómo las copias se realizaban tanto en Europa como en América y que este ejercicio no tiene las implicaciones contemporáneas asociadas al término.
⁹ El estudio iconográfico de las alegorías es mencionado por: Stastny, Francsico. 1983. "The University as cloister. Garden and Tree of Knowledge. An Iconographic Invention in the University of Cuzco". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46: 94-132.

Ahora bien, podemos contra argumentar que estas estructuras eran puramente decorativas y que habrían sido puestas de igual manera, más allá de la necesidad de articular un discurso. A esto podemos decir que, sin negar que es un elemento decorativo, su uso tiene como consecuencia evitar que las pinturas sean movidas y re organizadas a gusto. Esto le da un valor agregado a la consideración de estas pinturas como un *programa* en carácter de fuente para la historia, pues están dispuestas de la manera que se pensó y no han sido movidas, cosa que solo se puede afirmar con seguridad para estructuras similares o bien para la pintura mural.

Ahora bien, referirnos a un *programa* implica que existió un plan para realizarlo de esta manera tan específica y particular. Creemos que, para que esto sucediera, tuvieron que estar involucrados los caciques, algunos de los cuales pudieron haber estado instruidos o que aspiraban ser considerados como tales.¹⁰ Por otro lado, era necesario también que el cura doctrinero estuviera involucrado, que buscara igualmente destacar su labor mediante la construcción de templos, una actividad notablemente prestigiosa, y la correspondiente ornamentación de los mismos con grandes obras encomendadas a artistas itinerantes o a talleres en las ciudades cercanas, en este caso La Paz o Cuzco. Podemos mencionar tres casos destacados que han sido documentados sobre esta relación entre la élite indígena y el párroco para construir y decorar las iglesias.

El primer ejemplo que podemos mencionar es de 1684 en la iglesia de Santa Cruz de Carabuco, en la orilla este del lago Titicaca, donde José de Arellano, párroco de esta doctrina

¹⁰ Por caciques instruidos nos referimos a aquellos que tuvieron acceso a una educación en las escuelas de caciques en Cuzco en las cuales las élites mayores habrían llegado a manejar el latín de acuerdo con Monique Alaparrine-Bouyer (2002). De acuerdo con esta autora la formación de los hijos de cacique es los colegios designados para ello iban dirigidos a frenar la transmisión de tradiciones consideradas idolátricas.

solicitó a José López de los Ríos cuatro lienzos de gran formato sobre las Postrimerías con el financiamiento de la familia de los caciques Siñani. Vemos cómo se materializa la obligación de los caciques de garantizar el acceso de la Iglesia a los miembros de su comunidad y de proveer los espacios adecuados para ello. Hasta donde sabemos, fue Arellano quien decidió el contenido de esta serie, con la particularidad de contener en cada uno de los lienzos, varios tondos en los cuales se narra visual y literalmente la historia de la Santa Cruz de Carabuco o la evangelización primitiva del pueblo por santo Tomás/Bartolomé (Siracusano 2017, 356).¹¹ Para inmortalizar su aporte, el cacique fue retratado en la pintura mural que decora el Bautisterio, quedando así para la posteridad, una muestra elocuente de su *liberalidad*.^{12 13}

Un segundo caso, más cercano a Caquiaviri, en la misma provincia Pacajes, es el de la construcción y decoración de la iglesia de Jesús de Machaca. Mesa y Gisbert en su *Historia de la pintura cuzqueña* dieron la referencia de que en 1707 un pintor cuzqueño, llamado Mateo Challco Yupanqui “maestro de escultor y oficial de pintor” (1982,18) estaba realizando los bultos y algunas pinturas de la iglesia de este pueblo gracias al mecenazgo de don José Fernández Guarachi, poderoso cacique del pueblo y de los pacajes. Es probable,

¹¹ Sobre la iglesia de Carabuco probablemente el primer texto de consideración es el que le dedican los esposos Mesa y Gisbert (1977) en su libro *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* publicado en la ciudad de La Paz; son destacables los trabajos más recientes de Siracusano (2010) y (2017) en el recientemente publicado libro *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, editado por Suzanne Stratton Pruit; por el otro lado, como se mencionó previamente está la investigación de Astrid Windus sobre lo performativo y la medialidad entre la arquitectura y el arte coloniales en Carabuco.

¹² Si consideramos los retratos de caciques como los retratos de donantes, en los cuales los donantes de una determinada obra se retratan junto a ella, podríamos identificar más casos como el de los Pacipati en Tiwanaku. Lamentablemente no se ha encontrado aún la documentación para respaldar esta hipótesis por lo incipiente de los estudios acerca de la vinculación de los caciques en el arte colonial en el ámbito rural andino.

¹³ La liberalidad era una virtud moral de generosidad. Covarrubias (1611) en su *Tesoro de la lengua castellana o española* la define de la siguiente manera: “Con la liberalidad se cubren las tachas que un hombre tiene, (...) Así pues una persona liberal es aquella que hace el bien a los menesterosos, “guardando el modo debido para no dar en el extremo de prodigo de donde se dixo liberalidad la gracia que se haze.”

aunque no tenemos las evidencias para demostrarlo, que contratar pintores cuzqueños, fuera más costoso que a pintores paceños u otros itinerantes, debido al prestigio que ya desde el siglo XVII gozaba la llamada “escuela cuzqueña” de pintura. Ahora bien, conocer los nombres de los artífices no debe impedirnos ver el panorama del trabajo de taller. Sobre esto, Cohen Suarez resalta la naturaleza colectiva del trabajo de los artífices en este periodo y que la proliferación de pintura cuzqueña se debe en gran medida a esta capacidad de producir grandes cantidades en talleres, con maestros y muchos oficiales y ayudantes. Ahora bien, esta característica propia de los talleres de pintura fue señalada por Mesa y Gisbert (1982) y Gutiérrez (1995) entre otros.

Para el caso de Caquiaviri, contamos con documentación sobre la construcción del templo. Sabemos que para 1643, el maestro albañil Francisco Guamán Vilca Inga llevaba gran parte de la iglesia construida y se veía en la necesidad de que se le pague para terminar la bóveda.¹⁴ En este proceso de construcción participaron con inversiones importantes el Corregidor de la Provincia, el Gobernador, el cura de Caquiaviri y los caciques del pueblo. Esta referencia nos ubica en una obra que supuso la inversión y gestión de varios actores: esto no significa que todos tuvieran voz en el diseño de las obras, pero tampoco contamos con la evidencia para negarlo. Cabe recordar aquí, que Caquiaviri era cabecera de la provincia de Pacajes y asiento del Corregidor, por ello no es de extrañar que autoridades españolas participaran en el financiamiento de la construcción de la iglesia.

En cualquier caso, aquí nos ocupan las pinturas de la iglesia y no el templo en sí. Ellas están fechadas en 1739, por lo tanto estamos hablando de una gestión finalizada casi un siglo

¹⁴ Copias de los autos y peticiones efectuadas por Domingo Ruiz Luzuriaga conservados en el Archivo Histórico de la Fundación Flavio Machicado Viscarra, BO AH-FFMV JVF-P-4-01

después y que pudo haber seguido el mismo patrón que la construcción del templo. Consecuentemente, nos remitimos a las imágenes como fuentes visuales para hilar esta argumentación así como a lo que conocemos de los estudios realizados sobre otros templos de características comparables. Confiamos en que el análisis del *programa* iconográfico nos revele claves sobre los objetivos del mismo.

2.1 Los retos conceptuales de la historiografía del arte andino

A continuación hacemos una revisión de la historiografía del arte andino, en especial de las propuestas conceptuales para comprender el arte colonial sudamericano porque creemos que un apropiado acercamiento conceptual puede abrir mayores posibilidades de comprensión y análisis del mismo. Con este objetivo, repasamos los acercamientos conceptuales que buscan dar razón del arte colonial del Virreinato del Perú como fruto de una mezcla más que como un estilo.

Como parte de las corrientes de pensamiento nacionalistas e indigenistas de los años 1930, los primeros historiadores de la arquitectura y el arte andinos empezaron a preocuparse por recuperar el valor del patrimonio americano, y en esa medida buscaron validarlo a través de trabajos que se caracterizaron por ser inicialmente una suerte de inventario y catálogo de las iglesias, conventos y su contenido. Este esfuerzo permitió la catalogación de iglesias a través de fotografías, acompañadas de análisis arquitectónicos y estilísticos, que sentaron las bases de la disciplina en Sudamérica.

La revista *Anales* de Buenos Aires publicó desde fines de la década de 1940 los artículos más señeros en la construcción de una Historia de las Artes en Hispanoamérica.¹⁵ En el análisis de estos textos, Marta Penhos señala las dificultades conceptuales iniciales y las pautas que siguieron estos autores. En torno al tema de los estilos, la autora señala, “Una buena parte de los textos publicados en *Anales* dan cuenta del esfuerzo por adaptar los esquemas consagrados a una realidad cuyas complejidades recién se estaban develando. Junto con el problema de los estilos, apareció con fuerza la cuestión de la definición e identidad del arte americano, y la revisión de nociones como regionalismo, provincialismo, originalidad, dependencia, “lo indígena”, “lo popular”, en el marco de interpretaciones que exploraban alternativas a las ya conocidas.” (Penhos 2005, 168).

El tema de la originalidad, se convierte en una de las inquietudes constantes en esta historiografía, que definirá la carga conceptual del término *mestizo*.¹⁶ Al aceptar que no existe originalidad en la aplicación directa de un modelo extranjero, los historiadores buscaron los elementos que, incluso partiendo de ese modelo, se podrían considerar originales, en una búsqueda por tipificar y encontrar la voz activa de los indígenas en este proceso. Este acercamiento, asume que solamente esta intervención puede añadir un nuevo valor a los edificios, las pinturas y cualquier otra producción (Mujica Pinilla 2002).

La búsqueda de los estilos llevó, por lo tanto, a la identificación de elementos de diferentes orígenes. A saber, por un lado aquellos reconociblemente españoles, que se hacen evidentes en las obras más fieles a los modelos traídos del continente, y, por otro lado, los elementos

¹⁵ *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de la Universidad de Buenos Aires inició sus publicaciones en 1948.

¹⁶ Angel Guido y Martín Noel fueron los primeros en utilizar el término alrededor de los 1920. Acerca del uso de este término ver M. Penhos y Carla García, 2015, “‘Mestizo’...¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte”, en *Actas del VIII Encuentro sobre Barroco* 315-324. Arequipa: Visión Cultural.

exóticos, diferentes, nuevos, que dan razón de una apropiación, así fuera mínima, del lenguaje o incluso del discurso, por la población ejecutante de las obras. Los resultados de estas investigaciones, debían ser enunciados de tal forma que rescataran esa presencia, ya fuera positiva o negativamente, es así que algunos historiadores privilegiaron estos detalles, como el surgimiento de un *estilo indígena*. De forma opuesta, otros investigadores destacaron la habilidad de copiar el modelo fielmente, como una cualidad. En palabras de Mujica Pinilla: “Donde unos se regocijaban detectando los rasgos artísticos de la *sensibilidad indígena*, los otros veían artífices toscos e inexpertos que sólo producían copias sin mérito original o estético alguno.” (Mujica Pinilla 2002, 4).

Nos referimos a continuación a las investigaciones que se reseñan específicamente a la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia. Investigadores como Marco Dorta o Mario Chacón fueron pioneros en el trabajo de destacar y resaltar el legado colonial como una herencia patrimonial que debía ser puesta en valor. Marco Dorta, define la noción de *barroco andino* determinado tanto por sus características estéticas, (formales) como por las de la región que las produce.¹⁷ Este concepto, así como es temprano en las investigaciones en torno al tema, tiene la gran virtud de contener en su enunciado los atributos formales del estilo del que emana, el barroco, y la región que se lo apropia, la andina. De esta forma, la propuesta planteada en esta terminología marca el camino de la investigación, entre estilística y formal, y de las prácticas y producciones regionales.

Mario Chacón, por su parte, se ciñe a nombrar la producción como *virreinal*, dando razón de la cronología y el sistema administrativo bajo el cual se produjo. Esta designación es una de

¹⁷ Dorta, Enrique Marco. 1951. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano: Estudios y documentos. 1*. Sevilla: Consejo superior de investigaciones científicas; *El barroco en la arquitectura de la Villa Imperial de Potosí*. Potosí: Cuadernos de la Colección de Cultura Boliviana.

las más sencillas, como la de *colonial*, que sin estar desprovista de cargas simbólicas, es un término que en algunas regiones se deja de utilizar por ser poco explicativo de lo particular, dando por sentada la situación de dominación sociopolítica. Esto no significa tampoco que Chacón no estuviese atento a encontrar a los artistas indígenas que estuvieron activos en el periodo colonial, sin embargo se restringe a mencionar su participación y no a hacer análisis formales de estilo en busca de una identidad.¹⁸

El trabajo de Mario Chacón representó un aporte significativo a la historiografía del arte colonial, producido en la Audiencia de Charcas y que denominaremos como charqueño de aquí en adelante, porque publicó muchas de las fuentes más importantes para el estudio del arte colonial en su momento, especialmente el potosino. En esta tarea, el autor expone los términos que se utilizaban durante la colonia para designar las obras de diferentes origen o producción. En los inventarios de las pinturas que se encontraban en la iglesia de la Compañía de Jesús en Potosí se encuentran las siguientes diferenciaciones:

- Pinturas romanas.
- Pinturas de un coadjutor europeo (Bernardo Bitti, Diego de la Puente y otros).
- Pinturas ordinarias del reino.
- Pinturas europeas.
- Pinturas del Cuzco.

De esta forma, Chacón opta por dejar a los protagonistas la designación correspondiente a las pinturas, que evidentemente responde a su origen, y a partir de ello podemos deducir su escuela, estilo y el tipo de pinturas de las que se habla.

¹⁸ Entre las publicaciones de Mario Chacón podemos destacar: 1960, *Pintores chuquisaqueños del s. XIX*, Potosí: Universidad Tomás Frías; 1973, *Arte virreinal en Potosí*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos; 1977, *Potosí histórico y artístico*. Potosí: Ediciones del Rotary Club; 1988, *Iconografía de V. Bernedo*. Potosí: Casa Nacional de Moneda.

Estos términos no fueron asimilados por la historiografía probablemente por no designar una producción con características específicas, que es el objetivo que persiguieron otros autores. En este sentido, el término *mestizo*, utilizado por los arquitectos argentinos Martín Noel y Ángel Guido, en las primeras décadas del siglo XX, fue ganando terreno en las investigaciones de arte, que inicialmente iban asociadas a las de arquitectura. A partir de entonces, el término se aplicó a diferentes tipos de expresiones que exhibiesen algún tipo de fusión entre lo español y lo indígena. El término fue “difundido más tarde por Harold Wethey en su *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* de 1949, y que se consagró definitivamente a través de los trabajos señeros de Mesa y Gisbert” (Penhos 2005, 169). Durante estas dos décadas, es importante resaltar que la investigación tenía el énfasis en la arquitectura y que estos términos y posibilidades de análisis se daban en torno a ella mucho más que en otras expresiones.

Fue al inicio de la década de 1960 cuando se cuestionó, en los debates de las sesiones del Congreso Internacional de Americanistas de esta década, el sesgo racial que contiene el término *mestizo*. Podemos afirmar que la década de 1960 gestó una posición política ante un pasado que era visto como un abuso, una subyugación colectiva y que por lo tanto cuestionaba la utilización del término *mestizo*. El debate en torno a la aplicabilidad del término sólo fue salvado por una votación mediante la cual se decidió que *mestizo* era una designación aplicable sólo al arte andino, pues sus defensores eran quienes justamente estudiaban el arte de esta región.

Harold E. Wethey ya había publicado en 1951 una definición del término pero en el marco del debate latinoamericano la obra de Mesa y Gisbert fue determinante, “Mesa y Gisbert redefinieron el *estilo mestizo* como aquella modalidad de arquitectura andina con elementos decorativos escultóricos desarrollados a finales del virreinato entre 1680 y 1780 desde

Arequipa hasta Potosí, en el Collao y las riberas del Titicaca.” (Mujica Pinilla 2002, 3).¹⁹ El término pues, era utilizado para señalar un *estilo* particular a partir de la observación de las formas, sin fungir como un concepto que permitiera pensar los mecanismos de la mentada fusión.²⁰ Es relevante resaltar que la definición se estableció para una modalidad de arquitectura andina y no para cualquier producción artística colonial.

El problema que plantea este término radica en que define una mezcla, y que para poder apreciarla es necesario que sea visible. Esto generó una historiografía del arte que mayormente veía un legado de estilos y no una problemática, y que a falta de mejores aportes o miradas alternativas amplió por defecto el término a otras formas de arte colonial. En esta medida, la utilización del término medió fuertemente la mirada de una historiografía ocupada en señalar lo indígena, en vez de indagar y enfrentar la naturaleza del proceso que lo generó. Lo que quedó de ese transcurso fue una historiografía del arte, que adolecía de ser extremadamente formalista, en un momento en que la historia del arte colonial charqueño se redujo al quehacer de Teresa Gisbert, quien, tras haber instaurado el uso del término para la producción pictórica, supo hacer el giro hacia una reflexión más certera de la producción artística colonial en su libro *El paraíso de los pájaros parlantes* (1999).

¹⁹ Harold E. Wethey fue un historiador norteamericano especialista en la obra de El Greco y Tiziano quien entre sus estudios, publicó varios artículos sobre arquitectura y escultura andinas a lo largo de la década de 1950. Aquellos concernientes a la región charqueña luego se compilaron en el libro *Arquitectura Virreinal en Bolivia* (1960) con el Instituto de Investigaciones Artísticas perteneciente a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés.

²⁰ En la tesis doctoral de 2013, *Historiografía de la arquitectura durante el periodo Virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos* presentada al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, José de Nordenflycht propone leer la historiografía de la arquitectura americana a partir de categorías de características generales así como de afiliaciones a escuelas europeas. Es así como dedica un apartado a lo que él denomina el Modelo formalista. En esta categoría entran de acuerdo con este autor Angel Guido, José de Mesa y Teresa Gisbert y Santiago Sebastián, precisamente tres autores determinantes en la construcción de una historiografía del arte y la arquitectura en la región andina.

2.2 Dejando atrás *El engaño de la visibilidad*²¹

Hemos tomado como punto de partida el término más difundido por la historiografía referente al arte andino que es el término *mestizo* para continuar con una revisión de otras propuestas. La historiografía del arte americano ha utilizado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que vamos del XXI, diferentes términos para definir, y por ese camino también entender, la producción artística y arquitectónica colonial. A continuación presentamos algunas propuestas para sustituir lo mestizo, o bien complementarlo. No se trata de un compendio exhaustivo de propuestas, sino más bien de una selección de contribuciones a la búsqueda de una mejor forma de pensar el problema.

Teresa Gisbert ha investigado en profundidad muchos de los temas trascendentales a la historia del arte andino. Al margen de los aportes, en cuanto al conocimiento y difusión de los monumentos coloniales de Bolivia, es importante mencionar también la evolución conceptual que se evidencia en su consideración de ciertos temas. Así como fue protagonista del afianzamiento definitivo del término *mestizo* para las artes coloniales andinas, Teresa Gisbert, con el paso de los años y sus investigaciones individuales en algunos temas, ha incorporado entre sus herramientas conceptuales la idea de la *aculturación*. Ahora bien, Gisbert continuó utilizando el término *mestizo* para la producción artística colonial e incluyó el de *aculturación* en el contexto del estudio de los caciques andinos. La unión del concepto de aculturación y el personaje del cacique no es nueva, ya se utilizó en los trabajos pioneros en el tema desde finales de la década de los años 1970 y fue importante, ya que permitía

²¹ Nos valemos aquí de la calificación que hacen Carolyn Dean y Dana Leibsohn para caracterizar el ejercicio de la historia del arte que, de manera limitada, busca rasgos indígenas dentro de lo visible para argumentar el involucramiento de población indígena en el arte.

pensar el lugar socioeconómico y cultural que ocupaban los caciques como ejes articuladores entre la población indígena y el gobierno colonial.²²

Ramón Gutiérrez, por su parte, en su texto *Transculturación en el arte americano* (Gutiérrez 1995) plantea que América, a partir del siglo XVI se convierte en un laboratorio donde se conjugan los lenguajes que han sufrido ya la transculturación y obra una síntesis.²³ Este proceso, sin embargo, estuvo sujeto a las variaciones endógenas tanto como exógenas derivadas de las causales geográficas y temporales del proceso colonial. Gutiérrez identifica las variables siguientes: a) situación del país emisor, b) situación del receptor, c) variaciones en el centro de emisión, d) reelaboración en el receptor, e) creación frente a solicitudes inéditas.” (Gutiérrez 1995, 11). Según este esquema, todas las variables son las que conforman el proceso de transculturación, como por ejemplo: de la creación frente a solicitudes dependería la síntesis, y como este último es la sumatoria de factores diversos, por lo tanto si el receptor de las propuestas no realiza una adaptación, apropiación, o acción similar que permita la síntesis, entonces el proceso sería más bien de aculturación y no de transculturación.

Esta designación de Gutiérrez nace de la crítica al intento de trasladar categorías artísticas europeas a América, porque estas búsquedas acabaron por calificar las producciones americanas como “provincianas” o “menores”. “En definitiva, las reelaboraciones culturales

²² Estos trabajos se publicaron en el primer número de la revista *Avances* Revista boliviana de estudios históricos y sociales en febrero de 1978 en La Paz. En ella destacan los trabajos de Silvia Rivera Cusicanqui “El mallku y la sociedad colonial en el siglo XVII: el caso de Jesús de Machaca”; de René Arze Aguirre “El cacicazgo en las postrimerías coloniales” y el de Roberto Choque “Pedro Chipana: cacique comerciante de Calamarca”.

²³ El concepto de la transculturación proviene de la antropología, del trabajo del antropólogo cubano Fernando Ortiz como complemento al de aculturación. Lo desarrolló en 1983 en el texto *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, (publicado originalmente en 1940). El término de transculturación se desarrolla en la búsqueda por nombrar el fenómeno de interacción cultural entre una cultura dominante que busca imponerse sobre la dominada. El autor buscó dar cuenta de las complicaciones que sufre la cultura dominada en el proceso, por este motivo el término superaba, según Ortiz, al de aculturación por ocuparse de los atenuantes en la asimilación.

del receptor son las que le otorgan singularidad, sobre el producto linealmente importado colocado en nuestro territorio. Son, pues, las que evidencian la propia identidad acumulada a través del tiempo, o en definitiva, las síntesis cultural y artística que nos expresa.” (Gutiérrez 1995, 12).

Elizabeth Hill Boone y Thomas B.F. Cummins, también utilizan el término *síntesis* para designar la conjugación de formas, lenguajes y medios europeos y andinos para producir arte durante la colonia, en el espacio andino. Esta se lograría a partir de la suma de los elementos, en la forma en la que los indígenas pudiesen convertir con sus manos un discurso en imagen logrando un idioma o expresión local. Como ejemplo extraordinario de este proceso, los autores mencionan las imágenes del Niño Jesús vestido como un Inca (Hill Boone y Cummins 2006, 20). La intervención de formas, iconografías, medios y técnicas crean una expresión local que cargan un complejo sistema de valores, que conllevan ortodoxia y heterodoxia en sí misma (Hill Boone y Cummins 2006, 21) y que en definitiva delimitan la diferencia (Fig. 1.5).

La idea de la élite cacical aculturada, parece haber calado profundo y otorgado respuestas a las necesidades interpretativas de los investigadores. Si bien puede ser discutida y el acercamiento mejorado, ha permitido que se dé un paso adelante, en el análisis de la producción que estas élites irradian. Es así que Carolyn Dean (2002) en su texto *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo, el Corpus Christi en el Cuzco colonial*, toma la idea de la nobleza incaica aculturada como base para comprender los procesos de “digestión” cultural que se dieron en la sociedad colonial. En este texto, Dean analiza la fiesta del Corpus Christi y los procesos que ella visibiliza a partir de la serie de pinturas de la parroquia de Santa Ana que representan diferentes momentos de esta fiesta anual.

Esa investigación se enmarca en la propuesta que hacen los estudios poscoloniales para dar cuenta de lo que denominan *hibridación*, fenómeno que evidencia la diferencia y que, como tal, permite acercarse a los grupos o propuestas de contra-cultura, o resistencia cultural. De acuerdo con Dean, el sistema colonial estimula esta diferencia haciéndola necesaria, ya que permite mantener un mundo ordenado. Sin embargo, es vital en esta lógica comprender que así como se privilegia la diferencia, se deben contener sus manifestaciones.

Dean articula aculturación, fusión, yuxtaposición e hibridez, todos al servicio del mejor entendimiento del fenómeno festivo colonial y la escenificación de una élite que busca reivindicar su memoria a la vez que demuestra su exitosa inserción en el sistema colonial católico. “En ninguna parte se expresó en forma tan prominente la estudiada hibridez de los *caciques* incaicos coloniales como en los disfraces que les permitían encarnar al “Sapa Inka” en las actuaciones.” (Dean 2002,115). Aquí Dean resalta la calidad de “estudiada” de la hibridez, lo cual sería una particularidad del término en la medida que se refiere a una utilización consciente de la diferencia. Esta hibridez en concreto es igualmente producto de la mezcla o mejor, de la yuxtaposición de símbolos, tanto europeos como incas.

La hibridez se trataría, en este caso, de la generación de una retórica especialmente diseñada para hablar de la mediación entre el pasado incaico y la sociedad cristiana. Lo importante de la propuesta de Dean, para este caso en concreto, es que se trata de una mezcla calculada para ser representada en un contexto particular, el de la fiesta, ya que los caciques vestían a la española cotidianamente. Ahora bien, el “disfraz” híbrido queda plasmado en los cuadros que los caciques hacían de sí mismos y en los escudos cuyo lenguaje deriva del europeo pero con multitud de elementos locales, identitarios. Ahora bien, para comprender este fenómeno sin caer en la búsqueda de los elementos “puros” que se mezclan para crear la hibridación, Dean propone entenderlo a partir de la propuesta de Cummins denominada “la cadena

sintagmática de la metáfora andina”. De acuerdo con el autor, esta es una forma de apropiación, de comprensión, por parte de los pueblos andinos, de los lenguajes europeos antes que una europeización de las formas expresivas andinas (Dean 2002, 148).²⁴

Ahora bien, cabe recalcar que la propuesta de los estudios poscoloniales está inspirada en Bajtin, quien propone que la *hibridez* delinea la forma en la que el lenguaje, incluso en una sola oración, puede tener una doble voz²⁵. Esta es sin duda una de varias opciones para entender los procesos de transformación cultural. Siguiendo a Peter Burke, Ackermann desglosa los diferentes campos metafóricos que pueden identificarse en el discurso de lo *híbrido*: préstamo, mezcla y traducción (*borrowing, mixing and translating*) (Ackermann 2012). Los tres campos entonces entran en acción simultáneamente, pero con diferente intensidad en cada caso.

El préstamo cultural será lo más cercano a la aculturación, ya que es un término técnico que sugiere que una cultura subordinada adopte rasgos de otra dominante. Sin embargo, Andreas Ackermann aquí enfatiza que en términos de *hibridación* el préstamo cultural estaría más cercano a la transculturación en la medida que implica un proceso de doble vía. La mezcla, por su parte, es lo que en Hispanoamérica se ha difundido como *mestizaje*, es decir, un tipo

²⁴ Bhabha define la hibridez como el momento en el que el discurso colonial pierde su sentido univocal y se permeabiliza al lenguaje del otro generando inversión en la dirección de las estructuras de dominación en la situación colonial (Bhabha 1984) y (Young 2005). Esto da pie a estudiar y pensar las formas de subversión que se pueden encontrar en distintas representaciones, ya sea artísticas o incluso lingüísticas. Posteriormente, Bhabha complementará su concepto de hibridez como una de una forma de contra-autoridad. Ahora bien, hibridez no sólo da cuenta de una fusión sino de una relación dialéctica en el proceso, que es uno de los elementos claves en este concepto, ya que, siguiendo a Adorno (Adorno 1997), el arte y más aún la cultura sigue una estructura dialéctica irresoluble incluyendo y excluyendo constantemente su propia alteridad (Young 2005).

²⁵ Deriva de su teoría de la polifonía y la heteroglosia. Polifonía es la diversidad de voces en un mismo texto y heteroglosia la diversidad de lenguaje en un mismo texto. De acuerdo con Bajtin existen dos tipos de hibridez, la orgánica y la intencional. La primera se refiere a la existencia simultánea de cambio cultural y resistencia de forma “natural”. La segunda se refiere al uso intencional de contrastes y oposiciones en un movimiento antitético, generando así una estructura conflictual. Ver Bakhtin, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

de conceptualización de lo híbrido, lo nuevo surgido de la mezcla de dos elementos diferentes. Finalmente, traducción es la acción y el proceso por el cual una cultura traduce elementos propios para ser comprendidos por la otra o viceversa.

Carloyn Dean y Dana Leibsohn en *Hibridity and its discontents* (2003) hacen un balance de los términos propuestos por la historiografía, que buscan y reconocen las mezclas culturales que generaron la conquista y colonización americanas. Uno de los primeros elementos que señalan es que esta terminología, al servicio de la mezcla, tendía a nombrar aquello que era evidencia empírica de la mezcla, es decir, evidencia visual. Las alternativas propuestas para señalarlo fueron muchas, algunas de ellas ya mencionadas en esta Tesis, sin embargo es *mestizaje* el término más utilizado entre los investigadores hispanoamericanos e *híbrido* entre los de Estados Unidos o Europa.

La crítica de Dean y Leibsohn señala que términos como *sincretismo*, *confluencia*, *pastiche* o *compuesto* giran en torno al conflicto de la autenticidad o la pureza de una obra, que es básicamente la crítica que también se hace a la utilización del término *mestizo*, en la historia del arte andino. Las autoras señalan que esta búsqueda de la pureza de formas en una obra puede mal acostumbrarla, en tanto se observa las obras por partes. Este fenómeno lo denominan el *Engaño de la Visibilidad* ya que nuestros ojos ven como si se tratara de pintura de castas, en las que los elementos están claramente, didácticamente, dispuestos, para que uno identifique lo puro, de la mezcla. Inevitablemente, esta mirada separa elementos y no parece ser capaz de reconocer las mezclas, que son el resultado de un proceso rutinario de comercio e intercambio y que se “camuflan” del ojo esencialista.

La advertencia del *Engaño de la Visibilidad* nos plantea la pregunta, sobre si las poblaciones indígenas tienen que producir y manifestarse sola y exclusivamente a través de un lenguaje, con rastros de su cultura original e idealistamente pura, para nuestro caso, elementos

prehispánicos.²⁶ ¿Es posible que la producción indígena no lleve una marca visual como la de la raza? ¿Estos rasgos o rastros son más importantes para nosotros que para ellos? ¿No nos puede llevar esto a querer encontrar elementos de una u otra fuente en las mezclas, sin valorar el fruto de ambos? Pareciera pues, que si no encontramos estos rastros evidentes y puros, la mezcla cultural fuera menos significativa.

Ahora bien, de acuerdo con las autoras, el término *híbrido* o *hibridación* permite ver y conocer las relaciones de poder que se tejen en cada mezcla, y no sólo la pureza o autenticidad de una obra, en relación a un patrón previo con un contexto diferente. Esto es lo que nos parece rescatable de su lectura, por un lado, el incluir en el análisis de las obras la consideración de las fuerzas detrás de su creación, más allá de las visibles en el producto cultural; por el otro, el descartar las nociones de pureza y de visibilidad como factores que aporten a la comprensión y análisis de las pinturas andinas coloniales.

Hemos mencionado cómo Teresa Gisbert y Carolyn Dean se refieren en sus trabajos a los caciques aculturados, pero ha sido Silvia Rivera Cusicanqui quien utiliza en su artículo escrito en 1978, referente a los caciques de Jesús de Machaca, y quien a lo largo de estos años ha construido un sustento teórico para sus apreciaciones, aunque en su mayoría ha abordado el mestizaje cultural desde una perspectiva sociológica.^{27 28}

²⁶ Debemos considerar además que para la región andina, la expresión figurativa se plasmó en cerámica y textiles con una lógica diferente a la de la mimesis. Esto hace prácticamente imposible la idea de una mezcla de puros cuando hablamos de pintura. Sobre este tema ha trabajado Cummins especialmente en *Brindis con el Inca*, 2004, Lima: UNMSM, Fondo Editorial: Embajada de los Estados Unidos de América: Universidad Mayor de San Andrés.

²⁷ El artículo titula “El mallku y la sociedad colonial en el siglo XVII: el caso de Jesús de Machaca” y fue publicado en el primer número de la Revista *Avances* como referenciamos anteriormente.

²⁸ La población de Jesús de Machaca se encuentra, al igual que Caquiaviri, en la provincia Pacajes de acuerdo a la delimitación colonial. Los caciques a los que hace referencia este artículo son un referente en el estudio tanto del tema del cacicazgo en la región del lago como de mecenazgo en la provincia por lo cual es además una importante referencia para esta investigación.

En 2016 publicó *Sociología de la imagen* donde desarrolla su postura con respecto a lo que el análisis de las imágenes coloniales nos permiten conocer de los pueblos andinos, tanto coloniales como actuales.²⁹ Refiriéndose a ambos, imágenes y sociedades, Rivera Cusicanqui presenta la opción de la metáfora del *ch'ixi* para dar razón de una yuxtaposición, pero en términos andinos de complementariedad y no de fusión.³⁰ Es una conjugación de opuestos en la que no se aspira a una fusión “y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante.” (Rivera Cusicanqui 2010, 7). Una pintura *ch'ixi* es aquella que parece europea pero no es y parece indígena pero tampoco es, es ambas cosas a la vez, sin que se pueda dividir los ingredientes que la conforman. Así es como lo *ch'ixi* entonces “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa.” (Rivera Cusicanqui 2010, 70). Por tanto la alternativa planteada por Rivera Cusicanqui, abre la opción a una comprensión nueva de los fenómenos de intercambio cultural.

Volviendo a los múltiples usos del término *mestizo*, nos interesa el uso que ha hecho del mismo Serge Gruzinski.³¹ Este autor utiliza varios de los términos presentados aquí pues todos forman parte de una misma cultura, o mejor, construyen una misma cultura dominada a partir de lo visual. En *Las cuatro partes del mundo, historia de una mundialización*, Gruzinski hace

²⁹ Ediciones Tinta Limón. Buenos Aires.

³⁰ “La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (...) Así como el *allqamari* conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.” (Rivera Cusicanqui 2010, 70)

³¹ En Gruzinski, Serge. 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica; 2004, *Las cuatro partes del mundo, historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica.

constantes referencias a la producción mestiza, como fruto o efecto de la occidentalización. Ahora bien, el mestizaje se considera aquí como la diversidad de orígenes de un producto, ya sea entre materias primas, el modelo o la mano de obra. Una escultura hecha en maguey, por manos indígenas pero a partir del modelo sevillano, ya es una obra mestiza. Es decir, se refiere al mestizaje en los términos más básicos derivados de la mezcla de razas, pero sin buscar los rastros visuales en ello pues su producción material ya da razón de la mezcla. Ahora bien, el autor no por ello simplifica el problema, pues también habla de traducción, cuando los artistas deben resolver una serie de dificultades planteadas por el arte europeo, y podemos entender ahí que lo que hacen estos artistas es traducir materiales, discursos, capacidades y lenguajes para un nuevo público.

En este sentido, es pertinente la reflexión de Alessandra Russo (2014), quien parte de la base del mestizaje propuesta por Gruzinski para estudiar casos específicos, como mapas y grafitis coloniales novohispanos, en los que el lenguaje sufre una transformación y es calificado de mestizo por contener herramientas de más de un acervo cultural. La autora remarca que cualquier forma de arte es mestiza en la medida que utiliza técnicas y saberes de orígenes diversos para lograr sus fines, incluso cuando hablamos de arte europeo exclusivamente, superando de esta manera la lectura más material que hace Gruzinski, interesado en la cualidad global de los objetos. El aporte de Russo es, como destaca Jesús Rodríguez-Velasco, no historiar el objeto como mestizo sino hacer una historia mestiza del arte (*a mestizo history of art*), una mirada que considera a la propia historia del manejo de estos bienes como mestiza.³²

³² Rodríguez- Velasco realizó la presentación del libro de Russo en 2014, esta intervención junto con la de Serge Gruzinski y Alexander Nagel pueden verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=d5-yCGPJnLM> consultado en septiembre 2017.

Podríamos convenir finalmente, que no existe en América producción de arte o artes útiles que no sean mestizas, ya sea por su modelo o artífices. Ahondando en ello, resulta relevante identificar cuál opera en cada caso porque en la medida que seamos conscientes de la mezcla y los procesos que la generan podremos dar mejor razón de las lógicas que se operan detrás de los productos.

2.3 Balance

El marco conceptual de cualquier investigación académica debe proveer las herramientas teóricas idóneas para comprender el problema que se aborda. No existe una sola respuesta o la propuesta perfecta en sí misma, todas llevan consigo cargas semánticas o significantes que pueden favorecer o perturbar el análisis. Como bien dice Ackermann (2012), los conceptos pueden crear, y no resolver, conflictos en sí mismos, por lo que una revisión detallada de los conceptos centrales en una investigación es determinante para el mejor éxito de ésta. En esa medida, dejamos atrás la calificación que se hiciera de *mestizo* del arte colonial andino, especialmente el barroco, como un arte que tiene elementos visiblemente indígenas y que por lo tanto es muestra de la participación de este colectivo en su ejecución.

En este sentido, coincidimos con Gruzinski en la utilización de diversos términos para designar diferentes productos aceptando que el proceso en sí mismo puede ser *mestizo*, en los términos planteados por Russo (2014). Dado que las culturas se encuentran en una condición dialéctica constante y que cuando éstas se encuentran, algunas partes de ellas participan del proceso más que otras, o bien que, como señala el mismo Gruzinski, todo mestizaje tiene límites, será lo mejor analizar el término que más convenga a cada caso en vez de optar por una sola opción cuando nos referimos a los objetos.

Por lo expuesto hasta aquí, creemos que los términos aculturación y transculturación dan razón de un proceso activo que puede darse en diferentes medidas. Por su parte, los términos mestizo, híbrido, fusión o síntesis dan razón del resultado del proceso que involucra a diversos orígenes. Renunciamos pues a la búsqueda de lo puro, sea español o indígena y optamos por la metáfora de lo *ch'ixi* como una alternativa proveniente del estudio de la lógica de la complementariedad andina para comprender cómo los pueblos de esta región asimilaron lo nuevo sin perder lo propio y lograron hacerse visibles en algunos puntos y no en otros.

3. Imagen como concepto operatorio de temporalidad

Las variables esenciales a partir de las cuales se establecen las relaciones en la tesis son a) el *programa iconográfico*, b) la imagen como herramienta y c) las *espacialidades* que se tejen en Caquiaviri, y finalmente d) la *cosmovivencia* andina. Ya hemos expuesto las razones por las cuales el *programa* de Caquiaviri es una herramienta metodológica de análisis para esta investigación. A continuación se desglosará la imagen como herramienta para hacer historia porque consideramos necesario profundizar en la comprensión de la imagen como concepto operatorio, pues es el eje en torno al cual se organiza esta investigación.

Para Georges Didi-Huberman la imagen funciona como un concepto que genera otras cosas, no como un denominador genérico o un concepto estático, ni solamente como soporte iconográfico (Didi-Huberman 2006, 51). Esta forma de concepto generador o concepto operatorio se refiere a que la imagen opera, ejecuta y produce un efecto. Resulta útil para ahondar en esta vertiente, considerar la importante diferencia que trabaja Hans Belting (2003), entre imagen y medio, imagen y soporte, ya que el soporte también es portador de información desde su lenguaje, y también puede ser operatorio, lo cual creemos que

complementa la propuesta de Didi-Huberman en la lectura que se puede hacer de una imagen en su soporte y contexto, lo cual fue altamente útil para conducir esta indagación teniendo presente el *programa* iconográfico como una unidad.

Hans Belting explica que una imagen genera una respuesta en el espectador en dos dimensiones. Por un lado, uno debe acercarse a la imagen como producto de un medio específico, ya sea pintura, fotografía o video, pero por el otro también como un producto de nosotros mismos pues generamos imágenes que proyectamos o contrastamos con las que nos presenta el medio (pintura, video, foto) o el mundo visible (Belting 2003, 2). Esta noción ampliada de la imagen nos lleva a considerar la concepción y la percepción de la imagen en un análisis articulado en el cual eventualmente también se puede incluir la recepción como práctica derivada de la percepción. Sin embargo, siempre es posible analizar un solo elemento, en cuanto se sea consciente del complejo del que forma parte.

Belting plantea que una imagen es más que un producto de la percepción, es una creación que resulta del conocimiento previo y las intenciones personales o colectivas (Belting 2003, 9). Este argumento, para la teoría de la imagen barroca no es novedoso: ya en los ejercicios espirituales de San Ignacio se insta a utilizar todos los sentidos, y la imagen visualizada es el componente central de una composición de lugar específica (Iparaguirre 1946). Para estudiar pinturas coloniales debemos por lo tanto considerar el conocimiento previo de los espectadores, en este caso la comunidad indígena en proceso de evangelización. En esta interactúan entonces las pinturas con las imágenes mentales que se generan a partir del uso

conjunto de los sermones y otras lecciones provenientes del catecismo con la guía de los párrocos, como se estipuló en la última sesión del Concilio de Trento en 1563³³.

El Concilio de Trento (1543-1563) en su sesión XXV define el uso de las imágenes de la siguiente manera:

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado.” (López de Ayala 1785, 451)

Estudiar la imagen al margen de la mirada puede ser un poco fútil dado que importantes contenidos de la misma deben su existencia a la mirada (generadora o receptora) y a la experiencia visual. En los últimos cincuenta años algunos estudiosos han venido a aportar especialmente a este campo. Desde la historia del arte, los estudios iconográficos se han expandido, surgiendo los estudios visuales y la profundización teórica acerca de qué es lo que hace a una imagen tan poderosa. Desde entonces se empieza a hablar de los términos *giro de la imagen* o *giro icónico* que “actualmente se refieren a una aproximación a los artefactos visuales que reconoce estas demandas ontológicas.” (Moxey 2009). Con efectos diversos dependiendo del estudio de caso, estas propuestas han tenido mayor o menor acogida.

En todo caso, resulta muy fructífero combinar el análisis de ambos aspectos, ya que podríamos decir que la operatividad de la imagen depende de la mirada. Al analizar la imagen sin tener en cuenta la mirada nos estaríamos acercando a los estudios iconológicos que lograron desentrañar los pormenores de la composición de la imagen, mas no de su exposición y percepción. De la misma manera, la propuesta de Baxandall (1989) considera la mirada en la medida que forma parte de un contexto generador de la intención de los cuadros.

Por lo expuesto, y tomando en cuenta las fuentes a las que tenemos acceso, en esta investigación optamos por reconstruir la mirada desde diversos elementos: a) el contexto de la evangelización en el Virreinato del Perú, dentro del que evaluamos los sermones que debían acompañar la doctrina, las disposiciones del Obispado de La Paz en el que se encuentra la parroquia de Caquiaviri y la interacción de los párrocos con la comunidad reflejada en la documentación de archivo; y b) el contexto socio político de la región donde podremos definir los elementos de la administración colonial que de alguna u otra manera tienen incidencia en la mirada del feligrés en las pinturas. Nos referimos específicamente a la relación económica entre la Iglesia y la comunidad, a la imposición del cristianismo desde un brazo civil de la administración colonial. Finalmente, desde la c) pervivencia de prácticas asociadas a la *cosmovivencia* andina que explicaremos más adelante.

Uno de los aspectos operativos de la imagen de acuerdo con la propuesta de Didi-Huberman radica en que la imagen produce temporalidad. La imagen deviene del acontecimiento de su creación, y, sin embargo, como producto de una práctica no comparte las características del acontecimiento histórico. De ahí que en la imagen existan varios tiempos que tienen una relación dinámica y “con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan

también todos los estratos de la “memoria involuntaria de la humanidad.” (Didi-Huberman 2006, 153).

Por lo tanto, tenemos el tiempo de la producción con un discurso concreto que es a lo que la historia del arte, con los métodos de Panofsky y Hauser, se acercaron, pero aquí la propuesta es que también se deben considerar aquellos tiempos sucesivos, posteriores y anteriores que intervienen en la imagen.³⁴ El discurso que emana de la imagen es múltiple y polisémico, ya que su contenido entra en juego cada vez que es activado con la mirada, con una nueva mirada, con un nuevo uso. Esta investigación se nutre de esta lectura porque se articula con las otras categorías de análisis que desarrollamos más adelante: *espacialidad* y *cosmovivencia*, pues en ambas trataremos lo múltiple y lo polisémico en sus respectivos campos de acción o fuerza.

Didi-Huberman plantea directamente: “¿Qué concreción temporal formamos cuando somos comprometidos en el acto de la mirada, en la experiencia visual? ¿Qué concreción temporal en ese momento nos entrega la imagen?” (Didi-Huberman 2006, 287). La pregunta es clara, el tiempo o las temporalidades las crea uno al ser comprometido en la experiencia visual. La imagen nos provee de un material que nosotros consecuentemente temporalizamos, ordenamos. Lo primero que nos trae la imagen es un presente, que Didi-Huberman propone como un presente de la *presentación* “que se nos impone con más fuerza que el reconocimiento de lo representado” (Didi-Huberman 2006, 287). Este presente es provisto por el medio, la *medialidad* de la imagen, mientras que la *presentación* es el producto de

³⁴ Ambos historiadores del arte aportaron desde el punto formal el primero y contextual el segundo la comprensión del modelo que generó las imágenes que estudiamos. Panofsky con sus libros *Estudios sobre iconología* de 1939, y *El significado en las artes visuales* de 1955; Hauser con su *Historia social de la literatura y el arte* de 1951.

nuestra mirada, por lo tanto la experiencia visual nos proveería de una doble presencia, la del medio y la de la imagen que cambia de medio y se instala en la mente, la memoria o el cuerpo.

En nuestro caso, las imágenes de las pinturas de Caquiaviri que nos interesan, presentan no sólo los tiempos de los que habla Didi-Huberman, sino el tiempo - no/tiempo de la eternidad, el infierno y la gloria, y el espacio/tiempo del Juicio, el Purgatorio, el Infierno y el cielo. El tiempo detenido de las Tentaciones de San Antonio, eternizadas en la pintura, o bien de la Asunción de la Virgen que hace su viaje a la derecha del Padre cada vez que uno observa la pintura. De ahí que la propuesta de Didi-Huberman sea tan atractiva para el estudio de postrimerías y la pintura barroca en general, pues ellas, desde el minuto en que son *fabricadas*, exigen la evocación presente de otros tiempos/lugares.

Evidentemente, cuando hacemos historia con arte, con imágenes como fuente, las preguntas que generamos y los problemas históricos que intentamos resolver con nuestras investigaciones surgen de nuestro presente. En esta medida, cuando como historiadores nos enfrentamos a la fuente: la miramos, somos transportados a otro tiempo de manera literal y no sólo como una metáfora poética de la experiencia visual. Estimamos que utilizar esta experiencia subjetiva como una parte del andamiaje teórico es fundamental para la lectura que se hace desde el presente, la que puede, en cualquier caso, interpretar las respuestas donde las hubiere en constante diálogo con las fuentes históricas y los estudios alusivos al tema. Aquello que se asume para el trabajo del historiador con las fuentes escritas, debe asumirse

en la justa medida para las visuales, pero añadiéndoles lo que su lenguaje, como naturaleza particular, les dota.³⁵

Por el otro lado, debemos conceder también que quienes miraran las pinturas cuando fueron colgadas, experimentaron la mirada a la manera del viaje del texto de Jean de Léry analizando tanto por Claude Lévi-Strauss como por Michel De Certeau. Tomamos de la lectura de De Certeau el proceso de asimilación de lo nuevo, o del *otro*, como expone el autor en su *Hermenéutica del otro* cuando se refiere al viaje de Jean de Léry, quien, en la operación escritural de narrar su encuentro con el pueblo Tupi en Brasil en el siglo XVI, expone el proceso mental por el cual lo nuevo va incorporándose a lo conocido bajo el parámetro de este último (DeCerteau 2006, 212-216). En este sentido, los pobladores de Caquiaviri debieron ir asimilando las pinturas en la medida de sus conocimientos previos, su relacionamiento con la doctrina, con su tradición, por lo tanto con la *cosmovivencia* que llevaban adelante.³⁶

Como resalta Belting, la imagen no existe independientemente de su medio, las imágenes sólo pueden circular sin cuerpo cuando se tratan de la imaginación y la memoria³⁷, pero ellas, a su vez, colonizan nuestros cuerpos (Belting 2003, 9). Este movimiento asimismo pone a la memoria en *propensión*, al difractar los componentes de la imagen, tanto la que se internaliza a través de la experiencia visual como la de la memoria (Didi-Huberman 2006, 287). Es a esto a lo que se refiere Didi-Huberman cuando sostiene que si bien la iconografía presenta

³⁵ Louis Marin expone en *The Portrait of the King* (1988) que lo que se presenta/plantea en la imagen o en el texto se interrelacionan pero no se funden pues los lenguajes son irreductibles entre sí. Dicho de otra manera, la imagen tiene una lógica que no es posible traducir totalmente al lenguaje escrito.

³⁶ Esto nos permitirá explicar más adelante cómo es que algunos temas iconográficos lograron ser asimilados por la población indígena y otros, como el del infierno, no. (Albo 2002; Bouysse-Cassagne 2004).

³⁷ Más adelante veremos cómo se trataba esta relación en el siglo XVI y cómo la lectura de Belting sobre la colonización del cuerpo por parte de la imagen se encuentra al centro de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio.

mensajes, la imagen los mezcla porque está intervenida por la mirada y ambos por la memoria. Al serlo, la imagen “libera síntomas, nos entrega algo a lo que también se sustrae. Porque es dialéctica e inventiva, porque *abre el tiempo*.” (Didi-Huberman 2006, 293)

Belting plantea esta relación con los dos actos simbólicos que involucran a nuestro cuerpo y sobre los que se apoyan las imágenes: fabricación y percepción, siendo el segundo el objetivo del primero (Belting 2003, 3). Sobre esto, el autor, siguiendo a Louis Marin (1981), reflexiona como lo hicieron los lógicos de *Port Royale*, acerca de la contradictoria capacidad de la imagen de hacer presente lo ausente, o, mejor dicho, hacer *visible* lo ausente. En este caso, como en la memoria y la imaginación, las imágenes están, digamos, en el aire, y es por eso que en su momento Régis Debray introdujo la mirada como elemento articulador de la transmisión de las imágenes (Debray 1994, 41).³⁸

4. Metodología de investigación propuesta

Los resultados de esta investigación se fundaron en la compulsión de fuentes de archivo junto a la lectura iconográfica de las cincuenta y siete pinturas que vemos en Caquiaviri. Para el caso de las pinturas, luego de reiteradas visitas a la iglesia, se trabajó a partir de fotografías tomadas especialmente para la investigación en el templo. Todas las fotos fueron tomadas por Pedro Querejazu a inicios del año 2012; posteriormente, se construyó un plano de las pinturas para sistematizar la información, que se incluye en el capítulo 2.

El proceso de análisis iconográfico parte del reconocimiento de las temáticas generales de cada obra, lo cual no supuso mayor dificultad en la mayoría de las pinturas. A partir de ello,

³⁸ Sobre la teoría de la representación y el hacer presente mediante el uso de la imagen ver también Marin, 1988, *The Portrait of the King*, y Peter Burke, 1992, *The fabrication of Louis XIV*.

con la contrastación de las fuentes provistas por Mesa, Gisbert, y Siracusano, que hemos citado, además de la visita regular a la página de PESSCA (*Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*), se logró definir las fuentes de las temáticas principales, como son las pinturas de las Postrimerías y la serie de San Antonio Abad.³⁹ Para contrastar estas últimas, se hizo un viaje especial a la ciudad de Cuzco para fotografiar, con la ayuda de Pedro Querejazu, las pinturas en el templo restaurado de San Antonio Abad, cuyo convento y colegio se han convertido hoy en hotel de lujo. Las pinturas del presbiterio fueron más complejas de atribuir iconográficamente por su rareza, sin embargo en el señero trabajo de Héctor Schenone sobre la iconografía de Santa María (2008), el autor hace un apartado para referirse expresamente a uno de los netos de Caquiaviri.

Al no haber podido dar con un contrato o concierto específico para las pinturas de Caquiaviri, reconstruimos el panorama de este tipo documental entre los archivos de La Paz (ALP), el Arzobispal de La Paz (AALP), el Archivo Nacional de Bolivia (ABNB) y el Archivo Provincial del Cuzco a través del trabajo de Cornejo Bouroncle (1960). Estos contratos y conciertos para obras en la ciudad de Cuzco contienen también algunos realizados para poblaciones en la Audiencia de Charcas, incluso hasta la ciudad de La Plata (hoy Sucre). Por ello, y por el vínculo que reconocemos entre las pinturas de Caquiaviri y las obras cuzqueñas es que recurrimos a ese corpus. Por otro lado, en el Archivo Nacional de Bolivia se consultaron 15 tomos de Escrituras Públicas en busca de conciertos y contratos de ejecución de obra a fin de develar los posibles costos y circunstancias en las que se pudieron elaborar los correspondientes a Caquiaviri.

³⁹ El proyecto Pessca: <http://colonialart.org>, visitada regularmente desde 2012 puesto que la página se va renovando constantemente gracias al trabajo de su director Almerindo E. Ojeda, los colegas que contribuyen constantemente al crecimiento del proyecto, así como las instituciones educativas en Estados Unidos y Perú principalmente.

En el fondo de Registro de Escrituras de La Paz lamentablemente no se encontraron conciertos útiles para la investigación, sin embargo, en el Archivo del Arzobispado de La Paz existen algunas referencias a obras realizadas en pueblos de la región, pero sin detalles de relevancia para esta investigación. Lamentablemente mucha de la documentación de este archivo ha desaparecido (cortada de los volúmenes) y sólo nos quedan las referencias de los contratos citados por Mesa y Gisbert (1977 y 1978). Finalmente, en la Fundación Machicado, donde se resguarda el archivo colonial de la hacienda Comanche en la región de Caquiaviri, se encontró un documento en el cual se informa del pregón realizado en los diferentes pueblos de la provincia para encontrar quién se ocupe del techo de la iglesia de Caquiaviri en los primeros meses de 1642. Esta valiosa fuente nos ha permitido confirmar los vínculos entre los artífices del Cuzco y la región de La Paz, así como los montos de la ejecución de esa obra y otras en la ciudad cabecera española.

Además, como parte del trabajo de compulsas de la documentación de archivo sobre la doctrina de Caquiaviri en términos del estado de su población, se consultaron las cajas del Fondo Juzgado Pacajes entre 1680 y 1780 aproximadamente. Este fondo no tiene catálogo ni inventario, por lo cual la revisión debió hacerse folio por folio y utilizando la fecha y nomenclatura de la caja para referenciarlos. Entre esta documentación aparecen fragmentos de tasas de Caquiaviri y otros pueblos de Pacajes en relación a la mita potosina, sin embargo, en su mayoría son documentos incompletos o fragmentarios. Este fondo, y el de Expedientes Coloniales del Archivo de La Paz, son los que más información arrojaron sobre la población. En la misma línea se consultó el fondo del Cabildo de Potosí en el Archivo Nacional de Sucre con el objetivo de aportar detalles sobre los vínculos entre la ciudad y la provincia de Pacajes. En el Archivo Nacional se revisó el fondo Sublevación General de Indios lo que nos da pautas para completar el papel que jugó la provincia en los momentos de mayor insurgencia a finales

del siglo XVIII. Finalmente, en el archivo de la parroquia de Caquiaviri se pudo acceder a inventarios de la iglesia del siglo XIX.

Para ofrecer una explicación articulada de cómo se utilizaron las imágenes en la población de Caquiaviri optamos por dividir el *programa iconográfico* con fines interpretativos pues, como ha quedado planteado, parte del aporte de la investigación es concebir el *programa* como un todo. Es así que tomaremos algunas secciones de su estructura para explicar diversos aspectos del problema.

Creemos que las partes constitutivas esenciales del programa se conforman de la tipología de imágenes utilizadas a nivel continental, a nivel regional y a nivel local. De esta manera podemos ir dilucidando los usos genéricos de las imágenes piadosas para llegar hasta lo específico. Es con este propósito que iniciamos la explicación con la presentación de la reducción, su doctrina, los problemas que el Arzobispado encontró y la disposición de las imágenes para inicios del siglo XVIII. Seguimos con las vidas o series de santos, a saber las de María y san Antonio Abad que entran en el marco de lo que fue construcción de virtudes como estrategia pedagógica en todos los territorios hispánicos. Continuamos con las pinturas del presbiterio y los temas que se impulsan a nivel de iglesias regionales, como ser los triunfos o la devoción a la monja de Ágreda y especialmente la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, que está muy vinculada a las órdenes religiosas y su posición ante este problema dogmático. Cerramos con las Postrimerías como estrategia local de intimidación o amedrentamiento. En el capítulo final recogeremos las conclusiones vertidas en cada caso acerca de las diferentes partes del programa para, por último, evaluar su utilidad e idealmente su eficiencia.

Imágenes Capítulo 1

Fig. 1.1 Disposición los cuadros compuestos por diferentes lienzos en la nave de la iglesia.

Elaboración propia.

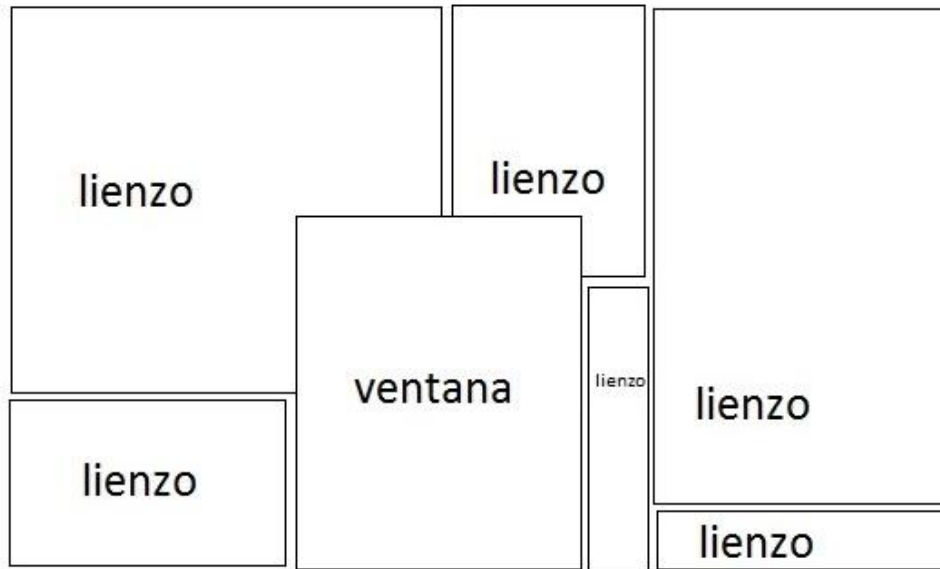


Fig.1.2 Presbiterio de la Iglesia de Copacabana, Copacabana, Bolivia. Foto de Pedro Querejazu. La deformación de la imagen es a raíz de la toma.

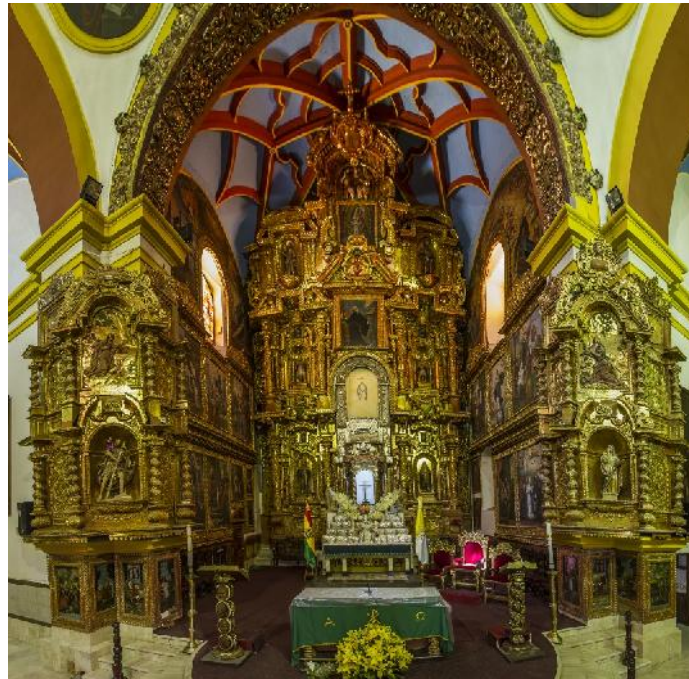


Fig. 1.3 Presbiterio de la Iglesia de San Francisco, La Paz, Bolivia.



Fig. 1.4 Capilla del colegio de San Antonio Abad de Cuzco.



Fig. 1.5 Niño Jesús Inca, autor desconocido, mediados del siglo XVIII. La imagen representa al Niño portando elementos cristianos e incaicos al mismo tiempo.



Capítulo 2

Espacialidad y *cosmovivencia*

Hemos expuesto en el capítulo anterior cómo las imágenes, en este caso las pinturas, tienen la capacidad de abrir ante el espectador temporalidades propias de sus contenidos. Esta operatividad facilita al investigador una suerte de viaje que nos ubica en un tiempo diferente, que conlleva una noción espacial propia. Las pinturas de Caquiaviri, articuladas como programa y unidas por una estructura de madera, se activan o generan su narración en la medida que el espectador avanza por la nave y las observa. Por lo tanto, ellas también requieren de una dinámica espacial que las abra y active. En virtud del análisis que pretendemos hacer, necesitamos comprender la relación entre el espacio y la existencia social. Para ello debemos tener en cuenta la penetrante relación que desarrollaron los pueblos andinos con su entorno, lo cual nos lleva a proponer una lectura temporal, pero también espacial, del fenómeno cultural que buscamos develar en la investigación.

El entorno, para el caso de Caquiaviri, fue elegido por los españoles entre varios asentamientos prehispánicos ya existentes en la localidad, es decir que la doctrina de Concepción de la Nueva Toledo se creó sobre asentamientos existentes (Fig. 2.1). Sin embargo, al estudiar las doctrinas rurales debemos evitar dar el espacio por sentado, como un fenómeno propio de la naturaleza, sino que es necesario estudiarlo como construcción simbólica humana. La ordenación y los significados del espacio son producto de la organización social del espacio, de su traducción, transformación y experiencia (Soja 1989). Por esto proponemos pensar la relación con el espacio en términos de *espacialidad*, una categoría de análisis macro que nos permitirá dar cuenta de las relaciones entre las obras

como producto cultural dispuestas en el espacio y, la realidad socio espacial de la comunidad de Caquiaviri.

La población andina, aymara, tiene una relación particularmente estrecha con el espacio que le rodea. De hecho, este espacio es, en sus accidentes y características geográficas destacadas, sagrado. Sobre esta sacralidad, que, como veremos, fue conocida por las autoridades españolas, se impone y proyecta un nuevo orden, lo sagrado cristiano. Por lo tanto, cuando hablamos de lo sagrado en el mundo colonial, especialmente el rural, no podemos referirnos sólo a lo cristiano, pues el entorno puede serlo también en otros términos para la población andina, como lo sigue siendo hasta hoy.

Proponemos pensar el uso de una herramienta visual (el programa pictórico de Caquiaviri) desplegada en un espacio específico y propia del culto cristiano, para responder o contrarrestar a otros cultos que se dan en un “otro” espacio. De ahí que sea necesario considerar la relación entre la sociedad y el espacio, entendiendo que este último, al menos en una percepción inicial, tiene dos partes esenciales: la española cristiana y la andina aymara, y que eventualmente verán surgir una diversidad de partes en función de la transformación que surge de la interrelación de estas dos. En este punto consideramos esencial la lectura de la religiosidad andina que hace Kenneth Mills (1997), quien destaca que ésta sobrevive al proceso colonial gracias a que cambia como reacción a la presencia de la religión de los invasores. Por lo cual no podemos considerar el espacio como algo fijo, no dialéctico. Esto, que es cierto para cualquier espacio como propone Soja (1989), lo es más en el espacio andino por la relación ritualizada que sus pueblos desarrollaron con él.

Para lograr una comprensión adecuada de lo que es la espacialidad y cómo la enfrentamos en la investigación, exponemos aquí las ideas de algunos teóricos que, conjugadas con pautas

de diferentes investigaciones históricas y antropológicas, dan justificación al uso de una categoría de esta índole para el análisis de la relación entre las pinturas de la iglesia de Caquiaviri con su población y sus creencias. En esta medida coincidimos con Soja en la necesidad que manifiesta el autor de recomponer el territorio de la imaginación histórica a través de una espacialidad crítica (Soja 1989).⁴⁰

En esta investigación usamos el concepto de *espacialidad* de Soja, quien la define como el espacio socialmente construido. En esta medida coincidimos también con la definición de Robert Sack de territorialidad, para quien

“La territorialidad es, pues, un uso históricamente sensible del espacio (...) Es una construcción social y depende de quién controla a quién y por qué. Es el componente geográfico clave en la comprensión de cómo la sociedad y el espacio están conectados entre sí.” (Sack 2009,12).

La territorialidad, a diferencia de la espacialidad, implica, eventualmente, un orden político de dominación que facilite el control del territorio, factor que consideramos relevante, pues la espacialidad también está sujeta a formas de poder y dominación, pero estas pueden ser mixtas o alternantes (Foucault y Miskowiec 1986). Sin embargo, cuando hablamos de territorialidad nos referimos a una estrategia para influir y afectar dicho espacio (Sack 2009). Por lo tanto, si bien ambas definiciones coinciden en lo general, utilizamos la de territorialidad para referirnos a la influencia político administrativa, el control del espacio, y la de *espacialidad* para dar cuenta de la relación social, espiritual o simbólica con el entorno.

A continuación presentamos un esbozo de la *espacialidad* andina para comprender cuáles son los procesos por los cuales el entorno es sacralizado y qué implicaciones tiene a nivel de la reproducción social del grupo. Después haremos un repaso de cómo el modelo toledano

⁴⁰ La traducción es nuestra.

de pueblos de reducción, como medida administrativa, impone una *espacialidad* cristiana para ver cómo sobre esa *espacialidad* andina se yuxtapone e inserta una *espacialidad* ajena que pone en tensión las relaciones de espacialidad existentes y exige la generación de unas nuevas. Todo esto va entretelado con otras herramientas teóricas que hemos ido recogiendo para el análisis y comprensión de una *espacialidad* andina colonial. Por último, analizaremos cómo esta nueva relación espiritual se gestó a la manera de una *cosmovivencia* que fue entendida por los españoles como “idolatría”.

1. Un acercamiento a la *espacialidad* andina

Parte del proceso de evangelización inicial en América fue el de intentar encontrar equivalencias entre dioses locales y el Dios cristiano, traducir de la forma más acertada los preceptos cristianos y conocer las religiones indígenas, para así poder contrarrestar sus fuerzas. De acuerdo con Estenssoro Fuchs, en Nueva España la utilización del término nahuatl *teotl* para designar a Dios fue automático, mientras que su equivalente andino, *huaca*, fue equiparado a ídolo. Los dominicos rápidamente se dieron cuenta de que *huaca* designaba al ídolo, al adoratorio y a diversos grados de divinidad o sacralidad que no podían ser traducidos fácilmente. Por lo tanto, en sus palabras, “(...) los *huaca* quedaron como una categoría aparte que nada iba a poder sustituir, por el contrario en tanto ídolos tenían un espacio claramente definido, un baluarte en el que lograron perpetuarse.” (Estenssoro 2003, 96). Esta equiparación, en consecuencia, llevará a la generalización, en las fuentes, de diferentes elementos sagrados andinos como ídolos, y lo serán tanto a la manera de efigies diversas como de los lugares sagrados.

Fray Antonio de la Calancha (1584-1654) explica, de manera sistematizada y genérica, el tipo de adoraciones que hacían los indios de la región, exponiendo cómo estos formaban parte de los diferentes tipos de idolatrías tipificadas por Marco Varrón en el siglo I y asimiladas más tarde por la Iglesia católica,

“Todas las tres especies de idolatrías que pone Marco Varron, y del refiere mi Padre san Agustín, tuvieron y tienen estos indios la natural, pues adoraron criaturas naturales Sol, Luna, estrellas, **ríos, montañas**, árboles a cuya afición incita la naturaleza y la civil, pues adoraron obras de sus manos hechas de oro, plata metales, piedras y maderos; llamada civil por ser adoración fundada por el acuerdo de las Ciudades, Reyes o Consulados; y la tercera que es la idolatría fabulosa, que consisten **en adorar los difuntos, y darles privilegios de Dios** a los que murieron como hombres malos; las dos primeras dicen, fueron antes del diluvio, y la tercera después, veamos las de los indios.” (Calancha 1638, 365).⁴¹

Vemos pues, cómo parte del mundo sagrado andino se encuentra, por un lado, en el espacio que rodea a los hombres y mujeres que allí viven, y, por otro, cultura material específica, como las efigies o ídolos, y, finalmente, en el culto a los ancestros (difuntos), a quienes se les rinde reverencia.

Ahora bien, los ídolos, como se los entiende en el estudio de Bouysse- Cassagne (1988), y también como los describen los sacerdotes Pablo José de Arriaga (1621) y Ludovico Bertonio (1612), entre otros, son figuras de diferentes formas, ya sea antropomorfa o más bien monstruosa y se las asocia al término *huaca* (Bouysse-Cassagne 1988). Sin embargo, Juan Carlos Estenssoro Fuchs (2003) llama la atención sobre esta definición y los problemas que trajo consigo para la evangelización de la población andina y, especialmente, para la extirpación de todo culto andino. El autor plantea que no se consideró la polisemia del

⁴¹ Utilizamos aquí la edición de 1638 digitalizada por la John Carter Brown Library y disponible en www.archive.org. (El resaltado es nuestro). De acuerdo con Duviols (1977, 106), Calancha utilizaba documentos jesuitas para construir su texto pues en ese momento eran ellos quienes dirigían la extirpación.

término *huaca*, pues éste no sólo designaba efectivamente al ídolo sino también al templo y espacio donde era adorado. El dominico fray Domingo de Santo Tomás (1499-1570), obispo de Charcas, al advertirlo, evitó utilizar la voz *huaca*, como especificamos al inicio de este capítulo (Estenssoro 2003, 96). Hacemos hincapié en la designación del lugar de adoración del ídolo, también como *huaca*, porque ello hace referencia a la sacralización de un punto del espacio que, como tal, es un elemento esencial tanto de la territorialidad y de la comunidad como de su espacialidad.

De esta asociación entre lugar de culto y objeto de culto se ha venido a entender a través de las fuentes coloniales que existía, desde tiempos prehispánicos, un culto a las montañas por sí mismas. En relación a ello, Peter Gose (2008) analiza cómo, en determinados ciclos cosmológicos, los ancestros se convierten posteriormente en los espíritus de las montañas, argumentando que el culto a las montañas es, en realidad, un culto a los ancestros que ha sido transformado durante la dominación colonial. La devoción tradicional a los ancestros eventualmente terminó, las momias, los ídolos y los caciques importantes también perdieron sus títulos ancestrales, como *apus* (deidades o espíritus tutelares), y estos pasaron a las montañas, las cuales desarrollaron espíritus antropomorfos (Gose 2008). En ese proceso, las montañas adquirieron el sentido de la soberanía regional que era representada por los ancestros o caciques ancestrales. Esta transformación definirá a los grupos y su alianza fundamental con el espacio o territorio. En este proceso, los medios de legitimación pasarán de darse por **descendencia** para hacerlo por **residencia y afinidad**, como principios sociales dominantes que transformaron la comprensión social del entorno.

Ahora bien, otros autores, como Nicholas Griffiths (1998), plantean que el culto a las montañas, como entidades sobrenaturales, existía previamente y fue reforzado por la

prohibición y persecución del culto a los ancestros. Irene Silverblatt (1987), por su parte, ya había planteado con anterioridad, que los espíritus de las montañas eran considerados sagrados cuando llegaron los españoles, pero que luego sufrieron un proceso sincrético que las vinculó con el diablo y con el apóstol Santiago. Para Gose, estos autores, al considerar la espiritualidad en torno a las montañas como un culto antiguo, niegan el cambio cultural y político por el cual las montañas cambiaron su importancia o sentido (Gose 2008, 240). La interpretación de, este último, hace evidente la naturaleza dinámica de la *espacialidad* andina, lo cual vemos a lo largo del proceso colonial, sin embargo, las interpretaciones de Silverblatt y Griffiths son igualmente valiosas porque también dan razón de la sacralidad del espacio a partir de otras lecturas.

Ahora bien, más allá de la antigüedad de las montañas como entidades sagradas, destacamos que se trata de una realidad que puede ser atribuida al culto a los ancestros, ya sea por ubicarse ahí el enterramiento (en altura o en *chullpa*) o por una asociación de afinidad y residencia, como plantea Gose.⁴² En esta articulación rescatamos la lectura de Gil García (2003), que destaca el uso del no-tiempo del culto a los antepasados como un factor que carga de valor al espacio y a la generación de identidad del grupo, es decir, la gestación de una espacialidad, un espacio vivido en relación a una atemporalidad del entorno.

Podemos encontrar en Guaman Poma de Ayala una relación de la veneración de las montañas o *apus* a partir de los sacrificios del Capac Cocha, momento en el cual se presentaban sendas ofrendas a las diferentes *huacas* o *apus* a nombre de Viracocha. Intentar una clasificación de cuáles son las montañas que podían ser sagradas, resulta complejo pues de acuerdo con Pablo

⁴² Torre funeraria.

Cruz, la majestuosidad o las nieves eternas, que se consideran elementos de veneración prehispánica, no son los únicos que hacen a su sacralidad:

“...tanto las fuentes como la arqueología nos señalan que otros cerros, no necesariamente tan majestuosos y con nieves eternas, formaban igualmente parte del paisaje religioso precolombino y fueron el escenario donde se desarrollaron intensas prácticas rituales. (...) La sacralización de un determinado cerro puede ser independiente de su majestuosidad, morfología y localización.” (Cruz 2009, 56)

Siguiendo la lógica de Gose, las observaciones de Cruz entrarían no en un régimen de morfología sino de asociación directa con algún ancestro de la región. Es decir, las montañas no eran adoradas por su belleza sino por su vinculación con algún ancestro, por su narrativa, que es asociada con el *ayllu* (grupo de parentesco) o bien por contener algún ídolo o *huaca*. Ahora bien, las observaciones de Cruz surgen de su estudio de una Petición de 1626 en la que se señala la existencia de un cerro de inmensas vetas de plata que en su interior guardaba varias importantes *huacas* de la región (Cruz 2009, 64).⁴³ Este cerro llamado “Poder de Dios” se encontraba cerca de un antiguo pueblo llamado Pacaxa, posiblemente un asentamiento de *mitmaqunas* (colonos) de la región de Pacajes. En este cerro se habrían guardado importantes *huacas*, como la del cerro de Porco (asiento minero al sudeste del de Potosí), por lo que es posible que el cerro fuese sagrado por ser contenedor de una *huaca*. Estaríamos hablando, en este caso, de una reconfiguración del espacio sagrado realizada durante el dominio español con el fin de salvaguardar su existencia.

A partir de los estudios de John Murra, Tristan Platt, Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne se determina que la sociedad andina de la cuenca del lago Titicaca puebla la región

⁴³ Sobre la petición, el análisis documental en: Tristan Platt, Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, 2006, *QaraQara-Charka Mallku, Inka y Rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII). Historia antropológica de una confederación aymara*. La Paz: IFEA. Plural. FCBCB. Saint Andrew's University. University of London. Inter American Foundation.

de manera dispersa tomando bajo su control diferentes pisos ecológicos. Esta característica genera una territorialidad discontinua en torno a vastas áreas geográficas, en las cuales no se ejerce dominio político ni se administran la totalidad de los recursos disponibles, sino que la ocupación territorial responde a una manera peculiar de compartir los recursos (Janusek 2005; Medinaceli 2010).

Con el objetivo de organizar este espacio en territorios, los diferentes grupos étnicos utilizaron las *chullpas* (torres funerarias) y *pukaras* (fuertes defensivos) como marcadores de territorio, o áreas de influencia (Gose 2008; Morrone 2011). Al interior de ese territorio el asentamiento era, como dijimos, disperso, pero la lógica no sólo está ligada a espacios de producción agrícola sino también a espacios de pastoreo de camélidos (Medinaceli 2010). No obstante, Alan Durston (2000) ha llamado la atención sobre esta idea pues de acuerdo con su interpretación, los factores económicos no son los únicos que determinan la lógica de asentamiento, dejando entender que también existen espacios que se incluyen en la territorialidad de los diferentes pueblos por ser contendores de sacralidad y memoria legitimadora de cada grupo.

Por lo tanto, en el altiplano aymara la construcción de la arquitectura funeraria opera como elemento de delimitación del territorio y, por ello, se establecen estrategias de legitimación territorial a través de la vinculación con esos monumentos, es decir, con los ancestros. En términos de Francisco Gil García “los bordes espaciales de la comunidad se cierran a partir de la no-temporalidad de la muerte” (Gil García 2003, 31). Se establece así la preeminencia del culto a los ancestros como organizadores del territorio, que por lo tanto quedan vinculados con la reproducción social del grupo. Esto, a su vez, da pie a la generación de una *espacialidad* en torno a sus monumentos funerarios. Veremos, más adelante, que el proceso

de cristianización de la relación con los difuntos será la transformación más dramática que sufrirán los indígenas una vez establecidos, como comunidades, en el pueblo de reducción.

En tiempos coloniales, el liderazgo de los caciques, como explica Morrone (2011), se legitima a través de los ancestros que, como vimos, son marcadores territoriales/espaciales que integran/generan/forman parte de la *espacialidad* andina, es decir, no solo delimitan sino que significan a la vez. El autor propone que el éxito de los líderes étnicos en sus territorios tiene que ver con la capacidad de garantizar el acceso a recursos, tanto materiales como simbólicos, y por lo tanto en cuanto a lo simbólico, el territorio se convierte en espacio semantizado: “Entendemos que la legitimidad de los caciques andinos coloniales se sostuvo en la medida en que pudieron reproducir el rol de intermediarios cosmológicos que habían articulado en el periodo prehispánico, vinculando a los hombres con las divinidades.” (Morrone 2011, 31).

En síntesis, existe un proceso de constitución de la sacralidad andina en el que las divinidades encarnan en los ancestros o *huacas*, los cuales son asociados a lugares determinados y con los cuales se forja una delimitación territorial por grupos asociados a ellos. De este proceso deviene la demarcación territorial de algunos espacios por su asociación con estos ancestros, un proceso evidenciado por las fuentes coloniales. En ellas, como vimos en Calancha, es sagrado el entorno, sus accidentes y los ancestros, los cuales posiblemente se convierten en las montañas, aunque el culto a los difuntos no desaparecerá a causa de esta asociación. El resultado de este proceso de transformación es que los andinos ven en el paisaje una representación del pasado en marcadores sagrados que son, a su vez, territoriales.

1.1 La *espacialidad* de Caquiaviri

Hemos delineado en términos generales cómo se constituye la sacralidad en el paisaje para los pueblos andinos, veamos ahora cómo se pudo dar esta *espacialidad* en la localidad de Caquiaviri, específicamente. En este caso nos apoyamos tanto en las fuentes coloniales como en los estudios arqueológicos realizados en la zona, los cuales nos dan pautas acerca del tipo de asentamiento y el uso de los diferentes espacios a lo largo de un extenso periodo de tiempo que abarca desde el colapso de Tiwanaku, alrededor del siglo XI, hasta el establecimiento del dominio colonial en el siglo XVI.

Existen tres estudios arqueológicos realizados específicamente en Caquiaviri y su zona inmediata. El primero llevado a cabo por Max Portugal (1986), quien identifica un tipo cerámico particular de la zona que hoy lleva el nombre de cerámica pacajes. El segundo, de Martti Pärssinen (2009), que hace un levantamiento de diversos sitios y concluye, entre otras cosas, que el sitio de Pajcha Pata muy cercano al actual pueblo de Caquiaviri habría tenido gran relevancia en el panorama regional, al ser un desarrollo cultural independiente de Tiwanaku y Wankarani, los dos desarrollos culturales más relevantes de la región entre el primer milenio d.C. (Pärssinen 2009). Más recientemente, la arqueóloga Maria Fernanda Salame ha realizado una nueva prospección de la región, con el hallazgo de más de cien sitios arqueológicos, decenas más que los estudios iniciales de Portugal y Pärssinen, contribuyendo así a la profundización del conocimiento sobre la región.⁴⁴

⁴⁴ El estudio de prospección hecho por Salame fue realizado entre 2001 y 2002 aunque los resultados fueron presentados como tesis de licenciatura a la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz. La investigación fue dirigida por la Dra. Claudia Rivera Casanovas.

El estudio de Pärssinen cumple con dar relevancia a los asentamientos de la región de Caquiaviri en un contexto mayor de desarrollos culturales prehispánicos, pero es más bien el trabajo de Salame el que más ha nutrido esta investigación, pues nuestro interés radica específicamente en cómo se puede evidenciar materialmente una relación ritual con el entorno, de manera que se pueda rastrear ya sea una pervivencia del uso de esos mismos sitios durante la colonia o bien la creación de nuevos espacios de ritualidad andina colonial. Gracias a este estudio, podemos justamente identificar los sitios dedicados específicamente a las prácticas rituales asociadas a *chullpares* (zonas con varias torres funerarias) que serían los sitios preincaicos de Huaraka y Ticoniri. Este último, además, muestra superposiciones posteriores y *chullpares* incas, además de una capilla colonial, como clara muestra de que el sitio es reutilizado y resignificado a lo largo del tiempo.

Ambos sitios se encuentran a pocos kilómetros de Caquiaviri y resultan relevantes para nuestra investigación, porque en el segundo existe una capilla, lo que nos permite asociar una espacialidad andina con una cristiana, es decir, una práctica ritual cristiana en un sitio de culto asociado a la sacralidad y cosmovisión andinas. La dispersión en la zona, de 11 capillas más, nos habla de que este tipo de prácticas no fue excepcional (Fig. 2.2) (Salame 2019), lo cual sin duda nos habla de una *espacialidad* andina que es *ch'ixi*.

Gracias al cronista Garcilaso de la Vega ([1609] 1985) y al corregidor Pedro Mercado de Peñalosa, ([1586] 1965), sabemos que en el lugar donde se fundó el pueblo de Caquiaviri había ya varios asentamientos con sus propias autoridades. El estudio realizado por Salame nos indica que, de los muchos asentamientos prehispánicos de la pampa en la que se ubica el actual pueblo, hubo una suerte de reducción en tiempos incaicos y una concentración de la mayor cantidad de población en menores puntos. Esto coincide con la interpretación de

Pärssinen y Kesseli (2005) quienes plantean que la jefatura pacaje se habría consolidado en torno al siglo XV, lo que coincide con el contacto con los incas.

Ahora bien, Salame (2019) nos proporciona más detalles, pues si bien hubo una suerte de reducción de asentamientos en este periodo, el más significativo en tamaño no corresponde al actual pueblo. Es decir, como nos dicen las fuentes coloniales, el pueblo de reducción colonial efectivamente se construyó sobre uno de mayor antigüedad, pero no era el de mayor tamaño y suponemos que, por lo tanto, no era el más significativo de las reducciones incaicas lo cual indica que las espacialidades inca y castellana no eran ni coincidentes ni equivalentes en la ponderación de los imperativos de la erección de asentamientos.

Sin embargo es evidente que el pueblo está construido sobre vestigios arqueológicos prehispánicos, por lo que podemos pensar que la espacialidad andina guardó cierta coincidencia con la nueva disposición en el uso de sus espacios y se quedó cerca de sus lugares sagrados. Ahora bien, con respecto al sitio escogido, el de Caquiaviri, por comunicación verbal de Salame sabemos que en los años 1990, cuando se procedió al tendido eléctrico del pueblo, se hicieron excavaciones en la plaza, bajo la cual se encontró una considerable cantidad de enterramientos. Estos restos fueron quemados por los pobladores y no pudieron ser examinados por los arqueólogos, dejándonos con la incógnita acerca de su antigüedad y la naturaleza de su enterramiento. Este dato resulta contradictorio con toda la evidencia expuesta con respecto a la reverencia prestada por los andinos a sus muertos. Sin embargo, el avance de las iglesias cristianas evangélicas por el altiplano boliviano ha generado una transformación en la valoración del pasado prehispánico.

Volvamos a la relación que hace Garcilaso de la Vega de la invasión de Mayta Capac, pues en él se describe cómo los pobladores de Caquiaviri tenían un cerro protector sagrado en su comunidad.

“Pasando, pues, el Inca en su conquista, llegó a un pueblo llamado Cacyauri, que tenía muchas caserías en su comarca, derramadas sin orden de pueblo, y en cada una de ellas había señoretas que gobernaban y mandaban a los demás. Todos éstos, sabiendo que el Inca iba a conquistarlos, se conformaron y redujeron en **un cerro que hay en aquella comarca como hecho a mano, alto menos que un cuarto de legua y redondo como un pilón de azúcar, con ser por allí toda la tierra llana**. A este cerro, por ser solo y por su hermosura, tenían aquellos indios por cosa sagrada, y le adoraban y ofrecían sus sacrificios. Fuéronse a socorrer a él, para que, **como su Dios**, los amparase y librase de sus enemigos. Hicieron en él un fuerte de piedra seca y céspedes de tierra por mezcla.”⁴⁵ (Garcilaso de la Vega [1609] 1985, 126).

Lo interesante de esta narración para nuestro análisis es que el Inca les mandó a decir que el Sol era en realidad el dios legítimo y que debían tenerlo por suyo y adorarlo. Más allá de que esta pueda ser una interpretación del autor de las aparentemente loables intenciones del Inca, sabemos que se instauró un culto imperial en todo el dominio incaico que estaba relacionado con la aquiescencia de su dominación. Finalmente, los incas sostuvieron el asedio hasta que los señores de Caquiaviri se rindieron y entonces Mayta Capac,

“con palabras suaves les dijo que no había ido a quitarles sus vidas ni haciendas, sino a hacerles bien y a enseñarles que viviesen en razón y ley natural, y que, dejados sus ídolos, adorasen por Dios al Sol, a quien debían aquella merced; que por habérselo mandado el Sol les perdonaba el Inca” (Garcilaso de la Vega ([1609] 1985, 128).

Resulta interesante ver cómo los incas fueron los primeros en intentar persuadir a los pacajes de dejar sus llamados ídolos por un culto imperial que les permitiría entrar a “vivir en razón”. Dejar de adorar la montaña y adorar al sol pareciera implicar una evolución cultural ante los ojos del cronista cristiano, que busca a su vez valorar el legado de sus ancestros incas. Los caquiavireños, sin embargo, se negaron a esta línea de argumentación sosteniendo que no

⁴⁵ El resaltado es nuestro.

querían mejorar su vida, una explicación que podemos imaginar usarían también ante las órdenes de reducirse en pueblos y cambiar al sol o la montaña por un dios extranjero e invisible.

Vemos pues que en Caquiaviri se venera a una montaña de manera local, la que forma parte de una espacialidad propia de la comunidad.⁴⁶ Esto es relevante para nuestra investigación pues nos permite asociar comunidades específicas a su entorno en una relación espiritual y mítica que tiene que ver con esta concepción social del paisaje. Calancha nos da referencias sobre el carácter regional de algunos sitios de culto, pero también cómo existen, además, deidades o *huacas* menores.

“(…) adoraban también al Sol y las estrellas, trueno o rayo. (…) en cada Provincia hay un templo o guaca principal, a donde todos los de la tal Provincia van a adorar y ocurren con sus sacrificios, y en cada pueblo principal hay otro templo o guaca menor, donde particularmente ocurren sus sacrificio, y en cada pueblo principal hay otro templo o guaca menor, donde particularmente ocurre el tal pueblo; y todos estos adoratorios tienen sus ministros y cosas necesarias para sus supersticiones.” (Calancha 1638, 366).

Esto nos da pie a comprender la importancia de las *huacas* como Titicaca, de relevancia regional, y también la existencia de *huacas* en cada población, de veneración exclusiva en el lugar, al fungir, como hemos visto ya, como marcadores territoriales (Bouysse-Cassagne 1988).

Otro culto relacionado con Caquiaviri y los pacajes es el del rayo o Illapa. Sabemos por Mercado de Peñalosa (1586) que Caquiaviri o Qaqayawiri (Choque, 1998) significa “lugar en el que caen muchos rayos” (Mercado de Peñalosa, [1586] 1965). Podríamos asumir que esto generó un culto a Illapa, divinidad celeste regional. Según el estudio de Cruz, el pueblo

⁴⁶ No se ha podido determinar en ninguno de los estudios arqueológicos ni históricos de la región cuál es el cerro al que los caquiavireños adoraban. Si bien existen algunos que se ajustan a lo que se puede entender de la descripción, los vestigios arqueológicos no alcanzan para poder determinarlo con certeza.

de Pacaxa adoraba a diversas *huacas* guardadas en el cerro Poder de Dios. Una de estas *huacas*, la proveniente de Porco, estaba asociada al rayo y a la guerra, y que hoy en día son llamados San Gerónimo y San Felipe (Cruz 2009, 66). Javier Albó (2002), nos permite asociar estos nombres con los que actualmente se invoca al rayo, a saber: San Gerónimo, San Felipe y Santiago o San España, en referencia al poder militar español (Albo 2002, 411).⁴⁷

Por último, el estudio arqueológico de Salame (2019) nos provee de un último dato de relevancia para la confirmación de que la *espacialidad* andina continuaba gravitando en tiempos coloniales. La autora consigna, por un lado, la existencia de *chullpas* coloniales en una hacienda a pocos metros del pueblo de Caquiaviri, junto a un árbol de Quiswara (especie endémica) de por lo menos 400 años de antigüedad, y por el otro lado, que en un sitio denominado convenientemente Huaca se han encontrado sacrificios cerámicos con cerámica colonial (Salame 2019). Creemos que estas prácticas, y la creación de pequeñas capillas todavía por investigar en la zona cercana a Caquiaviri, son indicativos de una *espacialidad* en transición o transformación durante el periodo colonial, en la que la cristianización del espacio juega un rol de articulación.

2. La *espacialidad* cristiana

Con la conquista española del territorio andino vino la fundación de doctrinas y, posteriormente, la creación de reducciones, es decir, de poblaciones fijas y estables en un lugar que reuniera a la población dispersa. La estrategia española de juntar a la población con

⁴⁷ No olvidemos que Santiago es el santo protector de la empresa de conquista española y que su vinculación con el rayo no es andina sino bíblica. Tanto Santiago como su hermano menor Juan se los llamaba los Boanerges o hijos del trueno (Marcos 3:17)

el fin de cobrar tributos y evangelizarlos tuvo diferentes formas en el continente americano. En el Virreinato del Perú, el Virrey Toledo (1569-1581) instituyó ordenanzas que, entre 1570 y 1575, generaron una serie de pueblos de reducción. De todos los proyectos aplicados en América, el de Toledo fue, sin duda, el más grande, sistemático, y de mayor impacto de todos (Saito, et.al. 2014). Este sistema buscó organizar y ordenar a la población con diversos fines y resultados, pero podemos sintetizarlo en que se trató centralmente de cuantificar a la población para fijar una tasa y organizar la mano de obra en torno a diferentes actividades. Por lo tanto, si bien en esta investigación nos interesa la aplicación del sistema de reducciones como estrategia para desvincular a la población del culto a los ancestros, somos conscientes que todo el sistema toledano se centra en la dinámica fiscal y económica de las provincias.

Steven A. Wernke (2012) nos ofrece una interpretación de la historiografía sobre las reducciones toledanas que se puede dividir, con matices, en dos grandes grupos. Por un lado, destaca como Málaga Medina (1972; 1993), Murra (1975) y Saignes (1991), quienes de manera pionera nos ofrecieron un panorama de aplicación del sistema y ejemplos, ya fuera de conformidad o resistencia al mismo. Por el otro lado, en una producción que se nutre de los aportes de esos autores, (Durston 2000); Cummins 2002); Gose 2008); Mumford 2012); Saito 2012); Zuloaga 2012) se abren hacia un panorama de surgimiento de nuevas comunidades y paisajes como resultado de esta política. Esta es la base sobre la cual nosotros proponemos la interpretación de la instauración de las reducciones como una medida que generó una transformación no sólo física y social sino también simbólica de la cosmovisión nativa y su espacio.

Alan Durston (2000) propone una lectura de las formas de percibir y organizar el espacio a partir de las reducciones para comprender las profundas consecuencias que produjo en la

sociedad andina. Nosotros, en ese sentido, buscamos analizar cómo esta medida fue el instrumento para iniciar la lucha contra las llamadas idolatrías al imponer una transformación en la *espacialidad* andina, pues como ya vimos anteriormente, la religiosidad y espiritualidad andinas están estrechamente vinculadas al paisaje. Por lo tanto, además de pensar las reducciones como una medida de control y administración del Virreinato, seguimos la propuesta de Jeremy Ravi Mumford (2012), quien sostiene que fue el reconocimiento de los antiguos sistemas indígenas el que permitió que las reducciones de Toledo se enraizaran en el paisaje andino en diálogo, tensión o superposición con esa *espacialidad*.

Ahora bien, para situarnos en tiempo y espacio, diremos que Caquiaviri, para fines del siglo XVI, cuando era ya un asentamiento antiguo y consolidado, y dada la relevancia que tenía en la articulación de la administración regional, no fue objeto de traslado cuando se implantaron las reducciones toledanas.⁴⁸ Sin embargo, la traza de damero que se impuso a los pueblos de reducción, así como la cristianización del espacio circundante por medio del calvario, se implantaron en Caquiaviri como en cualquier otra doctrina. Como tal, se la nombró Nuestra Señora de la Concepción de Caquiaviri, la cual será, además, continuando con su rol preponderante en la provincia, cabecera administrativa de la provincia colonial Pacajes y, como resultado, tendrá una población no sólo indígena sino también española, aunque en una menor proporción.

El modelo reduccional pretendió normar la vida de las poblaciones bajo la lógica cristiana de la urbanidad y la policía.⁴⁹ Esta planificación se enmarca dentro de lo que Henri Lefebvre

⁴⁸ Caquiaviri formaba parte del Qapac Ñan o la red de caminos prehispánicos.

⁴⁹ El término policía refiere al gobierno de la ciudad, en la definición de Sebastián de Covarrubias se lee: “Policía, término ciudadano y cortesano. Consejo de policía el que gobierna las coas menudas de la ciudad, y el adorno della y limpieza” (Covarrubias 1671).

(2013) define como el *espacio concebido*, aquel espacio de los planificadores y de la ordenación, que busca someter la experiencia material a una idea, en este caso, la reproducción social del orden colonial. Si bien las ordenanzas las aplica el Virrey Toledo, el espacio lo concibe el licenciado Juan de Matienzo (1520-1579), oidor decano de la Audiencia de Charcas, en su *Gobierno del Perú* de 1567. En éste, el adoctrinamiento y la evangelización juegan un rol preponderante, pues al haber sido separados los indígenas de sus sitios de culto, era menester gestionar los que corresponden al orden cristiano, para transformar la percepción simbólica dentro de la experiencia material de la vida cotidiana.

Esta redefinición de la territorialidad colonial a través de la introducción de las reducciones y la reutilización de rutas de comercio e intercambio prehispánicas para el comercio colonial, alteró la *espacialidad* andina. Esta alteración genera una realidad discursiva que da pie al análisis de los efectos del ejercicio del poder, sea este político o espiritual en la espacialidad. Esto resulta más complejo si no perdemos de vista el hecho de que la relación espiritual andina con el espacio no desaparece del todo, estamos hablando entonces de espacialidades que se dan de manera simultánea, como eventos que suceden *lateralmente* unos de otros (Berger 1972). El resultado será un *espacio vivido* en el sentido que expone Henri Lefebvre (2013).

Lefebvre propone comprender el espacio a partir de una tríada conceptual de las siguientes dimensiones: 1) prácticas espaciales, 2) representaciones del espacio y 3) espacios de representación. A estas dimensiones les corresponden tres tipos de espacio: 1) espacio percibido, 2) espacio concebido y 3) espacio vivido (Martínez Lorea 2013). El primer espacio es el material, de la reproducción; el segundo es el espacio de los planificadores y de los códigos de ordenamiento, es el espacio de Matienzo y Toledo; el tercer espacio es el de la

imaginación y lo simbólico, formados a partir de la experiencia material, en este viven las *huacas* y los calvarios, el Paraíso y el Infierno. El espacio concebido intenta domesticar al espacio vivido, pero no es tarea sencilla, pues el último crece constantemente porque el espacio se produce y reproduce junto con la sociedad (Lefebvre 2013). La propuesta de Lefebvre nos permite poner en diálogo los espacios andino y cristiano desde una articulación lógica, de las motivaciones de cada uno de los actores encontrados en la situación colonial y el posible resultado de esta relación.

Es por esto que pensamos que el espacio reduccional andino se construye a partir de la yuxtaposición de espacios (Soja 1989), espacios concebidos que buscan imponerse a un espacio vivido nutrido de una tradición milenaria en contraste con un orden territorial impuesto. Es un espacio que se produce a través de la significación de los nuevos espacios concebidos (Lefebvre 2013).

En este sentido, la espacialidad en Caquiaviri es una heterotopía, como la concibe Michel Foucault (1986), un espacio en el que coexisten yuxtapuestas varias *espacialidades*, que se disuelven o que se construyen en la medida que la sociedad que las vive las produce. Es importante que consideremos que una sociedad, en tanto que desarrolla su historia, puede hacer que una heterotopía existente funcione de manera muy diferente; pues cada heterotopía puede, de acuerdo con la sincronía de la cultura en la que ocurre, tener una función u otra (Foucault y Miskowiec 1986). En este sentido, consideramos que la *espacialidad* andina, así como los saberes y prácticas rituales, funcionaron de manera diferente en diversos momentos. Esto se articula con lo planteado por Morrone (2015) sobre la posibilidad de que el camino a la mita de Potosí se desplegara sobre una ruta ritual dentro de la espacialidad andina, por lo que estaríamos ante una sociedad que, de manera más evidente de lo esperado, sostiene y

alimenta tradiciones prehispánicas relacionadas con el espacio, potencialmente sagradas. Si tomamos en consideración que gran parte de la espiritualidad andina se da en el espacio vivido, será menos frecuente en el siglo XVIII encontrar ritos e ídolos como tales (Barnadas 2004), lo cual implicaría modos menos evidentes de manifestación de lo andino.

Consideremos aquí el segundo principio de heterotopía de Foucault (1986); se trata de un sistema de espacios que se abren y cierran de manera arbitraria; que aísla y es impenetrable, es un espacio de acceso limitado, no de libre ingreso. Esto nos permite explicar una *espacialidad* a la que los españoles no pueden acceder en su totalidad, sino solo a aquel espacio que se concibe para ese territorio. De acuerdo con Foucault, estos espacios son abiertos sólo en apariencia, pero es una ilusión, puesto que podemos participar de una espiritualidad andina de la que estamos inevitablemente excluidos. El propio Foucault se preguntaba si el sistema colonial hispánico generaba espacios *otros*, espacios organizados pero desordenados, meticulosos pero mal contruidos, espacios no de ilusión sino de compensación como lo pudieron ser las colonias puritanas en Norteamérica o las misiones jesuíticas en Paraguay (Foucault y Miskowicz 1986). En ellos, la cristiandad marcaba cada espacio y tiempo, a través del trabajo pastoral que tiene por objeto el gobernar las vidas de los hombres y sus almas.⁵⁰

Es a esta espacialidad heterotópica y yuxtapuesta, como plantea Foucault, basada en el espacio vivido y en tensión dialéctica constante con el espacio concebido, de acuerdo con Lefebvre, que Elizabeth Penry observa el espacio de la reducción:

“Una contradicción insuperable ubicada en el corazón de todos los proyectos coloniales asegura que estos no puedan tener nunca éxito: los súbditos coloniales son imaginados como

⁵⁰ Publicada, entre otras, en español en 2011, *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

protegidos de agentes benevolentes y civilizadores, los que después quedan profundamente perturbados cuando sus patrocinados reafirman su propia agencia.” (Penry 2016, 465)

Por lo tanto, esta *espacialidad* tan compleja nos da luces de una *cosmovivencia* igualmente compleja, y que definiremos en el siguiente apartado como el último concepto que consideramos necesario para nuestros objetivos.

Ahora bien, retomando las reducciones en el espacio andino, a pesar de la distancia temporal entre la introducción de las reducciones en el siglo XVI y el momento que concentra nuestra atención, que es el temprano siglo XVIII, consideramos que este lapso de tiempo nos permite justamente evaluar y examinar el éxito de la aplicación del espacio concebido, pero no en términos tributarios o de recolección de mano de obra para las rutas de comercio o la mita minera de Potosí, sino de transformación de la *espacialidad* y la *cosmovivencia* de la población de Caquiaviri y su entorno más cercano. Asumimos, entonces, como metodología, la propuesta de Lefebvre de que el espacio se codifica y significa, permitiéndonos así leerlo y comprenderlo, y seguimos a Durston (2000) en el objetivo de explicar las formas de semantizar el espacio a partir de las reducciones.

La ocupación, el otorgamiento de encomiendas y la evangelización de la región del lago Titicaca se remonta a los inicios de la conquista y al gobierno de Francisco Pizarro. Durante la década de 1530, procedentes del Cuzco, ingresaron los dominicos, que venían a evangelizar a los *lupaqas* (ocupantes de la margen occidental del lago) y probablemente también a los pacajes, sus vecinos meridionales. En esta primera incursión, los dominicos fundaron las doctrinas de Copacabana, Zepita, Chucuito, Pomata y Yunguyo en la región sudoeste del lago Titicaca, entre otras. Los franciscanos, por su parte, llegaron a la región circunlacustre por el río Desaguadero hasta el valle de Chuquiabo donde fundaron la primera parroquia de lo que después será la ciudad de La Paz (López 1965) (Querejazu Calvo 1965).

Durante este periodo se fundaron las doctrinas en Pacajes, jurisdicciones eclesiásticas regulares para la evangelización de la población indígena en los repartimientos de Caquiaviri, Jesús de Machaca, Callapa, Tiahuanaco, Viacha, Guaqui y Curahuara (Mercado de Peñalosa, [1586] 1965).

La elección del lugar de la reducción, que concentraba una cantidad indeterminada de pueblos o asentamientos dispersos, procedía de las autoridades españolas, dando lugar a la manifestación palmaria de la nueva espacialidad. En ocasiones, el lugar era negociado o consensuado con los poderosos caciques (del Rio 2000; Morrone 2011). Morrone ha demostrado que en Pacajes y la vecina provincia de Omasuyos los caciques fueron capaces de negociar el lugar de ubicación de los nuevos pueblos, lo que pudo significar el mantenimiento de las relaciones de reproducción material y simbólica con el espacio. El asentamiento de la reducción era responsabilidad de los caciques, quienes tenían un plazo máximo de dos años para su construcción, debiendo garantizar, so pena de coerción y castigo, la destrucción de los asentamientos previos (Jurado 2004). El corazón de este nuevo pueblo concentraba el conjunto arquitectónico de la iglesia y las casas de las autoridades locales. El cura de la doctrina aportaría a la supervisión de la administración colonial en temas de policía y vigilancia del ejercicio de cultos o prácticas prohibidas.

En el caso de Caquiaviri, al ser cabecera de la provincia de Pacajes, contenía las casas del corregidor y la cárcel. La reducción, como centro urbanizado, facilitaba la visibilidad de la comunidad y, por lo tanto, la erradicación de prácticas religiosas contrarias a la “policía y cristiandad” (Durston 2000). El nuevo pueblo debía estar lejos de los centros de culto y, por prevención del retorno a las viejas prácticas, nadie, ni aún los viejos, podía permanecer en los antiguos asentamientos pues se trataba de abortar todo vínculo con el pasado y sus

prácticas. Esas medidas coercitivas buscaban garantizar de por sí el cercenamiento de las previas relaciones de espacialidad. Justamente, medidas punitivas explícitas desalentaban el retorno a los viejos asentamientos. Sin embargo, los indígenas transgredieron las prohibiciones y no sólo volvieron a sus pueblos, donde podían crear nuevas fundaciones (Penry 2016), sino que también practicaban sus cultos en huaycos, cumbres y apachetas, o desenterraban a sus muertos del interior de los templos para llevarlos a los lugares sagrados antiguos.

En el pueblo de indios, la plaza será el elemento generador en torno al cual se jerarquiza la sociedad. En primer lugar se encuentra el templo, que ocupa una manzana, y la residencia del doctrinero, que ocupa la mitad de otra, haciendo evidente la importancia de la iglesia en la articulación de la reducción. En segundo lugar, la casa del cabildo ocupará solo un solar en la plaza. De acuerdo con Ramón Gutiérrez, en la planificación de las reducciones, el licenciado Juan de Matienzo destinó toda una manzana en la plaza para los viajeros españoles, dejándonos entender la importancia del rol de los pueblos en el flujo comercial y de autoridades que debía darse en cada región. A pesar de esta intención, y de que en algunos lugares efectivamente se hizo así, en los pueblos de indios estudiados por Gutiérrez estos tambos de descanso no se construyeron (Gutiérrez 1993).

Un ingrediente nuevo en la traza urbana de los pueblos de indios, a juicio de Gutiérrez, es el espacio secularizado donde se pueden dar eventos relevantes para la comunidad pero sin connotaciones rituales. Esta visión propia del pensamiento humanista del renacimiento europeo contrasta con las actividades cotidianas de las poblaciones indígenas, en las que todos los ciclos de socialización e integración familiar eran parte de la naturaleza sacra de sus vínculos por lo que, en sus palabras: “Aquí podemos entender cabalmente la tragedia de

ese sentido desestructurante del proceso reduccional que destruye el equilibrio con el medio y desarraiga al habitante de un sistema tan pacientemente conformado a través de los siglos.” (Gutiérrez 1993, 30-31).⁵¹ Una manera de preservar las estructuras de las comunidades fue la de superponer al pueblo la organización dual de los *ayllus*, por ello veremos en el caso de Caquiaviri las dos parcialidades de Anansaya y Urinsaya, que por ser tan densamente pobladas les fue asignado un cura a cada una (Morrone, 2011).

2.1 Fundación de la doctrina y erección del templo

En las primeras décadas de la evangelización de la región se empezaron a construir las iglesias de las mencionadas doctrinas. De acuerdo con los arquitectos Mesa y Gisbert (2002), la iglesia de Caquiaviri fue construida hacia 1560 por los primeros misioneros franciscanos que iniciaron la labor evangelizadora en la región. Sin embargo, la documentación de archivo sugiere un proceso mucho más lento. Suponemos que Mesa y Gisbert basaron su afirmación en el estilo de la iglesia, la cual tiene una fachada renacentista que sugiere una temprana factura.

En el archivo histórico de la Fundación Flavio Machicado Viscarra se encuentra un documento que nos aporta valiosa información acerca del proceso de construcción de la iglesia.⁵² De acuerdo con este, en 1642 se habría logrado, tras realizar pregones en diferentes pueblos de la provincia Pacajes, adjudicar la obra de la iglesia de Caquiaviri al maestro Francisco Guamán Sulca Inga, residente del mismo pueblo de Caquiaviri, donde vivía con su esposa y siete hijas. La trayectoria de este maestro es notable, dice haber trabajado en la

⁵¹ Gutiérrez amplía con ejemplos de superposiciones que generaron reducciones diferentes y alternativas.

⁵² AH-FFMV JVF-P-4-01 fs. 934-949

ciudad de La Paz en las obras de la iglesia de San Francisco, tanto en la puerta como en las bóvedas, además de haber trabajado en Cuzco en muchas iglesias.⁵³ Se trata, entonces, de un maestro hábil quien, afortunadamente para el pueblo, tenía varias obligaciones con los caciques del mismo y, por lo tanto, habría aceptado hacer la obra por seis mil pesos, cuando por ejemplo Francisco Domínguez, otro maestro albañil, no lo habría hecho por menos de catorce mil. El maestro Guaman afirma en esta documentación que él pondría la madera necesaria y que requeriría de la ayuda de dos oficiales: Joan Flores y Joan Quispe a quienes se debía pagar 900 pesos cada año.

La obra arrancó con los primeros mil pesos entregados por el Corregidor de la Provincia don Gerónimo Vásquez de Herrera para que se hicieran cuatro hornos para la elaboración de los ladrillos necesarios, para los tirantes de madera, y para pagar a los oficiales ayudantes.⁵⁴ Un año después, a inicios de 1643, el maestro declara haber hecho ya los hornos y fabricado más de cuarenta mil ladrillos y tres mil fanegas de cal, pero a pesar del avance del trabajo no le han hecho más pagos y ya tiene todo empeñado. Ante este reclamo, el corregidor envía al cura y vicario de la doctrina, don Pedro Vallejo de Velasco, a constatar, junto con el escribano, lo declarado por el maestro. Tras la confirmación de la veracidad de la declaración, el corregidor procedió a pagar “en conformidad con las Cédulas de su Majestad y provisiones del gobernador en que mandan se hagan las iglesias de esta dicha provincia” los cinco mil pesos que se debían.

⁵³ AH-FFMV JVF-P-4-01 f.935 y 936.

⁵⁴ Parece contradictorio que a pesar de que Francisco Guamán dice que pondrá la madera, luego se consigne madera como parte de los gastos iniciales. Por el otro lado en el documento se consigna que inicialmente el maestro recibió dos mil pesos pero a continuación, en más de una ocasión, refiere que fueron mil pesos los entregados para arrancar la obra.

El costo total de la obra, de acuerdo con esta documentación, se dividió en dos partes: cinco mil pesos corrientes que se pagarían a costa del rey y de los encomenderos, y los mil restantes que debían salir de “lo que deben del tercio de Navidad y San Juan” en la parcialidad Anansaya del pueblo de Caquiaviri. Aparentemente, los cinco mil pesos entregados al maestro por Vásquez de Herrera habrían sido propios, pues a su partida el cura se los repone y acepta hacer el pago de su propio peculio por la extrema necesidad que tenía de que se finalizara la obra, recalcando que había mucha gente por tratarse de dos doctrinas juntas y que en tiempos de lluvia la mitad de la feligresía se quedaba sin poder oír misa. Finalmente, a la llegada del nuevo Corregidor don Domingo Ruiz de Luzuriaga, se le devuelven al cura los cinco mil pesos, cubriendo así la deuda pendiente.

Las últimas noticias que tenemos nos dicen que en 1644 finalmente la torre está terminada pero del resto de la nave el Corregidor declara

“estar tan solamente hecha la capilla mayor de ella donde no cabe la tercera parte de la gente que los días festivos se junta para oír misa y la demás está de afuera con mucha desconformidad y a la clemencia del tiempo”.⁵⁵

Suponemos que faltaba cerrar el techo y las bóvedas, en las que tenía experiencia el maestro Guamán. Sin embargo, al visitar Caquiaviri uno puede observar que el techo parece estar sin terminar, pues la estructura está hecha para que se realice una cúpula a la altura del crucero, pero esta no existe hoy en día: o nunca se logró realizar o bien se ha derrumbado (Fig. 2.3).

En los complejos religiosos rurales del mundo andino, los templos son de cruz latina, con nave única y capillas (con sus retablos e imágenes de bulto) a lo largo de la nave y en el crucero, y un baptisterio a los pies, como es el caso de Caquiaviri. La torre con campanario

⁵⁵ AH-FFMV JVF-P-4-01, f.949

puede ser exenta, o bien adosada al edificio principal. En algunos casos, no existe torre campanario sino una espadaña, de menor complejidad y despliegue pero igualmente con campanas, de menor tamaño, como en el caso de la iglesia de Huaró cerca de Cusco, o la de Laja, cerca del lago Titicaca, que tiene dos espadañas. Campanario y espadañas eran muy importantes para regular el tiempo en este nuevo orden espiritual. Las campanas llaman a la feligresía a las ceremonias, como lo recuerdan las constituciones sinodales del Obispado de La Paz en 1738:

“por las tardes, a hora competente hagan tocar una campana (...) a llamar a los referidos adultos, para que acudan a ser instruidos y después les confesarán con el mayor cuidado.”
(Rodríguez Delgado 1739, 55)⁵⁶

En la planta de cruz latina, el espacio en el que se cruzan la nave y el transepto, que es el crucero y preámbulo del altar, litúrgicamente se ha reservado para los cuatro evangelistas como cuatro pilares fundamentales de la doctrina. En la llamada cabecera del templo se ubica el espacio que compone el presbiterio, con el retablo, que principalmente tiene la función de albergar el sagrario, ante el cual se construye el altar. Durston (2000), y posteriormente Morrone (2017), señalan cómo las prácticas de religiosidad se disponen partiendo desde el altar hacia el exterior del templo, pasando por el atrio con sus posas, y llegando a la plaza y luego a las calles del pueblo de reducción, y así hasta el entorno del pueblo. En el siguiente apartado entraremos en detalle sobre cómo operaba esta dinámica; por el momento nos detendremos en las pinturas y su disposición en el templo.

⁵⁶ Utilizamos aquí la edición de 1739 digitalizada por la John Carter Brown Library y disponible en la página www.archive.org.

2.2 El programa iconográfico de las pinturas

Suponiendo que el techo de la iglesia de Caquiaviri se habría terminado hacia la mitad del siglo XVII, podemos ubicar la realización de la pintura mural, que todavía se puede ver detrás de las estructuras de madera, alrededor de 1650-1670 (Figs. 2.4; 2.5; 2.6). Si bien es muy probable que en el espacio del altar mayor haya existido pintura mural más antigua, a sabiendas que esta habría sido la primera parte en terminarse, la pintura mural que puede verse hoy está situada en el cuerpo de la nave y en el ingreso de la iglesia. Si la feligresía no iba a misa por las lluvias, como dice la fuente previamente citada, no podrían haber sido hechas antes, ya que pintura de ningún tipo hubiese podido resistir sin techo.

En cuanto a las pinturas sobre lienzo que nos ocupan aquí, creemos, basándonos en el análisis estilístico de las mismas, que fueron realizadas a partir de las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII. De los 57 lienzos de mediano y gran formato, dispuestos a lo largo de todo el templo, sólo la serie de las Postrimerías está fechada en 1739.⁵⁷ Hemos expuesto también las razones para considerar estas pinturas como un programa, incluso a sabiendas de la inversión de varios años para completarse y que el proceso se realizó en etapas diferenciables por el estilo y la mano, o expresiones particulares del artífice, que cada serie o pintura presenta.

La disposición de las pinturas en los muros de la nave se ordena en dos franjas horizontales que se enmarcan en una estructura de madera tallada. En esta estructura se pueden identificar los marcos tallados de las pinturas inferiores (las de las Postrimerías) y en la parte superior se compone también de columnas ricamente labradas que separan los cuadros. Finalmente,

⁵⁷ La fecha se encuentra en una cartela en la base del cuadro de la Gloria.

encima de cada lienzo de la franja superior se ve un remate laboriosamente tallado. Aunque hoy esta estructura está pintada de blanco, seguramente la intención fue de dorarla con pan de oro.

En la franja inferior de esta estructura se encuentran las pinturas de la serie de las Postrimerías que son de gran formato, especialmente el Infierno y la Gloria que son más alargadas. En la nave, desde el ingreso o los pies de la iglesia, en el muro izquierdo están el Infierno y La Muerte, y al lado derecho, la Gloria, el Reinado del Anticristo y el Juicio Final. En medio de estas pinturas hay dos capillas ubicadas a cada lado. El hecho de que estas pinturas de grandes dimensiones sean las que dan la bienvenida a quien ingresa es impactante, pues están colgadas a más de un metro y medio de altura y, por lo tanto, son muy imponentes. Su disposición, además, hace evidente que todo visitante tiene dos opciones: el cielo o el infierno. A medida que uno ingresa en la iglesia, se encuentra con la pintura de La Muerte a la izquierda, unos pasos adelante y a la derecha el Reinado del Anticristo, y, finalmente, el Juicio Final, ya a pocos metros del crucero y el altar mayor.

Sobre los grandes lienzos de las Postrimerías se encuentran dos series divididas en los dos lados de la nave, que requieren de quien mira un recorrido específico que va de un lado al otro de la nave como un zigzag. Se trata de doce pinturas de tamaño mediano: las alegorías de Santo Tomás y San Antonio Abad una a cada lado; le siguen la serie de la vida de San Antonio Abad dividida, de nuevo, en dos partes. Al lado izquierdo (sobre el Infierno) vemos dos episodios místicos del santo, su encuentro con San Pablo el Ermitaño y las tentaciones que el demonio le expuso. Le siguen cuatro pinturas de lienzos compuestos que describiremos más adelante.

Posteriormente, vemos siete lienzos relativos a la vida de la Virgen, escenas que son habituales en la pintura colonial andina y que muestran episodios de su vida especialmente antes del nacimiento de Jesús, aunque se incluyen tanto la Adoración de los pastores como la Adoración de los reyes. En este caso, con la última se cierra el ciclo. Se añade, sin embargo, una alegoría de la Mística Ciudad de Dios, obra que hace referencia al libro del mismo título que escribió Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665) sobre la vida de María y que hace énfasis en la Inmaculada Concepción de la Virgen. Las pinturas de la nave cierran con lienzos de la Coronación de María, la Purificación, Jesús Muerto y un San Juan de Dios muy deteriorado.

Por último, en la parte alta del presbiterio se encuentran, a cada lado, dos lienzos de gran formato con una ventana en el centro en cada lado. Ambos están compuestos por diversas escenas. Al lado izquierdo, desde los pies de la iglesia, se representan dos escaleras de santos presididas por San Francisco de Asís y Santo Domingo, debajo de las cuales se encuentra una escena de adoctrinamiento local asociado a los milagros de la Virgen del Rosario y un carro triunfal. En el muro derecho está representada la historia de la creación y la redención del pecado por la pureza de María, junto con alegorías de la Inmaculada Concepción de María, y otro carro triunfal (Fig. 2.7).

Volvamos a los lienzos que hemos denominado como compuestos. Se trata de pinturas que han sido adaptadas para caber adecuadamente en torno a las ventanas de la nave, y se incorporan a la estructura de madera tallada que hemos descrito. Es sobre cada capilla y su retablo que encontramos las ventanas. La del lado derecho es de mayor tamaño y, por lo tanto, las pinturas han sido recortadas para no tapar el vano y permitir el ingreso de luz

(Fig.1.1). En cuanto a su contenido, todas presentan santos o escenas de sus vidas, pero no existe entre los fragmentos unidos una relación narrativa.

Compuesto (ubicación)	No. de lienzos unidos	Detalle
1 (izquierda, sobre el primer retablo)	3	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Santiago Matamoros ▪ Visión de san Eustaquio ▪ Santo Tomás Apóstol
2 (izquierda, sobre el primer retablo)	4	<ul style="list-style-type: none"> ▪ San Francisco de Asís ▪ San Francisco Xavier ▪ Fragmento que muestra el ala colorida de un ángel ▪ Fragmento de suelo
3 (derecha, sobre el primer retablo)	2	<ul style="list-style-type: none"> ▪ San Bernardo alimentado por la Virgen ▪ San Antonio de Padua
4 (derecha, sobre el primer retablo)	2	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Santa Catalina de Alejandría ▪ Santa Lucía
5 (derecha, sobre el segundo retablo)	3	<ul style="list-style-type: none"> ▪ San José coronado de rosas por el Niño Jesús ▪ La muerte de San José ▪ Jesús en el monte de los olivos

Como queda evidenciado, la cantidad de imágenes e historias que se suceden simultáneamente en la iglesia es abrumadora. Por ello, incluso hoy, es impresionante la experiencia de ingresar desde el árido paisaje altiplánico. Los lienzos que están colgados en la franja inferior, los de las Postrimerías, están a una altura de un metro y medio más o menos del piso, por lo que las pinturas se elevan varios metros hacia el techo. En los siguientes capítulos entraremos en el detalle de los contenidos iconográficos, sin embargo queda

planteado que el interior de la iglesia está constituido por diversas herramientas para la evangelización y, como sostenemos en esta investigación, para contrarrestar comportamientos que eran considerados idolátricos

En los siguientes capítulos ofreceremos el análisis detallado de las series y su función como parte de la doctrina, así como el origen de sus contenidos, la relevancia de estos y la originalidad que tienen como *programa*. Veremos en detalle cómo las figuras de los santos se utilizaban para modelar los comportamientos de la feligresía y analizaremos cómo este programa iconográfico se articula en relación con tantas imágenes para construir un mensaje que pueda ser transmitido a la población indígena y que resulte en su eficacia para ellos. Nuestra intención aquí es la de describir la iglesia en su totalidad, pues no es sólo el templo como espacio arquitectónico el que genera una nueva espacialidad cristiana, sino que las pinturas, en la medida que representan espacios propios de la doctrina cristiana, nos abren el tiempo (Didi-Huberman 2006).

Los espacios que las pinturas abren al interior de la iglesia son aquellos de los tiempos históricos a los que remiten, por ejemplo, las vidas de los santos, que a la vez nos abren espacios simbólicos. Estos se pueden dividir, por un lado, en los de las alegorías que funcionan en una suerte de no-tiempo y no-espacio para poder estar en todo momento y lugar. Por el otro lado, están los espacios simbólicos de la llamada geografía del más allá, que son justamente los de las postrimerías.

Los del más allá son espacios desde su mismo nacimiento. George Minois (1991) nos recuerda que las primeras nociones de las que existen noticias son simples lugares de reunión y de permanencia de los muertos. El paraíso, por su parte, como lo estudia Jean Delumeau (2003), nació como un lugar de espera que para unos estaba en la tierra y para otros fue

retirado de esta al tercer cielo tras el pecado original. Ahí es donde vivían Enoc y Elías “quienes habían salido de la vista de los vivos sin haber conocido la muerte” (Delumeau 2003, 57). Ellos están presentes en Caquiaviri en el cuadro del Reinado del Anticristo, como alusiones a ese espacio celestial que se abre temporalmente durante este episodio de la tradición cristiana medieval que desarrollaremos en el Capítulo 6. La posterior división del más allá en purgatorio, infierno y gloria sólo amplía estas geografías imaginadas que dan asidero a una teología concreta para resolver el problema de un infierno sobrepoblado de personas de toda índole, ya sea por ser paganos o bien por faltas graves a los mandamientos. San Agustín será el que ordene el infierno y uno de los que lo ubique bajo tierra (Minois 1991, 147). No ahondaremos aquí en esto pero resulta evidente que los espacios de las postrimerías tienen, de alguna manera, una ubicación en el espacio, tanto real como simbólico.

Los espacios en la teología cristiana se dividen a razón del pensamiento tomista que sistematiza la ética en vicios y virtudes para poder determinar con mayor claridad lo bueno de lo malo, haciendo énfasis en los premios y castigos que cada camino ofrecía al individuo. Esto derivó en un estricto esquema de vicios y virtudes que podemos ver en las pinturas de la iglesia empezando por el cuadro de La Muerte, dividida en la buena y en la mala, pero se repite a lo largo del resto del programa. También lo podemos ver en la esquemática división de los castigos del infierno que responden, más bien, a un arte de la memoria donde cada cristiano debe recordar la pena específica para cada pecado, que a una construcción libre. De acuerdo con Frances Yates, esta división y sus contenidos eran los temas que debían memorizar los predicadores y ayudar a memorizar a su feligresía. Como destaca esta autora, en una sociedad sin imprenta, o con un acceso restringido a ella, la memoria era vital para

gestionar diferentes contenidos de la vida cotidiana, y, en cierta medida, involucraba a toda la psique (Yates 1992, 7) cumpliendo entonces funciones mnemotécnicas que facilitaban la prédica y la meditación espiritual.

Consideremos que la sesión XXV del Concilio de Trento (diciembre de 1563) valoró las imágenes como un mecanismo didáctico de verdad para la comunicación de la piedad y amor de Dios, como una herramienta para instruir a través de la persuasión (Ortega 2009).⁵⁸ Pero sólo referirse a este uso puede resultar corto al momento de comprender cómo estas imágenes se abrían ante la feligresía y cumplían la labor de conmover y convencer. Por ello es que las imágenes, venían acompañadas de métodos meditativos como los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, sobre los que entraremos en detalle en el capítulo 4. O bien, las imágenes estaban asociadas a la literatura emblemática que forjó un lenguaje en base a lo visual y lo escrito de manera alternada para transmitir contenidos complejos en poco espacio, algo que veremos con más detalle en el Capítulo 5. Asimismo, están las estrategias de la memoria que utilizaron diversos predicadores como el franciscano nacido en Nueva España Diego Valadés, o el jesuita italiano misionero en China, Mateo Ricci. Estos predicadores utilizaban recursos propios de la tradición clásica, como las artes de la memoria, para facilitar la conversión y la evangelización (Ortega 2009). De acuerdo con César Chaparro Gómez (2008), el momento en que el Concilio de Trento estableció el vínculo entre las imágenes, con su capacidad de generar emociones, y a través de estas la generación de conocimiento, “consagró oficialmente el arte de la memoria como instrumento de proselitismo católico.” (Chaparro Gómez 2008, 186).

⁵⁸ El Concilio de Trento sesionó en periodos discontinuos entre 1545 y 1563.

En otras palabras, el arte de la prédica y la evangelización están íntimamente relacionados con las imágenes, tanto físicas como mentales, y éstas a su vez, en tanto que están dispuestas en el espacio, generan vínculos con un conocimiento espiritual, y en ese proceso crean una espacialidad simbólica cristiana. El sistema que facilitaba este proceso se conoce como *per locos et imagines* y articula la ubicación de imágenes en una arquitectura imaginaria regular y atractiva (Ortega 2009).⁵⁹ Este es el método propuesto por Valadés en su *Rhetorica Christiana* de 1579, que busca facilitar la evangelización de los indígenas de la Nueva España con el apoyo de las ayudas visuales, aportando desde su experiencia entre los tlaxcaltecas en conjunto con los métodos clásicos de la memorización o utilización de la memoria artificial. Así pues, el interior de la iglesia, cubierto con estas imágenes, produce reflexiones y meditaciones que deben preparar el alma para los sacramentos, especialmente el de la Eucaristía. Por la comunicación cosmológica de gracia que se ejerce en esta creencia, se explica la centralidad del altar, también la escogencia de los nichos fúnebres cerca de éste y el motivo por el cual la corona y la Iglesia insistían en los enterramientos en la iglesia. Por este motivo, Gose concluye que la reducción no es sólo de los vivos sino también de los muertos (Gose 2008, 125).

Ahora bien, desde la perspectiva de Gabriela Ramos (2010), definir los espacios en los que se da la conversión es uno de los elementos necesarios para una evangelización eficaz de la población andina. En la medida en que, siguiendo a esta autora, la sepultura hace evidentes

⁵⁹ “ (...) pormenorizadamente descrito en el *Ad Herennium* y recogido, principalmente, en otras dos fuentes de retórica latina: el *De oratore* de Cicerón y las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, todas las cuales se basaron en el estudio del mecanismo de la memoria natural para configurar, a partir de ella, un sistema artificioso que la imitara con el objeto de reforzarla. Podemos hablar entonces de una “imagen memorativa” que, convenientemente ordenada en determinados lugares, sería capaz de traer a la memoria del individuo aquellos contenidos que éste deseara recordar.” (Ortega 2009, 22)

las relaciones y vínculos del difunto con la sociedad y las instituciones, realizarla en el interior de la iglesia, tal como se deseaba, fue determinante en el proceso de conversión y en el abandono paulatino, aunque no podemos afirmar que total, de las prácticas andinas prehispánicas asociadas a los enterramientos. No olvidemos que, de acuerdo con el estudio arqueológico (Salame 2019) existen *chullpas* coloniales de adobe en las cercanías del pueblo, lo que nos indica que los ritos mortuorios prehispánicos perduraron y convivieron con los enterramientos en el interior de la iglesia, o al menos en su atrio. Sin embargo, Ramos se opone a pensar que estas prácticas sean dicientes de una conversión superficial, pues las iglesias lograron atraer a la mayoría de las personas, especialmente cuando otros difuntos vinculados a ellos habían sido ya enterrados en ellas (Ramos 2010, 244).

2.3 El atrio y el exterior del templo: la cristianización del espacio

El conjunto de Caquiaviri responde cabalmente al modelo de templos de los pueblos de indios. En estos se buscó una extroversión del culto mediante el uso de un atrio amplio, capillas posas y un balcón o ventana desde el cual el cura pudiese predicar. De acuerdo con Gutiérrez (1993), el uso del atrio, que podía incluir toda la plaza, responde asimismo a la mayor familiaridad de las poblaciones indígenas con el espacio sagrado abierto. Sobre la celebración de la misa desde el balcón o ventana, Gutiérrez también plantea que es posible que este elemento, difundido en Nueva España, se haya copiado como parte de una tipología en otras regiones sin necesariamente referir a un uso concreto (Gutiérrez 1993, 36). En el caso de Caquiaviri, el atrio es relativamente pequeño pues la mitad corresponde al espacio de las gradas para acceder al templo, y si bien existe una ventana es de tamaño pequeño.

La iglesia de Caquiaviri se encuentra rodeada de un perímetro demarcado por un muro regular con una barda semitransparente “que plantea(n) una segregación funcional pero no visual, marcando generalmente su uso como atrio-cementerio” (Gutiérrez 1993, 33-34). En el interior del perímetro, estas iglesias andinas tienen las capillas posas, como podemos ver en Copacabana, en cuyo atrio además se construyó una capilla *Miserere* para la velación de los difuntos; en Caquiaviri sólo se construyó una capilla posa. (Figs. 2.8; 2.9)

El muro perimetral delimita el espacio del templo pero no encierra la *espacialidad* cristiana. Las calles y manzanas proyectan esta concepción del espacio a lo largo y ancho de su traza, cualidad que se refuerza con cada procesión del día de fiesta del santo patrón del pueblo, o bien en las procesiones de Semana Santa o Corpus Christi.⁶⁰ Durston (2000) caracteriza lo precedente como el “espacio disciplinario”, articulado en base a los circuitos litúrgicos que se activan con la celebración rutinaria de la misa dominical, con la administración de los sacramentos (bautizos, confesiones, matrimonios) y con cada fiesta patronal o litúrgica. Esta asociación con el espacio se perpetúa a través de las cofradías y asociaciones civiles que toman un rol activo en la ejecución de las fiestas, razón por la cual se fortalecen los vínculos de la comunidad en torno a esta espacialidad (Gutiérrez 1993). Como resultado, Penry (2016) señala que las asociaciones basadas puramente en el linaje se van rompiendo en cierta medida a raíz de estos cambios. Por su parte, Abercrombie (1998) hace énfasis en la visibilidad de este nuevo régimen y plantea que la reducción inaugura un sistema de vigilancia que otros sistemas coloniales no tendrían hasta el siglo XIX.

⁶⁰ Hoy en día se vive aún en los pueblos de la región del lago la práctica de construir altares en las esquinas de la plaza para hacer una procesión que tenga pasos antes de devolver a las imágenes al interior del templo. (Observación personal de la procesión de Semana Santa en el pueblo de Tiwanaku en 2015.)

Esta nueva articulación social es una de las formas en la que el espacio concebido logra tener éxito, pues fuerza una re-semantización de los espacios, las labores y las jerarquías. Morrone lo destaca en relación con su investigación sobre el liderazgo étnico, puesto que las reducciones impactaron “de lleno en los criterios de legitimidad de las autoridades étnicas, sindicadas como quienes debían “dar el ejemplo” al resto de la feligresía tras el abandono definitivo de los cultos “paganos” y en la corrección de ciertas prácticas para vivir “en policía”” (Morrone 2011, 365). Carolina Jurado, por su parte, plantea que “los pueblos andinos pondrían en marcha nuevos mecanismos de memoria, de una memoria resignificada a la par de los reacomodamientos sociales e identitarios y de los nuevos equilibrios de poder.” (Jurado 2004, 129). Esto implicaría una articulación nueva que dará pie a que algunas autoridades saquen partido del vínculo que labraron con las autoridades españolas, pero significa asimismo la caída de los viejos sistemas de legitimación basados en la espacialidad andina previa.

El estudio de Astrid Windus, sobre la arquitectura como elemento central de la comunicación religiosa, ahonda en “las funciones de la arquitectura y la topografía como portadoras de significado en los procesos de comunicación religiosa” (Windus 2016, 19), lo cual nos permite comprender que la expansión del espacio litúrgico sagrado cristiano hacia el atrio continúa en el pueblo con las procesiones, como acabamos de plantear, pero también tiene una extensión en el paisaje a través de los calvarios, introducidos en Europa por los franciscanos y que en el mundo andino ejercen la superposición de la espacialidad cristiana sobre las *huacas* o lugares sagrados, topográficamente especiales. Recordemos cómo en el arte de las imágenes, se buscaba asociarlas a lugares específicos, los cuales idealmente deben estar separados de manera regular, siendo la forma en la que funcionan los calvarios. Es una

estrategia performática mediante la cual se avanza por el camino construyendo imágenes específicas sobre la Pasión de Cristo y se gestiona en el peregrino una meditación dirigida.⁶¹

Hemos hecho referencia anteriormente a la idea de una *cosmovivencia*, con lo que nos referimos a la vivencia compleja de dos registros espirituales superpuestos. Nos apoyamos aquí en el sociólogo aymara Simón Yampara (2011), quien propone una explicación sobre cómo ha sobrevivido la cultura aymara a lo largo de cinco siglos de dominación. Según el autor, se trata de una cultura que sabe convivir con los diversos mundos. En sus palabras:

“Resulta que los aymaras vivimos y convivimos con el mundo animal, con el mundo vegetal, con el mundo de las deidades y con el mundo de la tierra. Si esos mundos están bien, el mundo de la gente también estará bien. Pero no a la inversa, que primero el mundo de la gente esté bien sin importar cómo estén los otros. (...) Pensar en los otros mundos tiene que ver con la cultura de la convivencia, o sea la convivialidad, la cosmo–convivencia, que es diferente al concepto occidental de "cosmovisión”.” (Yampara 2011, 6).

Esta forma de conocimiento de la diversidad está vinculada, según Yampara, con la capacidad aymara de plasmar saberes en el tejido (Yampara 2011, 11) porque en él las palabras tienen varios significados, y nuestra incapacidad de leerlos nos aleja de ellos como fuentes para entender la cultura y la sabiduría aymara. Rescatamos de su lectura la idea de que si los mundos (animales, terrenos, espirituales) están bien, la gente también estará bien. Este argumento nos es útil para vincularlo con lo planteado por Nicholas Griffiths (1998), quien ha definido el aparente resurgimiento de cultos llamados idolátricos a inicios del siglo XVIII como la búsqueda del restablecimiento del equilibrio. El autor vincula este resurgir con la necesidad de hacer, a través de las prácticas propias de esta *cosmovivencia* andina, que el mundo vuelva a su estado de equilibrio.

⁶¹ En el macizo al pie del cual se encuentra la iglesia de Caquiaviri existe actualmente un calvario, sin embargo de acuerdo con los estudios arqueológicos este no es colonial.

La *cosmovivencia* es entonces la vivencia de la heterotopía, de estas *espacialidades* paralelas y entrelazadas en la experiencia colonial andina. Este concepto nos permite articular diferentes registros acerca los cultos andinos considerados idolátricos. De esta manera, las pinturas, la arquitectura, lo performático (procesiones y peregrinaciones) se asocian a la documentación escrita para comprender mejor la pervivencia de idolatrías. De ahí, de nuevo, la importancia de considerar la *espacialidad* cuando nos referimos a las idolatrías, pues creemos que el esfuerzo por hacer atrios, capillas abiertas, capillas posas y calvarios son la muestra de que la iglesia era consciente de la necesidad de permear un espacio preexistente con la intención de transformar la *espacialidad* andina.

En este sentido, si bien nos enfocamos en las pinturas como herramientas en la lucha contra los cultos andinos, todo el complejo de las reducciones, centralizado en torno a la iglesia, es un dispositivo de resignificación del espacio que tiene por objetivo alejar a la población de sus creencias asociadas a determinada *espacialidad*, situación a partir de la que planteamos comprender las pinturas de la iglesia del pueblo de reducción de Caquiaviri. En el interior de las iglesias, entonces, se opera un saber religioso a través de las imágenes, del sermón, la palabra hablada, y en el exterior se da una performativización de estas prácticas a través de la procesión, la peregrinación o la fiesta.

3. Balance: La *cosmovivencia* de la heterotopía

Hemos planteado que la vivencia de *espacialidades* de alguna manera simultáneas en el espacio de Caquiaviri, en un sitio de enterramientos prehispánicos, ocupación incaica, y reducción cristiana, es una *cosmovivencia* de un espacio heterotópico. Creemos que lo

dinámico de la experiencia colonial, como lo plantea Kenneth Mills (1996), generó transformaciones en lo que esta sociedad consideró correcto o no. Mills propone que en la medida en que la cultura es dinámica, y en procesos coloniales está sometida a presiones que le generan cambios, la noción de lo que es correcto también cambia, lo cual considera tanto para los pueblos indígenas como para la iglesia, al resaltar que ésta no tenía una política lineal y monolítica con respecto a las creencias indígenas, sino que iba encontrando soluciones a los problemas que van surgiendo (Ramos 2016; Mills 2007).

Es en este marco dinámico en el que esta investigación indaga sobre las creencias andinas entendidas por los españoles como idolatrías o supersticiones. En este sentido, nos apartamos de las lecturas de la pervivencia de idolatrías como una resistencia velada o un constante proceso de confrontación. En la medida que las fuentes consultadas no respaldan una lectura en este sentido, y porque la idea de la confrontación puede resultar binaria al momento de considerar los matices surgidos en lo que Cummins (2002) denomina un área cultural entre la intención católica y la recepción indígena, es que optamos por trabajar desde la *cosmovivencia* de espacialidades yuxtapuestas.

A diferencia del Arzobispado de Lima, en el cual se llevaron a cabo sendas campañas de extirpación de idolatrías en el siglo XVII, o a la región de Atacama (Norte de Chile), donde la documentación ha sido estudiada por Jorge Hidalgo y Alan Durston, no se han encontrado en el obispado de La Paz procesos similares.⁶² Por lo dicho y tras lo expuesto, proponemos

⁶² Para ampliar sobre los procesos de extirpación de idolatrías en el arzobispado de Lima ver el trabajo seminal de Duviols que ofrece una perspectiva confrontacional acerca del problema, por el otro lado Mills ofrece una perspectiva que favorece la comprensión de las llamadas idolatrías dentro de una dinámica de transformación. Pierre Duviols, 1977, *La destrucción de las religiones andinas durante la conquista y la colonia*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México; Kenneth, Mills, 1997, *Idolatry and its enemies Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640–1750*. Princeton: Princeton University Press.

que ante la ausencia documental de procesos de extirpación resulta operativo indagar la vivencia de las llamadas idolatrías desde otros registros como el espacio, la arquitectura y la pintura. Si bien los registros de extirpación, en comparación a los de Lima, son escasos para el territorio y arzobispado de Charcas, su ausencia no significó ni el acomodo de las autoridades a las religiones nativas o que no hayan existido los procesos, cuya escasez recupera Barnadas (2004). Por lo tanto, el hecho de que para la provincia Pacajes y el caso específico de Caquiaviri no hayamos encontrado caso alguno entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII, no nos autoriza a afirmar que no hayan existido.⁶³

Mills (1996) propone que los curas creían que, con su buen ejemplo, podían transformar todo, y ellos, especialmente los curas del campo, establecían los límites de lo que estaban dispuestos a condonar entre su feligresía (Mills 1996, 188). Por eso es que podemos ver que un cura que aborrecía la idolatría podía al mismo tiempo proteger de visitas de extirpación a su comunidad, por recelo entre las órdenes religiosas o por considerar las medidas de los extirpadores demasiado severas (Mills 1996, 205). Barnadas sugiere algo similar,

“...había corregidores que toleraban idolatrías de los indios a cambio de dinero, como había indios que toleraban abusos de corregidores a cambio de que éstos les toleraran las prácticas idolátricas.” (Barnadas 2004,91)

Finalmente, las gestiones de extirpación, así como identifican a los indios como idólatras, también son inculporias del cura como incapaz, situación que estos últimos buscarán, con toda lógica, evitar. Penry (2016), señala casos de pleitos entre el cura y los indios de Tomave (85 km al suroeste de Potosí) en 1603 por mudarse a un nuevo pueblo a raíz de la destrucción

⁶³ Unos años antes, en 1635 el Lic. Luis de la Cueva, doctrinero de Chucuito, Acora, Viacha, Sica Sica y Caquiaviri en su probanza de méritos y servicios declara que en estos pueblos realizó la conversión de los indios y la extirpación de idolatrías. Esta es una de las varias referencias que ofrece Barnadas (2004) acerca de la actividad extirpadora en Charcas, haciendo referencia tanto a procesos como a menciones de la actividad como la que referimos aquí.

del inicial, de acuerdo con los indios pero, según el cura, éstos buscaban mudarse para practicar sus idolatrías en libertad, lejos de su mirada vigilante. Este pleito ejemplifica lo que Mills y Barnadas señalan sobre que existe cierto grado de negociación en cada pueblo, con cada cura, quien mejor que nadie conocía acerca de las prácticas cotidianas de sus feligreses. La lógica de la reducción y la supervisión del cura de cada pueblo es sin duda la herramienta principal al momento de ejercer control sobre las prácticas de la población. Por ello Penry es de la opinión de que,

“Pretender que las reducciones fallaron, o sugerir que los hombres de los Andes siguieron siendo auténticamente ellos mismos sólo cuando escapaban de sus instituciones, es negar el propio rol que cumplieron los andinos en forjar la sociedad colonial. (...) los andinos adaptaron a sus propios fines el uso de los espacios en damero de los pueblos y relativas instituciones, volviéndolos instrumentos de contestación y autonomía.” (Penry 2016, 466).

Nos interesa de esta afirmación el reconocimiento de la agencia de los indios durante el proceso colonial, pues coincidimos con que se trató de un diálogo, con sus tensiones y confrontaciones, del que fueron saliendo respuestas y resultados, como pueden ser por ejemplo las pinturas del programa de Caquiaviri.

Imágenes Capítulo 2

Fig.2.1 Prospección de asentamientos pre coloniales en Caquiaviri.

En esta imagen de la prospección de la arqueóloga Fernanda Salame se pueden observar los asentamientos al momento del asentamiento colonial en Caquiaviri. Resulta evidente así que Caquiaviri se ubica sobre un asentamiento previo pero no es el único. Elaboración: Fernanda Salame.

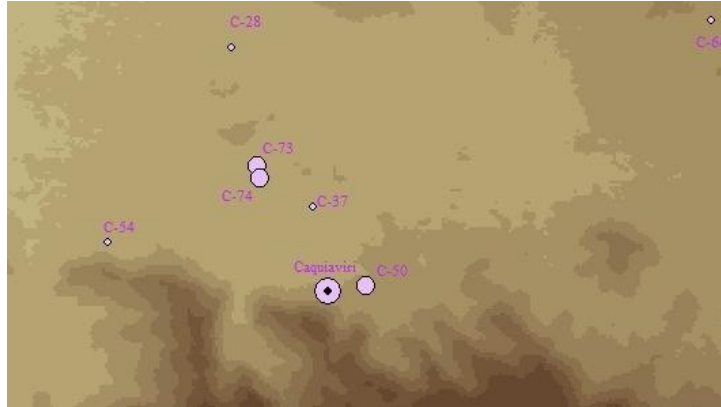


Fig.2.2 Prospección de sitios del Horizonte Tardío.

Sitios del Horizonte Tardío que corresponde aproximadamente a 1430-1537, Elaboración Fernanda Salame (la señalización es nuestra). En esta imagen puede apreciarse la relevancia de Ticoniri en relación a Caquiaviri (punto negro).

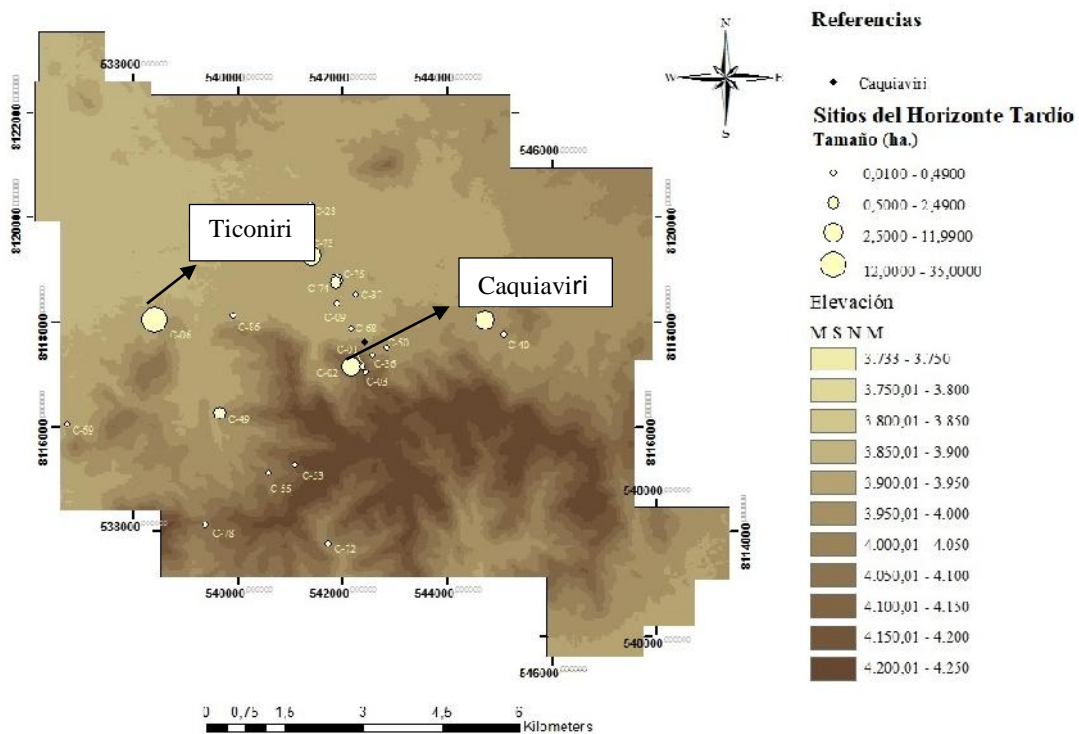


Fig.2.3 Vista lateral de la Iglesia de Caquiaviri.



Fig. 2.4 Pintura mural al ingreso de la iglesia. Foto: Galo Coca



Fig. 2.5 Detalle de pintura mural en lo alto de la nave. Foto: Galo Coca



Fig. 2.6 Detalle de pintura mural en la nave, al lado de una de las capillas laterales.



Fig. 2.7 Plano de ubicación de las pinturas en la iglesia de Caquiaviri.

Elaboración: Lucía Querejazu E. y Andrés Luna-Orozco, 2018.

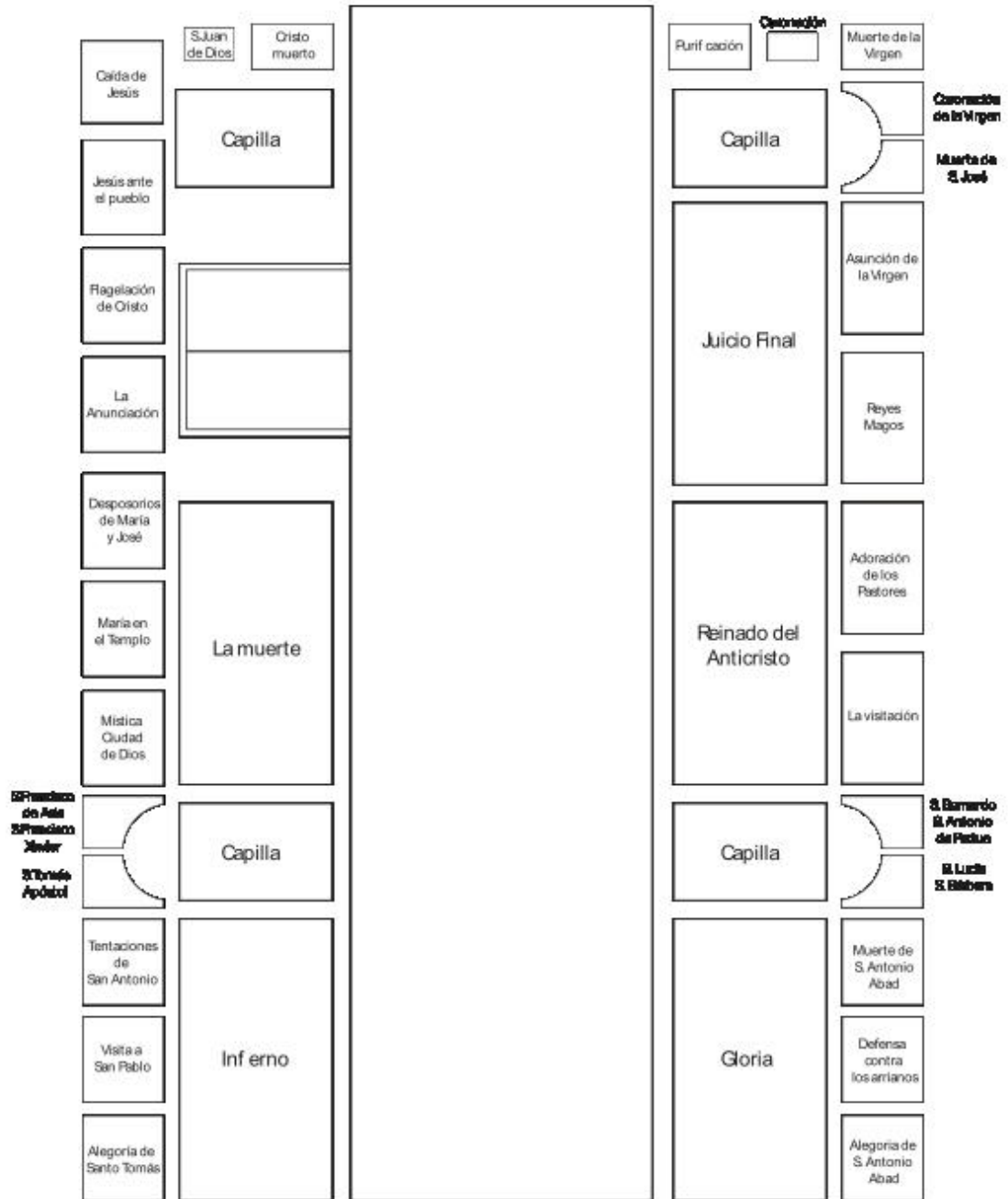


Fig. 2.8 Planta de Caquiaviri elaborada por Mesa-Gisbert (1978). En esta planta de la iglesia de Caquiaviri se puede observar la nave única con el baptisterio adosado sobre el cual se encuentra el campanario. En la parte externa esta plana reconstruye el muro del atrio y la capilla posa. Hoy en día todo el templo está rodeado por este muro.

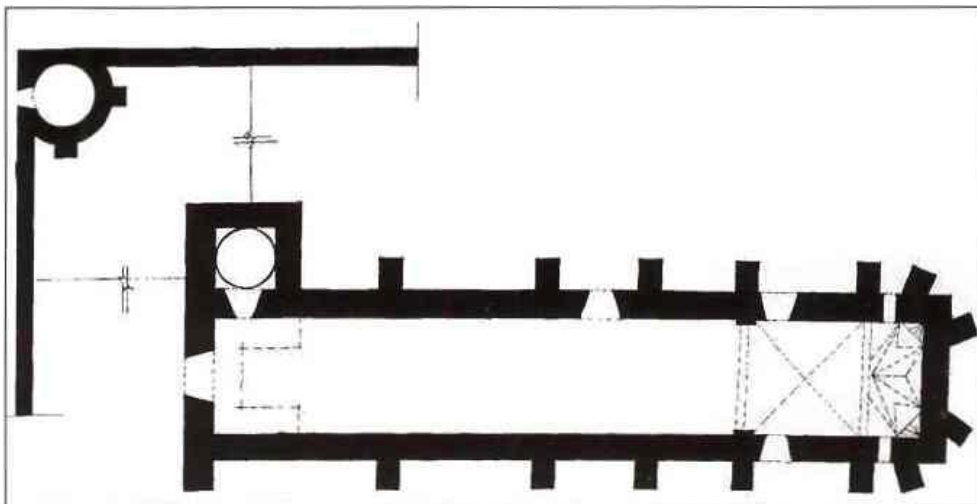


Fig.2.9 La capilla posa de Caquiaviri.



Capítulo 3

Caquiaviri

En este capítulo presentamos el contexto de la doctrina de Caquiaviri y sus avatares a fines del siglo XVII y principios del XVIII, con el propósito de situar al lector y poder entrar en materia sobre las pinturas a partir del conocimiento de las circunstancias del pueblo y su población, las actividades económicas con las que participaba en la economía regional colonial y el impacto que la participación en la mita minera de Potosí, supuso para la provincia. A continuación de ello, revisaremos la normativa relativa al comportamiento ideal de los curas doctrineros, con el objeto de determinar qué se esperaba de ellos y cuáles eran las necesidades más apremiantes de la feligresía de acuerdo con las fuentes eclesiásticas. Cerramos el capítulo con la revisión de los curas y obispos correspondientes al periodo que nos ocupa, y su rol en la comisión y financiamiento de las obras en la iglesia.

Nos interesa intentar esta reconstrucción de las condiciones de vida material en el pueblo de reducción para comprender mejor a la población de Pacajes, específicamente de Caquiaviri, en la medida de lo posible, porque fueron ellos los que compusieron la feligresía y para quienes se hicieron las pinturas que nos ocupan en esta investigación. De acuerdo a nuestra interpretación, y basándonos en las fechas de finalización aproximada del templo que asentamos en el capítulo anterior, reiteramos nuestra sospecha de que las pinturas fueron hechas entre la última década del siglo XVII hasta 1739, año consignado en el lienzo de la Gloria de la serie de las Postrimerías. También es posible, como veremos más adelante, que las obras hayan sido todas realizadas en las primeras décadas del siglo XVIII.

Consecuentemente, en este capítulo exponemos los aspectos antes mencionados con el propósito de conocer las circunstancias que rodean la producción de las pinturas y su inserción en la doctrina.

1. Caquiaviri en el “espacio del trajín”

El asentamiento Caquiaviri, cabecera de reducción del Corregimiento de Pacajes durante el dominio colonial, está ubicado en una pampa protegida por elevaciones montañosas desde el norte, corriendo por el este hacia el sur, y por un macizo ígneo de roca roja a cuyas faldas se encuentra el pueblo. Por el oeste, pero no inmediatamente cerca del pueblo, corre el río Desaguadero, favoreciendo el pastoreo a pocos kilómetros, especialmente de camélidos. Asimismo, en las inmediaciones del pueblo se pueden encontrar yacimientos de sal, cobre y minas de tierras colorantes (Choque 1993). Ya en tiempos preincaicos recorrían la región varios caminos que fueron reacondicionados y ampliados por el sistema imperial incaico, que los incorporó al Qapac Ñan Urco o camino real de la mitad seca del altiplano (Fig. 3.1). Tras la llegada de los españoles, este empezó a utilizarse por el sistema mercantil colonial, para el traslado de productos hacia Potosí, centro articulador del espacio peruano (Assadourian 1982). Esto significó que la región de Caquiaviri tuvo un flujo de comercio, que facilitó su articulación con la economía regional. La ubicación de Caquiaviri en relación a esta ruta comercial es relevante, pues, siguiendo a Saignes (1987), ésta determinará el acceso directo a los recursos de diferentes zonas ecológicas y mercados, de manera que al ser combinado con los ciclos anuales de desplazamientos haría más eficiente la labor de reproducción del pueblo.

Luis Miguel Glave (1989) define el espacio comprendido entre Cuzco, Arequipa, La Paz y La Plata como el “espacio del trajín”, pues esta zona se encuentra en medio de las rutas de los tambos, que distribuían y comercializaban tanto bienes importados de España vía Lima y Cuzco, como la producción local de estas zonas. El trajín colonial se superpuso a las redes instituidas por el Inca, sin incluir el sistema de reciprocidad del sistema prehispánico, lo que generó conflictos tempranos por la excesiva carga que significó para la población de la región, el cuidado de los tambos y caminos. La situación del turno de trabajo en los tambos consumió no solo mano de obra, sino también el uso del ganado de las comunidades, de manera gratuita, que servían a los emprendimientos mercantiles de los españoles y sin compensación alguna. De tal suerte, que hacia 1585 el cacique de Caquiaviri, Sebastián Tasi Guancara, a nombre de sus pares de Caquingora, Machaca y Callapa, realizó el reclamo por la exigente participación en los tambos del sector Umasuyo, sector oriental del Qapac Ñan o camino del Inca devenido en real, es decir en Guaqui, Tiwanaku y Calamarca, establecidos por el virrey Toledo (Glave 1989). En la documentación que acompaña el reclamo, se interroga a testigos para determinar que cada año salen más de 1500 indios para trajinar productos de Potosí a la costa, a Cuzco, a Cochabamba y otros tambos. Este conflicto hace evidente la afluencia de comerciantes que generó la riqueza de Potosí, y lo pronto que se estableció una red de explotación mercantil, cuya dimensión superó las normativas establecidas para su funcionamiento.

Esto implicó una pesada carga para las comunidades rurales, cuya población decrecía, pues el número de españoles que participaban en el mercado, por el contrario, continuaba creciendo y exigía cada vez más mano de obra, ganado y producción agrícola. Saignes (1987) señala una competencia por la mano de obra entre corregidores, caciques y curas para cumplir con las apetencias de cada uno y que, a su vez, generarse mayores beneficios a expensas de

la explotación de los indios. Con el objetivo de que corregidores, caciques y curas logaran su cometido Saignes sugiere que se dio un “arreglo tácito” en la repartición de mano de obra,

“Según la encuesta de 1690, los “originarios” (tributarios naturales) servían para los trajines de los corregidores mientras los “forasteros” serían aprovechados por los caciques, sea en tratos mercantiles sea para cobrarles más dinero. En cuanto a los curas, consiguen en nombre de la doctrina cierto número – no pequeño (entre 5/6 y 15/20) – de hombres, cuyos cargos (mayordomos, sacristanes, cantores) los eximían de otros servicios (en particular de la mita minera).” (Saignes 1987, 124)

Las relaciones comerciales se complejizan a lo largo del siglo XVII y, en este sector, surge el reclamo del exceso de carga laboral que acabamos de ilustrar. Hacia mediados del siglo XVII hubo caciques que aprovecharon los privilegios otorgados por las autoridades para realizar transacciones comerciales en beneficio propio (Rivera Cusicanqui 1978). De esa manera muchos caciques aymaras de las provincias de Pacajes y Omasuyos realizaban viajes a los centros productores, como el valle de Moquegua y Arequipa, para adquirir vino que transportaban hacia la Villa de Potosí o hacia las comunidades del camino donde lo comercializaban (Choque 1987, 358).

De acuerdo con Glave, en este espacio medular entre las ciudades articuladoras se generó una red de intercambios internos independientes de los espacios urbanizados, escenario del crecimiento de los caciques comerciantes (Glave 1989, 42). Por ejemplo Juan Choque Guaman, cacique gobernador de la parcialidad Miracas del pueblo de Caquiaviri, participaba hacia 1670 del comercio de vino y tenía llamas y mulas para el trajín, que probablemente realizaba hacia Moquegua. Los caciques Sirpa de Viacha eran también dueños de recuas y comerciantes de vino hacia fines del siglo XVII, aunque probablemente el ejemplo más emblemático de un cacique comerciante es Pedro Chipana de la provincia de Sicasica (altiplano de La Paz), cuya operación de comercio de vino, coca, maíz y chuño para la

alimentación de las comunidades andinas es notable (Choque 1978; Escobari de Querejazu 2014).

Silvia Rivera Cusicanqui (1978) expone la red clientelar de don Gabriel Fernández Guarachi, cacique de Jesús de Machaca, como evidencia de los alcances de la participación cacical en las redes comerciales del sistema colonial, que a su vez podían permitirles acceder de cierta manera a la administración de poder en el Corregimiento. Así, Fernández Guarachi probablemente accedió, entre otras, a dos estancias en la puna, una colindante con Guaqui y otra con Caquiaviri, en nombre de la comunidad. La participación mercantil de los caciques les abrió espacios para trabajar a favor de su enriquecimiento personal, lo cual de manera directa o indirecta también supuso un beneficio para los indios de sus pueblos y comunidades. El caso que expone Rivera Cusicanqui, el de los Fernández Guarachi, muestra que habrían buscado recuperar tierras de comunidad a título personal con el posible motivo de generar beneficios para la comunidad. Lejos de interpretarlo como un acto recíprocarior, las prácticas de Fernández Guarachi y otros caciques se sostenían en tanto la comunidad podía reproducirse y ofrecer a los líderes aprovechar la circunstancia para incrementar sus beneficios y poder. Por otro lado, hubo otros que aprovecharon de su posición a fin de enriquecerse generaron miseria y abuso en sus comunidades (Rivera Cusicanqui 1978, 12).

El estudio de Morrone (2011) acerca del liderazgo étnico en Pacajes entre los siglos XVI y XVII, revela que cuando los caciques se convirtieron en los interlocutores para el reclutamiento de mitayos hasta Potosí accedieron a situaciones de mayor poder. Los caciques de Caquiaviri ostentaron el liderazgo en esta relación hasta 1620, cuando hubo un cambio por los de Jesús de Machaca, los mencionados Fernández Guarachi. De acuerdo con este autor, los Fernández Guarachi probablemente les eran más funcionales a las autoridades

españolas, resultado de lo cual “los *mallku* adoptaron actitudes variables y ambiguas frente a los desafíos de la situación colonial” (Morrone 2011, 302).

La participación de los indios de las comunidades en el sistema mercantil operó a gran escala. Acudían a los centros productivos para abastecerse y hacer viajes a su propia costa. Llevaban carneros y chuños de su propiedad hasta Potosí donde vendían sus productos para ayudarse en el pago de tasas y tributos (Glave 1989) (Escobari de Querejazu 2014). De acuerdo con Glave, (1989) los pacajes establecieron con su actividad una estructura paralela a la de los tambos. Para darnos una idea del nivel de actividad y las cantidades a las que nos referimos utilizamos el cálculo de Escobari de Querejazu (1985) a partir de datos de dueños de recua que trajinaban la ruta Cuzco-Potosí entre 1650 y 1700: se hacían alrededor de 50 viajes anuales o poco más de cuatro viajes mensuales (Escobari de Querejazu 2014, 67).

La descripción de la ruta del trajín y su relevancia mercantil regional, nos permite colegir que es por estas mismas rutas que circulaban y se comercializaban las imágenes religiosas, lienzos, imágenes de bulto y estampas que tenían un mercado significativo en cada pueblo que debía adornar su iglesia. El hecho de que se haya gestionado, por su intensa actividad, un mercado paralelo como plantea Glave, aumenta las posibilidades de la comunidad de proveerse de objetos y servicios de calidad. Si consideramos que esta red comercial tenía entre sus ciudades articuladoras a Cuzco, resulta muy factible considerar una vinculación fluida y directa con esta ciudad. Esto es significativo al momento de poder ofrecer explicaciones acerca del origen de algunas partes del programa iconográfico que explicaremos en los siguientes capítulos.

A través de la documentación del Archivo de La Paz, podemos esbozar un panorama del rol de las actividades en el pueblo de Caquiaviri en las primeras décadas del siglo XVIII. A como de ejemplo, y respecto a los productos que se traían de diferentes pisos ecológicos tenemos

noticias de 20 cargas de ají que se llevaron al pueblo por unos tales Santos García y Sebastián Claros. Estas cargas serían de propiedad de don Gaspar de Montalvo, “alcalde ordinario de Oropeza en Cochabamba”. A la llegada de estas cargas, cuando el dicho Santos García se encontraba enfermo, el corregidor, don Pedro Ambrosio Bilbao la Vieja ordenó que fueran entregadas a don Francisco Sirpa, cacique del pueblo.⁶⁴ Las redes de comercio en las que intervenían tanto los españoles como las autoridades indígenas eran fluidas, articulaban la participación de agentes de distintos niveles y también mostraban las fisuras y dolos propios de una extensa malla de transacciones económicas y vínculos sociales. Es así que en 1722, el cacique principal Francisco Flores Rengifo denunció al mestizo Francisco Xavier por haber ido a la hacienda del capitán Bernavé Hurtado de Mendoza en Moquegua y, “fingiéndose ser cuñado de Flores, sacó vino y escapó.”⁶⁵ En 1725 don Antonio Paxipati, gobernador del pueblo, hizo una petición para que el corregidor tomara recaudos sobre una cosecha de maíz que pertenecía a la comunidad, para que no la sustrajeran otros, cuya importancia sugiere iba a ser destinada a la mita de Potosí.⁶⁶

Además, la tenencia de ganado y los conflictos laborales con los indios pastores tributarios junto a hurtos y robos de valiosa mercancía quedan registrados como sigue,

⁶⁴ ALP/PJJ Caja 10, E.25

⁶⁵ ALP/PJJ Caja 10, E.14

⁶⁶ ALP/PJJ Caja 10, E. 36

Año	Descripción
1724	Francisco Quispe, indio tributario, contra Luchas llanos, mayordomo de la estancia de Palcoma para que éste le pague por cuidar un ganado... ⁶⁷
1724	“Joseph Quispe, indio tributario de San Andrés denunciando que don Nicolás Paxipati le quitó un caballo diciendo que era suyo, pide se le devuelva pues el caballo nació de una de sus yeguas; va con testigos que corroboran lo afirmado.” ⁶⁸
1726	Hurto de ganado
1726	“Juan Salgado solicitando que se recolecte información y declaraciones sobre el robo de tres mulas de caminos que afirma hicieron Xavier Morales y Bernardo Alfaro quienes se hallan en prisión” ⁶⁹ .
1727	Pleito de ganados en que Juan Cusicanqui y su <i>awatiri</i> están involucrados ⁷⁰ .
1728	“Domingo de Sea, se querrela civil y criminalmente contra Don Faustino Churqui, quien hace un mes llegó a su estancia con mucha gente y se llevó una mula de camino de 80 pesos y no la devuelve, pide se proceda con justicia” ⁷¹ .
1729	“Thomas Mamani, indio tributario de Caquiaviri contra Gaspar Anti, indio de Jesús de Machaca por haber arreado dos vacas preñadas de su establo diciendo que Mamani le había robado otras que eran suyas.” ⁷²
1729	“Marcelo Morales, vecino de Caquiaviri, informando la pérdida de dos de sus mulas. Cuenta que al buscarlas halló a un indio con dos mulas que había hurtado pero no eran las de Morales. El indio huyó dejando las acémilas y por eso Morales las entrega a la autoridad para que busque al dueño. Pide también se busquen las suyas.” ⁷³
1729	“Petición de Pedro Flores y otros en nombre de los demás indios tributarios de Puxsani para que se mande a don Antonio Paxipati a que se lleve su ganado a otra parte pues desde hace 8 años atrás ha estado haciéndoles daños y agravios en sus tierras con los mismos” ⁷⁴ .

La información presentada en la anterior tabla, nos permite ver que el tema del ganado y las mulas de camino eran una preocupación cotidiana entre la población de la doctrina debido a su necesidad para el trajín. Hay mucha movilidad de ganado y los pastos de alimentación son preciados entre las estancias y sus dueños. El caso de Morales, quien buscando sus dos mulas

⁶⁷ ALP/PJJ Caja 10, E.4

⁶⁸ ALP/PJJ Caja 10, E. 86

⁶⁹ ALP/PJJ Caja 10, E. 53

⁷⁰ ALP/PJJ Caja 10, E.64

⁷¹ ALP/PJJ Caja 10 E.41

⁷² ALP/PJJ Caja 10 E.51

⁷³ ALP/PJJ Caja 10, E.80

⁷⁴ ALP/PJJ Caja 10, E.82

encuentra otras dos robadas, muestra que hay una irregularidad en la tenencia y propiedad del ganado, que podía generar fácilmente confusiones y conflictos.

La participación en la actividad comercial del camino no sólo significa, pues, el trajín de una localidad a otra sino también la cría de las mulas y su cuidado en los diferentes puntos donde esto fuera posible. Recordemos que el espacio circundante al pueblo de Caquiaviri es bueno para el pastero del ganado, pues tiene el río Desaguadero fluyendo en las cercanías y otras vertientes, incluida una que nace del mismo macizo, a cuyos pies se encuentra el pueblo.

2. Movimiento poblacional: mita y abandono del pueblo

Un problema recurrente en las poblaciones rurales fue la del movimiento poblacional. De acuerdo con Saignes (1987), el trabajo forzado en las minas está asociado al abandono de las reducciones indígenas, a pesar de lo cual, también sugiere que existieron dinámicas de movimiento poblacional asociadas a la subsistencia del grupo y no solamente como simple abandono de la tierra. La provincia Pacajes contribuía anualmente a la mita minera de Potosí y de Garci Mendoza (a pocos kilómetros de Potosí), fenómeno que afectó profundamente la dinámica demográfica de la provincia y por lo tanto la vida de la comunidad. La normativa de abastecimiento de mano de obra para las minas de Potosí realizada por el virrey Francisco de Toledo (1575-1582) designó el número de mitayos que anualmente acudía al “entero de la mita” tanto en Potosí como en otros yacimientos más cercanos como Berenguela o Garci Mendoza (ambos al sur de Pacajes). El reclutamiento de indios, o bien el recaudo del valor de su trabajo, era realizado por los capitanes de mita, quienes anualmente debían cumplir con esta labor, además de recaudar el tributo de sus comunidades. Existían capitanes de provincia y capitanes chicos, correspondientes a cada pueblo o repartimiento. Como detalla Roberto Choque (1983), ambos tuvieron que lidiar con la constante ausencia de indios, que respondía

a diferentes motivos, como su empleo en haciendas y otras actividades por parte de corregidores, curas u otras autoridades; o bien huían a otras regiones donde no tuvieran la obligación de asistir a Potosí y se empleaban en otras labores.⁷⁵

Ante estas ausencias, caía sobre los capitanes enteradores la obligación de cubrir los costos, lo que supuso una pesada carga. Ilustrativo para el pueblo de Caquiaviri, es el reclamo que en 1743 presentó el gobernador de Caquiaviri Matías Chuquimamani contra los españoles que ocupaban los indios que debían cumplir el “pesado yugo de la mita”. En él hizo referencia al escribano público don Joseph de Rivera, que tenía trabajando a cuarenta indios en dos haciendas de la doctrina, por quienes el mencionado cacique tuvo que pagar de su propio peculio (Choque 1993).

La ausencia consecutiva de mitayos, que como vemos fue regular, se suplía con el empleo del mingado, es decir, con el pago a otros trabajadores mineros para que cumplieran con el trabajo de los que debían asistir de los pueblos o repartimientos de origen. Caciques como los Fernández Guarachi, tenían fincas que les ayudaban a solventar el costo y que ellos compensaban con alternativas dentro del mismo mercado del espacio comercial generado por Potosí (Choque 1983). Ahora bien, como dijimos en el anterior apartado, parte de la mano de obra era absorbida por corregidores y caciques, curas, de tal suerte que la capacidad de

⁷⁵ “La falta de indios mitayos era uno de los problemas controvertidos en la Provincia de Pacaxe, que afectaba directamente a los caciques y capitanes enteradores de la mita. En 1754, Gerónimo Calli, indio principal y originario del ayllu del pueblo de Jesús de Machaqa, manifestaba que en el momento de precisar el número de indios cédulas “muchas veces” se reunía la cantidad establecida para ser despachada a Potosí. Pero el turno tocaba cada tres o cuatro años en vez de los seis años establecidos, de manera que los indios no tenían suficiente descanso. Por estos rigores los indios ausentes no podían volver a su comunidad de origen, mientras los caciques trataban de reducirlos a toda costa o, en su defecto, suplir con su dinero los tributos de los que faltaban.” (Choque 1993, 46)

aglutinación o desintegración de un pueblo dependía fuertemente de sus caciques (Saignes 1987).

Para fines del siglo XVII las provincias de altura como Pacajes habían perdido la mitad de la población censada en 1575 bajo Toledo, además, gran cantidad de la población se encontraba en pueblos distintos y bajo nuevas categorías, como forasteros, agregados y yanaconas, pero pareciera que la idea de forasteros es una nueva forma de vinculación entre migrantes y comunidades de origen. Este fenómeno fue frenado por el apego del hombre andino a su tierra, sus cerros y ancestros (Saignes 1987). Resulta significativo para esta investigación preguntar si podemos considerar la pervivencia del vínculo de la población con la *espacialidad* local y específica, con el territorio delimitado por sus ancestros y otros lugares de peso simbólico o si más bien este consuetudinario ausentismo del pueblo allanó el camino para una transformación espiritual que incluyera elementos tanto de la espiritualidad andina como de la cristiana.

Ahora, si bien se cubría la ausencia de los indios en la mita, el despoblamiento de las comunidades no cesaba y no se podía compensar en cuanto a número. Esto desembocaría, como detalla Choque, en una crisis poblacional, tributaria y de mano de obra, lo cual nos lleva a resaltar, que para los pocos indios que quedaban en los pueblos de Pacajes, resultaba más pesada la carga laboral y tributaria (Choque 1993, 36). Imaginemos pues, que los indios o estaban ocupados en las minas en Potosí o Garci Mendoza o estaban cumpliendo los trajines conducidos de españoles, o de sus propios caciques. En palabras de Glave,

“Es decir, apuntando formalmente los números, si se cumplía efectivamente con al mita de Potosí, de los tributarios que quedaban para otros servicios y para la reproducción del grupo luego del pago del tributo, un *cuarto* de los efectivos era desarraigado hacia la circulación fuera de su espacio de reproducción. El aumento del peso del trabajo excedente que se destinaba a distintos servicios, entre ellos los trajines, era otro argumento aducido por los

curacas pacajes contra la continuidad de sus servicios en los tambos de otro grupo campesino.” (Glave 1989, 143).

Acercas del cotidiano vivir en Caquiaviri, han llegado hasta nosotros documentos del fondo del Juzgado de Pacajes que nos muestran, por su naturaleza, episodios conflictivos en la comunidad que reflejan problemas a los que ya hemos hecho referencia, como el abuso de las autoridades españolas al tomar indios para su servicio, la ausencia de tributarios por huidas, por estar empleados en otras partes o por quedarse en Potosí, y los reclamos de la población ante esta exacción.

En uno de estos episodios, en 1689, los caciques se enfrentaron con el alguacil Diego Ortuño de Amoragas y lo acusaron de haber comprado la vara a pesar de no ser español, de vivir amancebado con una india y acudir a la iglesia con ella. El cura, ante esta situación habría tratado de remediar “tan grave escándalo” aunque no sabemos cómo, pues el documento sólo nos dice que el alguacil no cumplía con los requerimientos del puesto, que, de acuerdo con esta fuente, consistía en llevar a los indios a la doctrina o buscar a los indios huidos, y que, en cambio, abusaba haciendo chacras en las tierras de diferentes partes de la provincia, quitándoselas a los indios que tenía destinados a sus trajines. Por lo expuesto, podemos ver, que el alguacil actuaba en directa oposición a los intereses de los caciques y sus actividades, y probablemente esto generó rechazo, aunque también se ilustra su abuso de autoridad al relatar que “azotó a un indio llamado Francisco Choque sobre un borrico alrededor de esta plaza solo por su autoridad”.⁷⁶

Ahora bien, respecto de la constante queja de caciques y curas por la ausencia de indios y la pesada carga que esto suponía para los primeros, el corregidor Antonio de Vidaurre en 1689 levantó una relación de las condiciones de Caquiaviri para constatar si estas quejas tenían

⁷⁶ ALP/PJJ Caja 6 1689

sustento. Para ello se presentaron tres testigos: Luis Chirino de Godoy, cura del pueblo, Antonio Clavijo y Luis Jerónimo Mexia Loaiza, este último de doce o trece años. Todos los testimonios coinciden en que las obligaciones impuestas a los caciques eran imposibles de cumplir y a consecuencia de ello quedaban todos en la pobreza. Asimismo, Antonio Clavijo declara que en el pueblo de Caquiaviri había muy pocos indios porque todos estaban en la mita de Potosí. Por lo tanto, la indagación da por resultado lo que los caciques querían que se supiera. Ya fuera que sus denuncias tenían un sustento real o que buscaban que se aliviasen sus obligaciones, no tenemos otras fuentes con las cuales contrastar para así determinar cuál era la situación de la doctrina para fines del siglo XVII o principios del XVIII más que estos testimonios. Como fuere, la situación demográfica era problemática.

Llama la atención que entre esta documentación, que refleja un estado similar al de otros pueblos y caciques, se halla una denuncia del suicidio de dos indios.

“... por esta destrucción general del pueblo e imposibilidad de buscar socorro para el entero de la mita **se mataron** este año por el mes de noviembre pasado de este año dos indios el uno que se ahorcó porque le nombraron por asistente de la mita de Potosí del ayllu Chaco y el otro que nombraron por asistente de la parcialidad del ayllu Collana se despeñó porque supo que su compañero se había ahorcado”⁷⁷.

Los suicidios aparecen en la documentación de forma separada unos de otros y en algunos casos sin fecha. Esto podría indicar que efectivamente hay varios suicidios que se registran en instancias del entero de la mita y la nominación de pares de los convocados para supervisar la reunión de los trabajadores forzados y el viaje hacia la muerte⁷⁸. No obstante, un vecino de Caquiaviri daba su testimonio de que varios indios “tomaron el veneno por sus propias

⁷⁷ ALP/PJJ Caja 6 1689

⁷⁸ Para ampliar el tema de los suicidios ver Adriana Maria Alzate Echeverri, 2015, “El escandaloso delito de matarse Proceso criminal contra el esclavo Ambrosio Mosquera, Nuevo Reino de Granada (1775)” en *Una obra para la historia: Homenaje a Germán Colmenares*. Diana Bonnett ed. Bogotá: Universidad del Rosario.

manos”, “y este testigo vio en el pueblo de Caquiavire al dicho indio ahorcado al cual por mandato de la justicia lo arrastraron por las calles y no le dieron sepultura”.⁷⁹ Lo más probable es que estos suicidios sean los mismos que hemos referido anteriormente, pero lo que resulta interesante es que se busca hacer ejemplo del castigo que se le da a uno de los suicidas, como a un criminal, con el objetivo seguramente de evitar que se repitiese pues más allá de las connotaciones religiosas, la pérdida de tributarios y colaboradores no podía permitirse.

3. La doctrina, el cura y la feligresía

En el orden reduccional impuesto por el Virrey Toledo, la gestión eclesiástica se hacía a partir de la fundación de doctrinas, las cuales inicialmente estuvieron bajo la jurisdicción del obispado de La Plata, para pasar después a depender del obispado de La Paz desde 1609. Este obispado fue creado el 4 de julio de 1605 por el papa Pablo V mediante la bula *Super specula militantis*, la cual fue confirmada por la corona en 1607 mediante cédula real (Lopez Menendez 1949). El obispado de La Paz colindaba con el de Cuzco, en el Corregimiento y Vicaría de Paucarcolla, la Gobernación y Vicaría de Chucuito, los pueblos de esta gobernación y la de Pacajes, sobre la que rigió parcialmente, y los corregimientos de Omasuyos y Larecaja en su mayor parte. De esta manera sumaban 80 los curatos y doctrinas (Querejazu Calvo 1965; (Morrone 2017).

La única investigación que ha indagado sobre la relación entre los curas de las doctrinas de Pacajes y la población es la de Ariel Morrone. En la interpretación del autor, el avance de la iglesia cristiana sobre el mundo andino fue en términos de territorialidad y, por lo tanto, el

⁷⁹ ALP/PJJ sin fecha ni foliación.

proceso evangelizador también, permitiendo así nuevos espacios de sociabilidad, especialmente entre los caciques y el cura. Morrone ha señalado acertadamente la importancia de esta relación en la legitimación del poder de los caciques y, - por qué no-, en el afianzamiento de la gestión de los curas. Es indiscutible que la relación entre el cura y la feligresía se convirtió en una de intermediación cultural. En ese sentido, como bien señala Morrone, tanto los curas como los caciques eran agentes de esta intermediación entre las autoridades y la feligresía o comunidad. Por lo tanto, uno de los resultados visibles de esta interacción es la ornamentación de la iglesia.

El clero rural se componía principalmente de curas del clero secular, con algunas excepciones de curas provenientes de alguna orden religiosa. En el propio Caquiaviri, en el siglo XVII, se registran dos franciscanos, y, de acuerdo con Mesa y Gisbert (1977), la doctrina se habría fundado por regulares de esta orden. En el periodo que nos ocupa, sin embargo, los curas son del clero secular y están inmersos, por lo tanto, en un sistema de cargos jerarquizados en los cuales sus miembros buscaban hacer buenas gestiones, para poder acceder a mejores parroquias o puestos. Estos beneficios no venían sin una poderosa red de influencias, incluso clientelares, y vínculos familiares, como ha demostrado Morrone (2011; 2015). El acceso a doctrinas que cobraran un buen sínodo facilitaba este ascenso, pues el mismo, establecido en función de la población, no sólo significaba un monto estable, sino también una comunidad más grande con mayores posibilidades de otras actividades económicas, de las cuales los curas pudiesen beneficiarse de manera extraoficial.

En cada doctrina el cura tenía además ayudantes, un coadjutor, y maestros de capilla, sacristanes, cantores, e idealmente músicos. Estos últimos eran empleados por la doctrina y recibían una paga por su servicio, además de estar exentos del pago de tributos (Saignes

1987; Morrone 2011). Los indios al servicio de la parroquia eran quienes requerían su funcionamiento, el cura competía con el cacique y el corregidor en captar mano de obra, la cual, que en muchos casos, era forzada trabajar en sus tierras y ganados, que a su vez iban adquiriendo o usurpando a las comunidades.

La doctrina de Caquiaviri, de acuerdo con el análisis de Morrone, habría sido una de las más codiciadas en la carrera eclesiástica. Ésta, junto con Viacha (cercana a la ciudad de La Paz), serían las doctrinas rurales “finales” de candidatos a canónjías en alguna ciudad o un puesto similar, eventualmente de mayor rango. Es su propuesta que el hecho de que Viacha, por su ubicación en el paso de la ruta comercial, fuese el “puerto terrestre” de la ciudad de La Paz, facilitaba el acceso a una intensa actividad en los mercados, tanto rurales como urbanos. Caquiaviri, por su parte, era la sede de la vicaría de la provincia y cabecera del corregimiento, y, por lo tanto, aparte del rango, también ofrecía la oportunidad de establecer vínculos comerciales y de índole política con los corregidores y demás autoridades asentadas en el pueblo.

De los curas del siglo XVIII, destacamos a Barroeta Guillestegui y Vivero, y a Marcellano y Agramont, ambos curas con hermanos empleados en la Catedral de La Paz de cuyas carreras nos ocupamos seguidamente.

Curas de Caquiaviri (1669 – 1738)⁸⁰		
Años	Cura beneficiado	Duración en años
1669-1673	Don Fernando del Castillo de Herrera	4
1673-1674	Bach. Antonio Nieto Maldonado	1
1674-1699	Diego Vázquez de Castilla	25
1625-1628	Agustín de Barroeta Guillestegui y Vivero	3
1734	El curato de Caquiaviri está vacante ⁸¹	
1738	Pablo Marcellano y Agramont	

⁸⁰ Elaborado en parte a partir de Morrone (2011, p. 386)

⁸¹ AALP tomo 37, f. 97

3.1 Visitas pastorales y recomendaciones sobre el comportamiento ideal de un cura

Lo que se esperaba de un cura de doctrina rural en el obispado de La Paz, entre fines del siglo XVII y principios del XVIII, podemos dilucidarlo de los comentarios de los obispos relativos al comportamiento de algunos curas ejemplares. El obispo Gabriel Guillestegui llegó del obispado desde Paraguay en 1671 y fue obispo de La Paz hasta su fallecimiento en 1678. Ya desde su gestión en Paraguay el mismo tenía fama de caritativo y generoso, por lo que no sorprende que en 1677 haga referencia, como modelos de un comportamiento ejemplar, a aquellos curas que actuaban, sin causar gasto alguno, con celo y caridad. De hecho, para Guillestegui, el comportamiento debía premiarse con ascensos y aunque muchos presentaban sus papeles ante el Real Consejo de Indias, no habrían tenido la suerte de que se recompensaran sus servicios. Fray Gabriel es claro al decir, que el ejemplo de estos y el merecido premio otorgado por la corona, o del obispado, atraería a otros a seguir el mismo camino (Maurtua 1906).

Poco tiempo después, entre 1690 y 1691, el entonces obispo de La Paz y posteriormente arzobispo de La Plata, don Juan Queipo de Llano, realizó una visita a la provincia. Queipo de Llano había iniciado su carrera como fiscal de la Inquisición en Lima y tomó posesión de la sede paceña en 1682. Felipe López Menéndez (1949), lo presenta como uno de los obispos más importantes de La Paz, por haber hecho dos visitas pastorales, haber donado 30.000 pesos de su peculio personal para la construcción de la catedral, además de su propia casa, construida para residencia de los obispos y situada en la esquina de la plaza (1949, López Menéndez 1949). Sabemos también por Mesa y Gisbert (1977) que fue un importante gestor de obras para iglesias rurales, siendo el principal mecenas del trabajo del pintor Leonardo

Flores, pintor prolífico en la región paceña.⁸² En 1694 fue promovido al arzobispado de La Plata. Por su parte, Queipo de Llano elaboró sus recomendaciones para los curas del obispado a partir de lo observado en una de sus visitas. Entre las recomendaciones surgidas de esta, el obispo solicitaba,

“...que ningún cura recibiese a S.S. Ilma. en llegando a su doctrina con dicha Visita, con danzas ni otros festejos, ni que se hiziesen en el intermedio de ella, ni acabada; y que sólo se diesen tres platos de comida con su ante y postre y que no hubiese aparadores, dulces ni bebidas, ni se sobornase a los ministros, so graves penas ...”. (Maurtua 1906, 239)

Es en esta visita que encontramos en la doctrina de Tiwanaku como cura al Licenciado Don Gabriel de Barroeta y Guillestegui, quien posteriormente, en 1722, será nombrado Provisor del obispado, y que sospechamos es el hermano de uno de los curas de Caquiaviri, don Agustín de Barroeta, sobre el cual hablaremos más adelante. Asimismo, es probable que ambos fueran parientes de fray Gabriel de Guillestegui, el citado obispo de La Paz en la década de 1670, lo cual también nos muestra la operatoria de redes familiares y clientelares en el campo religioso.

Llama la atención que en el caso de la visita a Tiwanaku se hacen referencias claras a la iglesia y su factura. Queipo de Llano dice que la iglesia es muy fuerte y grande, de piedra y con “mucho aseo y adorno para el culto divino (...) declarándolos por buenos curas.” (Maurtua 1906, 265). Esto indica que el cuidado del templo y su adorno era uno de los indicadores del buen cura, sin embargo, es natural observar que no todos pudieron hacerlo, pues era necesario que “invirtieran” de su propio peculio, o bien que obispos como Queipo de Llano estuviesen dispuestos a hacerlo ellos mismos. Aunque debemos considerar la opción

⁸² Sobre la obra de Flores ver Agustina Rodríguez Romero, 2018, “Miguel Galas de los Ríos y Leonardo Flores: la comitencia de un cura doctrinero en el marco de las visitas al Obispado de La Paz (fines del siglo XVIII)” *Separata* 23: 29-47.

de que estas gestiones se hicieran a través de la contribución de donantes, han quedado registros de los gastos de los curas en este rubro, lo cual sin lugar a dudas, les suponía a su vez una posibilidad de ascenso dentro de la carrera eclesiástica. Por consiguiente, era necesario que los curas tuvieran acceso a otras fuentes de ingresos, además de lo dispuesto en el sínodo, para costear esta inversión en su carrera personal, que además generaba un beneficio a la comunidad, o al menos así es como lo presenta el obispo Guillestegui en su momento.⁸³

Volvamos brevemente sobre la construcción de la iglesia del pueblo de Tiwanaku, pues el obispo menciona su factura, pero no hace referencia a los materiales, que en este caso son significativos, pues esta iglesia fue construida con piedras sacadas del sitio arqueológico cercano. Dichas piedras no fueron usadas sólo como materia prima para la edificación, sino que también se dispusieron dos monolitos delante del muro perimetral (Fig. 2.2) antes de ingresar al atrio. Su presencia delante de la iglesia, hace materialmente visible lo que presentamos en el capítulo anterior acerca de la reutilización de sitios, y, en este caso, de piezas particulares, que habían sido objeto de adoración en tiempos prehispánicos. Es evidente, que hay un uso consciente por parte de las autoridades españolas, por lo que suponemos que la ubicación de los monolitos en el exterior del espacio delimitado del templo aludiría a aquello que se abandona antes de entrar, como ser las creencias previas y paganas, un pasado no cristiano. Al mismo tiempo, esta reubicación de los monolitos al antojo de las autoridades coloniales es una manifestación de triunfo, sobre los regímenes anteriores, tanto políticos como religiosos, como se hiciera también en otros sitios de conquista, el más

⁸³ Para ampliar sobre el sínodo ver Morrone (2001).

emblemático para esta región, la construcción de la iglesia de Santo Domingo sobre el templo del Coricancha en Cuzco.

Volviendo a las recomendaciones de los obispos, un tema recurrente es el cobro excesivo por la celebración de los diferentes servicios religiosos asociados a los sacramentos, como ser bautizos, matrimonios y entierros. De ahí que tanto en las visitas generales como en las que se hace de doctrinas específicas se indague entre los indios sobre este punto. Así, en la finalización de la visita de Queipo de Llano, se hace referencia a que en todo lugar donde fue requerido se celebraron Confirmaciones sin permitir que los indios llevaran nada a cambio (Maurtua 1906). Asimismo, el evadir las labores por algún motivo llevó al obispo fray Diego Morcillo Rubio y Auñón en 1710 a solicitar que entre las averiguaciones que cada año estaban obligados a hacer, “para escrutinio de la vida y costumbres de sus súbditos eclesiásticos y seculares para evitar pecados públicos, escándalos y ofensas”⁸⁴, se preguntaba si se habría inducido a los enfermos a que otorgasen sus testamentos ante los cantores, sacristanes u otros ayudantes del cura, y si además se les había hecho “poner ofrendas a los herederos y parientes de los difuntos el día de finados o cabo de año, o si se habían excedido en los costos de los funerales”.⁸⁵

El obispo Morcillo fue reconocido por haber sido luego electo como arzobispo de La Plata, y finalmente Virrey del Perú. Durante su episcopado, que duró solo un año antes de trasladarse a La Plata, logró gestionar las obras de compartimientos accesorios de la catedral de La Paz y fundar varias obras pías (Lopez Menendez 1949). Le siguió el obispo Mateo Villafane Pandano o Mateo Panduro Villafane, de la orden de los trinitarios como Morcillo, que fue obispo entre 1716 y 1722. Fue durante su gestión, que el mencionado Gabriel

⁸⁴ AALP tomo 28

⁸⁵ AALP tomo 28

Barroeta y Guillestegui recibió el nombramiento de provisor del Obispado. En la siguiente gestión, la de don Alejo Fernando Rojas y Acebedo, se hará una visita al cura de Caquiaviri, don Agustín Barroeta y Guillestegui quien, como dijimos, puede que hubiera sido hermano del provisor. Ahora bien, durante el episcopado de Rojas y Acebedo se nombrará como provisor a don Cayetano Marcellano y Agramont, hermano del cura de Caquiaviri, don Pablo Marcellano y Agramont (Gisbert 1998), todo lo cual evidencia la importancia de los vínculos familiares en las carreras eclesiásticas y la cercanía que tenía el curato de Caquiaviri con la oficina del obispado. Finalmente, en la siguiente gestión, que le corresponde a don Agustín Rodríguez Delgado, vemos que éste fue designado en agosto de 1731 pero tomó posesión por poder al deán Pablo Marcellano y Agramont, quien será enviado posteriormente al curato de Caquiaviri, donde lo encontramos justamente en 1739, cuando se realiza la reconstrucción del templo (Lopez Menendez 1949, 242).

3.2 El Licenciado Agustín de Barroeta Guillestegui y Vivero⁸⁶

En 1725 se realiza una visita secreta para averiguar acerca de la vida y costumbres del cura de Caquiaviri, don Agustín de Barroeta Guillestegui y Vivero. Creemos que esta visita tenía el propósito de evaluar el rendimiento del cura con el objetivo de lograr un ascenso a algún puesto en una catedral. La suposición obedece a que don Gabriel de Barroeta y Guillestegui, el pariente o posible hermano del cura de Caquiaviri era, como dijimos, canónigo de la catedral de La Paz, provisor y vicario general en ella y su obispado. Recordemos que Morrone (2011) propone que las doctrinas de Caquiaviri y Viacha eran destinos estratégicos para cerrar una carrera rural. Si suponemos que el indagar sobre las costumbres del cura,

⁸⁶ En el encabezado de la Visita y en el cuerpo de la misma se menciona a don Agustín como Barroeta y Vivero y algunas veces como Barroeta Guillestegui y Vivero.

tiene el propósito de demostrar su buen cumplimiento, nos podemos preguntar hasta qué punto toda la visita es una negociación o justificación para otorgarle mayores privilegios.

El encargado de la visita es don Diego Pérez Oblitas, graduado en sagrados cánones en San Marcos de Lima y abogado de la Real Audiencia de La Plata, en su capacidad de examinador sinodal del obispado de La Paz a nombre del obispo Alejo Hernando de Roxas y Asevedo. La averiguación de la vida del cura se da en dos partes, inicia en 1725 en Caquiaviri y termina en 1728 en La Paz, ocasión en la que se indaga también a personas provenientes de dicha doctrina.

Las preguntas realizadas en la averiguación, van de acuerdo a las preocupaciones manifiestas por los obispos en sus visitas, a las cuales hicimos referencia en el apartado anterior. De ahí que se enfocan en la administración de los sacramentos y los costos que se cobraban, el estado del altar, sagrario y pila bautismal, asimismo preguntaban por el estado de los libros de bautizos, matrimonios y defunciones, y por el uso del trabajo indígena, y si enseñaba la doctrina. En las respuestas se hace énfasis en el hecho de que el cura pagaba el trabajo de los indios cuando era necesario, que no les exigía cobros de ningún tipo para exequias ni para la administración de los sacramentos, que cada domingo enseñaba la doctrina y que castigaba las irregularidades, aunque en ningún caso se ofrece detalle sobre las irregularidades mencionadas, así como tampoco sobre el tipo de castigo que asignó el cura en cada caso. A este respecto, las personas indagadas resaltaron que el cura tenía incluso padrón de confesados, lo cual demostraba un celo constante al ocuparse de que todos sus feligreses cumplieran con la confesión anual requerida por la iglesia peruana en sus tres concilios (1556, 1561, 1585).

En la primera parte de la visita, en 1725, en el propio pueblo de Caquiaviri se llamó a declarar a tres testigos, don Thomas Sirpa, principal de los naturales, Pablo de la Rocha, vecino del

pueblo, y Joseph de Santander del cual no dan más datos. Los tres testigos respondieron a doce preguntas con sorprendente similitud. Existen algunos datos que difieren en sus testimonios pero en general la imagen que presentan es de un cura amante de su feligresía, de su templo, y que además celoso en la administración de la doctrina. La persona que parecía conocer más sobre el desempeño del cura, fue don Thomas de Villanueva Sirpa, hecho que condice la tesis de Morrone, que afirma que entre cura y autoridades étnicas tuvo que darse una relación estrecha.⁸⁷ El interrogatorio que se sigue en La Paz en octubre de 1728 se hizo a otras tres personas, don Antonio Paxipati cacique principal y gobernador del pueblo de Caquiaviri, don Pedro Ormachea “principal de Caquiaviri” y Juan Quispe Guamán, vecino de Caquiaviri. En este caso, fueron más preguntas, pero el resultado fue el mismo: el cura era un hombre virtuoso que cumplía con lo que se esperaba de él y más.

Pero nuestro interés en la visita no sólo radica en el interrogatorio acerca del comportamiento del cura. Volvamos al momento de la primera visita, el 16 de septiembre de 1725. Se inicia con la llegada al pueblo del examinador don Diego Pérez Oblitas, su escribano y testigos. Don Agustín los recibió en la puerta de la iglesia “debajo de palio y con la solemnidad estilada por el Lic. Don. Agustín de Barroeta y Vivero de esta doctrina”.⁸⁸ Resulta evidente que lo que estilaba don Agustín era ya de conocimiento del obispado. Una vez dentro del templo se dijo la Antífona, una oración litúrgica musical, prosiguió con la misa del Espíritu Santo, acabada la cual se descubrió el Santísimo Sacramento, lo que permitió a los visitantes observar cómo se lo tenía, en el altar con corporales dentro de una custodia de plata dorada

⁸⁷ En 1726 se hace una escritura pública de obligación de Diego Eugenio de Hinojosa, alguacil mayor de Pacajes y su esposa, Estefanía de Vargas con el licenciado Agustín de Barroeta y Vivero quien hace un préstamo que ellos deben pagar con intereses y otras condiciones. Por lo tanto las relaciones que el cura tenía también se daban en términos de relaciones económicas con las autoridades del gobierno español. (ALP/PJJ Caja 10, E. 121)

⁸⁸ AALP tomo 34 f. 221

con esmaltes, tras lo cual todos se dirigieron, otra vez bajo palio, al Baptisterio o pila bautismal, donde el cura mostró los santos óleos en ampolletas de plata.⁸⁹

Este es el único documento que da cuenta del estado del interior de la iglesia. La revisión hizo evidente la atención dada por el cura al ornato de la iglesia, de tal suerte que se la calificó de primorosa. El ornato consistía en telas, tisúes y brocados preciosos, elementos que no han sobrevivido hasta nuestros días y que tampoco lo han hecho en iglesias circundantes en la región del altiplano. También se hace referencia a los retablos, a las costosas alhajas y a las pinturas y sus marcos.

Con respecto a estos últimos, la visita nos proporciona valiosa información. El cura habría gastado más de cinco mil pesos en el ornato de la iglesia, y esta cifra nos permite pensar que podría haber pagado por todas las pinturas de la iglesia.⁹⁰ Nos remitimos a los diversos contratos de pinturas realizados en la ciudad de Cuzco que compiló Jorge Cornejo Bouroncle, (1960) para tener una referencia de lo que costaban las pinturas. En esta documentación vemos que en 1657 se hizo un contrato para hacer una serie de la vida de San Francisco para la ciudad de La Plata, donde se estipula que cada lienzo se haría por 30 pesos. Un siglo después, en 1755, Marcos Zapata, un pintor que ya contaba con trayectoria, cobró 16 pesos por 50 lienzos cada uno, para diferentes arcos de la catedral de Cuzco. Un retablo mayor en 1673, costaba 800 pesos y otro, cuyas dimensiones no conocemos, 500 pesos. Es decir que, más allá de los materiales necesarios para el tallado de un retablo, el trabajo de estos era mejor remunerado que el de un pintor, incluso de fama, como Zapata.

⁸⁹ Los corporales son paños que se extienden sobre el altar para poner encima el cáliz, la patena y la hostia durante la celebración de la eucaristía.

⁹⁰ AALP tomo 36 f. 228

Por lo tanto, si el Lic. Barroeta hubiera gastado una suma cercana a los cinco mil pesos, que puede haber estado inflada, por razón de la propia visita, habría alcanzado para vestir toda la iglesia, retablos, pinturas, alhajas y tisúes. Es posible, por lo tanto, que estemos ante el “mecenas” de la iglesia de Caquiaviri, quien invierte en el adorno de la iglesia como una estrategia de ascenso en la jerarquía eclesiástica, pues como lo decía fray Gabriel de Guillestegui en 1686, era encomiable en un cura que tuviese cuidado de la iglesia y su ornamento. El testimonio de los entrevistados también sigue esta misma línea: don Antonio Paxipati dijo “que la iglesia la tiene con especial adorno”, Juan Quispe Guamán que se encuentra con “prolijos adornos y la lámpara ardiendo”, finalmente Pedro Ormachea, que “dicho cura tiene su iglesia con especial aseo por ser muy dedicado al culto y servicio de ella con todo esmero”. Hemos supuesto que las obras se financiaron de manera colectiva por haberse procedido así con el techo, sin embargo, esta información pareciera indicar que la obra habría sido financiada enteramente por uno o más religiosos.⁹¹

La visita finaliza con la acreditación, por parte del examinador sinodal, de que el cura era de justo obrar y que cumplía exactamente con su ministerio.

“y que otros para su asiento le deben tener por ejemplo, corriendo con felicidad en el empleo de Vicario, juez eclesiástico, y así por su notoria virtud, ilustre (ilegible) suficiencia y cumulo de méritos, es acreedor de que su Mag. se lo premie presentándolo en una catedra de las iglesias catedrales de este reino”⁹²

Lo testimoniado en la visita nos pinta un panorama sin duda virtuoso del cura y su obra, especialmente en la iglesia. Sin embargo, es posible que la visión favorable de la obra esté marcada por el interés en generar una evaluación positiva del sacerdote, o bien por comparación con otras iglesias de la provincia, que tal vez estuvieran en mal estado. Es muy

⁹¹ AALP tomo 34 f.56v, f.58,f.59v.

⁹² AALP tomo 34 f.59v.

difícil saberlo, pues no es común encontrar en la documentación de la región reportes acerca del estado específico de las iglesias. Tenemos empero noticias de que la iglesia de Caquiaviri tenía alguna avería en 1726, al siguiente año de la citada visita. En un documento, Sebastián Quenta, indio tributario, solicita donar una cinta de oro que encontró su hija Rosa Cruz mientras pasteaba ganados en el paraje de Ajavire, en las cercanías de Caquiaviri, para reparar la avería del templo.⁹³ No se explicita si se acepta o no la donación, pero alcanza con informarnos acerca de la avería.

Ahora bien, sólo podemos imaginar la ilusión que puede haber despertado en una niña el haber encontrado una cinta de oro en el campo. Su padre sin embargo, probablemente temeroso de su tenencia, o bien buscando el prestigio que conlleva una donación para la iglesia, la ofreciera como donación. El corregidor, tras enterarse del descubrimiento, dio la orden de ir al paraje a ver si había entierros o tapados (entierros o cavidades en viviendas donde se escondían objetos de valor) con más oro. Tal decisión hace patente la familiaridad que tenían las autoridades españolas con los enterramientos y prácticas religiosas prehispánicas de los indígenas. La cercanía y naturalización de estas huellas del pasado, son las que buscamos resaltar con nuestro enfoque espacial, pues toda la gestión cristiana que se realiza y el esfuerzo institucional que supone, está inmerso en un universo, un mundo natural sembrado de memoria y marcadores previos, tanto territoriales como simbólicos.

Gisbert (1998) da cuenta que el cura de Caquiaviri en 1739 era Pablo Marcellano y Agramont. De origen paceño Pablo y su hermano Cayetano estudiaron en Cuzco con los jesuitas y luego se convirtieron en funcionarios del Arzobispado de La Paz. Cayetano sería Chantre de la Catedral de La Paz al momento del Sínodo del Arzobispo Rodríguez Delgado.

⁹³ ALP/PJJ Caja 10, E. 57

Se sabe que fue un eximio aymarista y en 1741 fue comisario de la Cruzada, provisor, vicario general y arcediano del Arzobispado. Hasta donde las fuentes nos permiten saber, Cayetano siempre tuvo cerca a su hermano Pablo (Barnadas, 2008), si bien sabemos mucho más de él que de Pablo, pues Rodríguez Delgado lo nombró provisor y vicario general del obispado. En 1740 ascendió a arcedaán y, poco más tarde, a deán en 1743.

La formación jesuítica de Pablo Marcellano y Agramont, así como la inclinación hacia esta orden, manifiesta por el obispo Rodríguez Delgado, nos resulta útil pues nos permite explicar la presencia de influencia de la Compañía de Jesús en el programa iconográfico de las pinturas que nos ocupan. En concreto, se trata de la pintura del Reinado del Anticristo, pues se trata de una escena que no se había pintado hasta entonces en el Virreinato del Perú, ni en el de la Nueva España, con la excepción de Caquiaviri, y que procede, como ha demostrado Gisbert (1998), del libro de meditaciones del jesuita Jerónimo Nadal (1507-1580). Esta obra es un compendio de oraciones y meditaciones para acompañar el año litúrgico que tuvo difusión en todos los lugares a los que llegó la orden. Se caracteriza por estar compuesta por las meditaciones acompañadas por sus imágenes alusivas, destinadas a facilitar la memorización de la reflexión espiritual. Sobre esta obra y la del Anticristo entraremos en detalle en los capítulos 5 y 6 respectivamente, aunque aquí anticipamos la vinculación entre una obra de difusión jesuítica y la iglesia de Caquiaviri.

Ahora bien, no es la única conexión que podría existir entre el cura Marcellano y Agramont y el programa de Caquiaviri, pues en la descripción hemos anotado cómo en Caquiaviri existe una serie de la vida de San Antonio Abad, que replica la serie de la capilla de la Universidad de esta advocación en Cuzco hacia fines del siglo XVII. Recordemos que Caquiaviri estaba involucrado en el comercio regional entre las ciudades del “espacio del trajín”, entre las que

está Cuzco, por lo que la inclusión de modelos cuzqueños, e incluso mano de obra de esta ciudad, no debería sorprendernos. Empero, nuestro interés principal en esta investigación está volcado a la autoría intelectual y al diseño, pues a apuntamos a entrever cuál fue el uso que se hizo de estas imágenes. Coincidimos por lo tanto con Gisbert (1995) en que el vínculo con Cuzco que tenían los Marcellano y Agramont pudo incidir claramente en el diseño del programa iconográfico, aunque no estamos en posición de descartar al Lic. Barroeta, cura de Caquiaviri entre 1625 y 1628, como parte de este proceso, especialmente por tener evidencias de los gastos cuantiosos que efectuó en el ornato de la iglesia.

A continuación nos detenemos en la gestión del obispo Rodríguez Delgado, pues en los once años de su episcopado hizo tres visitas a la diócesis y celebró el tercer sínodo que produjo las Constituciones Sinodales de 1738, fuente esencial para comprender cómo se estaba administrando la provincia en temas eclesiásticos, qué problemas se presentaban, cuál era la condición de los parroquianos y sus curas, y, finalmente, qué irregularidades se habían presentado en temas de fe.

3.3 El Sínodo de Rodríguez Delgado

La gestión de don Agustín Rodríguez Delgado generó dos documentos que nos son valiosos, el más importante son las mencionadas Constituciones.⁹⁴ Sin embargo, tras sus primeros tres años como obispo de La Paz realizó su primera visita, a cuya conclusión envió un detallado reporte a España, adonde llegó en 1737. La visita no la realizó el propio obispo sino don Diego Rodríguez “mi hermano de cuya singular prudencia e inteligencia vive muy satisfecho

⁹⁴ Obispo de La Paz entre 1731 a 1742. Luego fue promovido al Arzobispado de La Plata y finalmente al de Lima, aunque no llegó a ser posesionado.

este obispo”.⁹⁵ El resultado, manifiesto en dos cartas al Consejo de su Majestad conservadas en el Archivo General de Indias, se puede resumir en tres puntos principales.

El primero es la dificultad que presenta la diversidad de lenguas de su obispado para la correcta enseñanza y aprendizaje de la doctrina, pero especialmente para la administración de los sacramentos. Explica que los indios no quieren aprender castellano, y que aunque los curas aprendan las lenguas, como debían hacerlo, la saben mejor los indios, por lo que teme la poca inteligencia en la administración de los sacramentos, especialmente la penitencia o confesión. Y es que en el obispado se hablan tres lenguas, aunque menciona una cuarta también, que no parece ser factible que las dominen los curas y no ha logrado que se dé ni por providencia ni por concurso. Por ello, y gracias a la recomendación hecha por los jesuitas y su experiencia tanto en Moxos (tierras bajas de Charcas) como en Juli (pueblo de indios de la margen occidental del lago Titicaca, donde se instalaron inicialmente los jesuitas), recomienda que se permita impartir la doctrina en castellano. La familiaridad que manifiesta el obispo con la orden de los jesuitas probablemente nos explica que finaliza su reporte sugiriendo que sean órdenes religiosas las que se ocupen de las provincias, pues al existir priores y provinciales, se evitan más eficientemente los excesos y corrupciones a las que tienden los miembros del clero secular.

El obispo parece estar preocupado por no haber podido siquiera entender lo que los indios le quieren decir cuando se le acercan durante algunas visitas. También se encuentra con poblaciones de indios confirmados pero que no han llegado a entender de qué se trata este sacramento. Es claramente un problema complejo, pues también se denuncia que los indios no quieren hablar castellano ni siquiera aprenderlo, por lo que pareciera irreal intentar

⁹⁵ AGI/Charcas 376, no.6 sin foliar.

impartir la doctrina en ese idioma. Sin embargo, es la solución que ve el obispo Rodríguez al problema. Esto nos confirma que, a doscientos años del inicio de la evangelización, no se habían cumplido con las expectativas o bien eran poco acertadas las formas de impartir la fe. Lo cierto es que sabemos que las autoridades étnicas sabían, y escribían incluso en castellano, y aunque esto difícilmente puede aplicarse a la población de la doctrina, existía una cierta familiaridad con la lengua. De ello concluimos que había un uso circunstancial de una y otra lengua que condice con nuestra interpretación de que se gestiona en las doctrinas rurales coloniales una *cosmovivencia*, una vivencia paralela de dos sistemas de comunicación simultáneos con sus cargas simbólicas. De nuevo, no intentamos afirmar que se trate de una generalidad, pero, sin duda, el castellano se empleaba en circunstancias específicas y especiales, muchas de las cuales de hecho son vinculadas al cristianismo, pues no se pudieron, ni quisieron, traducir muchos de los conceptos y términos centrales de la doctrina.⁹⁶ En segundo lugar, el obispo manifiesta su preocupación, como tantos otros, en el cuidado de los libros de la iglesia, lo que incide, como aclara él mismo, en la incapacidad que tendrán posteriormente los indios de probar, cuando lo necesiten, que están bautizados y casados. Muy pocos curas ponen testigos en las partidas, haciendo evidente el poco rigor y la poca validez que podían tener los registros. Resulta sorprendente que haya encontrado curas que en varios años no han escrito una sola partida de bautismos, casados y muertos, y que por lo tanto no muestran tampoco ninguna formalidad en sus cuentas. Esto era un modo de no dejar huella del cobro excesivo por la administración de sacramentos y entierros, que tuvo que haber sido común, si seguimos las pautas que nos dan las recomendaciones de los obispos citadas anteriormente, y la propia visita a don Agustín de Barroeta, cura de Caquiaviri.

⁹⁶ Sobre las traducciones y riesgos de ella ver Estenssoro Fuchs (2003), Mills (2007), Barnes (1992).

En tercer y último lugar, Rodríguez Delgado pone atención en el rigor con el que se trata a los indios, tanto por parte de los curas como de los corregidores que los extorsionaban y los tenían viviendo como esclavos por lo crecido, inútil e injusto de los repartimientos con que los gravaban. Ante esto, los indios habrían intentado que el obispo hiciera llegar sus memoriales de queja a las autoridades superiores, lo que el prelado realizó sin lograr que se recibieran. Pero el rigor con que los curas trataban a los indios parece haberse enderezado gracias a sus gestiones. Explica ese tratamiento por encontrarse los curas convencidos de que los indios eran favoritos de demonio: por ello incurrían en reprimendas y castigos que generaban dificultad en conseguir el amor a los bienes espirituales, por estar “acosados estos miserables del miedo que les inducía el castigo”.⁹⁷

3.4 Irregularidades y abusos de los curas

Hemos descrito a partir de las fuentes eclesiásticas de los obispos paceños lo que se deseaba del comportamiento de un cura, pero ya nos deja ver faltas al orden propios de una parroquia, como el desaliño en la ropa o el descuido del templo, por un lado, pero por el otro también se encuentran comportamientos que podrían resultar problemáticos para con la feligresía, como el cobro excesivo para la administración de los sacramentos o la celebración de las misas. Este tipo de conductas pueden pasar de ser irregularidades a convertirse en abusos constantes por parte de los curas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que existían irregularidades mayores como el concubinato, las apuestas o participación en juegos, bailes, tenencia de armas, o emplear a los indios como mitayos o servidores personales sin pagarles nada a cambio de sus servicios.

⁹⁷ AGI/Charcas 376, no.6 sin foliar.

“Estos trabajos consistían en ocuparse en tareas domésticas tanto dentro como fuera de las residencias sacerdotales, en las chacras y con los animales, así como en desplazarse transportando bienes a o desde otras poblaciones y mercados tan alejados como los de Arequipa, Cuzco y Potosí. A veces tenían que entregar a la fuerza sus llamas o mulas para algún español que se hallaba de paso, o recibían una propina a cambio de las vituallas vendidas al sacerdote.” (Meiklejohn 1988, 175)

Como especifica Norman Meiklejohn en sus estudio acerca del obispado de La Paz, los curas podían tener una vida de laicos y aprovechar sus privilegios para enriquecerse, participando de la producción agrícola, la tenencia de ganados, el trajín y el comercio. Una tarea pastoral diseñada para gobernar a los hombres con el pretexto de la salvación de las almas “implica también una intervención, y una intervención permanente, en la conducta cotidiana y el manejo de la vida, pero igualmente en los bienes, las riquezas, las cosas” (Foucault 2011, 185). Esto significó, en la realidad, la administración eclesiástica en la cual los fieles quedaban a merced de autoridades, mientras que en tiempo de visita y vigilancia por parte del obispado las condiciones mejoraban. Pero la mayor parte del tiempo, los obispos eran más bien permisivos, dejando espacio para el abuso de poder y la negligencia en temas espirituales (Meiklejohn 1988, 163).

En lo que se refiere a las faltas de los curas tenemos noticias de la primera década del siglo XVIII, cuando el corregidor de la provincia Pacajes, Joseph de Foronda reporta que el cura de Jesús de Machaca tiene un esclavo y dos concubinas, y por lo tanto instruye que no se pague el tributo. Está visto que este llamamiento busca presionar al cura, o a las autoridades eclesiásticas tanto como civiles, a tomar medidas al respecto. ⁹⁸

Es más regular, en todo caso, encontrarse con faltas a las normas sinodales y conciliares en la administración de los sacramentos, en el cuidado de los libros y demás tareas. En 1732,

⁹⁸ ALP/PJJ Caja 8, s/f, sin foliar

en San Andrés de Machaca, por ejemplo, es el teniente de cura, Antonio de Castro, quien entierra en el cuerpo de la iglesia a un comunario nombrado Pedro Chuy, quien muere de repente, sin haber recibido los sacramentos.⁹⁹ Noticias de este tipo nos permiten justamente conocer lo que la visita al cura Barroeta se proponía indagar, entre otras situaciones si los ayudantes del cura lo suplían en las labores a pesar de no estar habilitados para ellas. En este caso, es el teniente de cura quien cumple con el entierro, pero nadie estuvo disponible para la administración de los últimos sacramentos al moribundo.

De las disposiciones acordadas en el Sínodo de 1738, publicadas en 1739, extraemos aquí aquellas que son relevantes a nuestra investigación. Ya hemos establecido las preocupaciones del obispo y cuál era su parecer con respecto a la doctrina, con el objetivo principalmente de esbozar un estado de las doctrinas rurales del obispado de La Paz para principios del siglo XVIII. En su primera carta pastoral, el obispo habría adjuntado un catecismo que no hemos identificado. Tenemos sólo la referencia que hace de él Barnadas (2008): se trataría de un catecismo propio y que posiblemente preparó antes de la visita pastoral, durante la cual podría haberlo entregado a las doctrinas.¹⁰⁰

El primer capítulo de las Constituciones está dedicado a instruir sobre las obligaciones de los curas, como dar instrucción a los súbditos, explicar la doctrina conforme a las capacidad de la feligresía, detenerse en cada misterio hasta que se comprenda, y ahondar en la instrucción

⁹⁹ ALP/PJJ Caja 11, 1732, sin foliar

¹⁰⁰ El texto de Barnadas es como sigue: “La estructura del catecismo es propia o peculia: sigue una serie de artículos o partes (lo que se debe creer, lo que se debe obrar, lo que se debe pedir y lo que se debe recibir. Seguramente procede de uno anterior (...)) Su estilo es una bordado de abstracciones y eufemismos, con abordajes a la vida cotidiana. Para reprochar a su clero la indecencia de los corporales para la Misa da vueltas y revueltas. De su clero local demuestra tener una idea bastante pobre; entre otras cosas le exaspera verlo dedicado a la agricultura o al juego de azar (en que ponen en peligro patrimonio ajeno). Reprocha asimismo el incumplimiento de su obligación de residir en sus curatos; o las manifestaciones de codicia. Finalmente urge la necesaria instrucción. El último capítulo va dedicado a los seglares: pone el dedo en la llaga de su religiosidad superficial.” (Barnadas 2008, 725).

de Adviento y Cuaresma. Las constituciones incluyen un ejemplo de cómo debían llenarse las partidas para que no pudiera argüirse ignorancia sobre cómo llevar ese registro. Conforme a ello, se buscó imponer un castigo por escribir erróneamente las partidas en razón del perjuicio que generaban a la comunidad. Asimismo, se ordenó la creación de una alacena para guardar los libros. Al respecto, entendemos que parte de la mala administración de las doctrinas obedeció a que por cada partida, el cura recibía un cánón que no estaría dispuesto a declarar y, por ende a asentar. Como otros soportes coloniales, la pérdida o extravío de los libros, constituye una ausencia más que sentida en los archivos hoy.¹⁰¹

Frente a numerosas justificaciones o explicaciones registradas en la visita, se indicaba remitirse a un catecismo adjunto a la primera pastoral, al que como resaltamos no hemos podido acceder. Las constituciones recomendaban que aquellos que predicasen en la lengua de los indios se abstuvieran de no excederse en asuntos morales, limitándose a moverlos al amor de Dios y al temor a las penas del infierno, exaltando la devoción por la Virgen y los santos, elaborando explicaciones sencillas para no pecar por falta de dominio de los temas más complejos.

4. Las llamadas idolatrías y la naturalización del demonio en los Andes

Como venimos diciendo, entonces, las gestiones de los curas de los pueblos de reducción debían cumplir con las recomendaciones hechas por los obispos en sus diferentes visitas, y cuidar la administración de los sacramentos, evitar los cobros excesivos a la población indígena y velar por la instrucción correcta de sus feligreses. En el caso de Caquiaviri, como

¹⁰¹ En la parroquia de Caquiaviri hoy en día se pueden consultar los libros parroquiales desde el siglo XIX sin embargo, no existen ejemplares previos.

vimos, en la gestión de don Agustín de Barroeta se hizo un cuantioso gasto en el ornato del templo, que probablemente continuó hasta 1738-39, cuando, de acuerdo con López Menéndez (1949), se habría hecho una reconstrucción del templo o bien una reparación de consideración. En este marco, proponemos que las pinturas de Caquiaviri se diseñaron frente a la necesidad de reprimir toda incursión, todo retorno, a las creencias andinas, pero no son en sí mismas testimonios ni de procesos ni de campañas de extirpación. Lo que las pinturas manifiestan es más bien la preocupación por parte de la iglesia, y en este caso el cura, por esas prácticas. El hecho de que el programa sea tan explícito al respecto sugiere que, o bien existían prácticas idolátricas, o bien que el cura buscaba que su gestión fuera asociada a su capacidad de lidiar y resolver ese problema tan caro a la evangelización.¹⁰²

En el capítulo anterior hemos planteado que la capacidad o incapacidad del cura se podían poner en duda en procesos de extirpación. Frente a esto, las pinturas con su explícito mensaje contra herejías e idolatrías evidencia una clara atención del problema, y, en caso de una visita, el cura podía demostrar su preocupación por el tema y lograr así ser considerado como un pastor celoso de la pureza de la fe de su feligresía. Aún a fuerza de ser redundantes, destacamos que es posible que insistiera sobre el particular aun cuando no hubiese un brote idolátrico o problemas serios en este sentido, existiendo la posibilidad de que las pinturas hayan sido efectivas para frenar o disminuir estas prácticas, supuestas o reales. Cabe aquí recuperar lo planteado en el anterior capítulo, basándonos en Mills (1996) y Barnadas (2004), acerca de la tolerancia de prácticas idolátricas, que tanto el cura como el corregidor ejercían, para beneficio propio y, al parecer, también parcialmente de la comunidad. Decimos

¹⁰² Esto no es excepcional, y lo demuestra el trabajo de Siracusano y equipo sobre la actuación del cura Arellano en Carabuco, 2010, *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: Universidad General Nacional de San Martín. UNSAM EDITA.

parcialmente porque lógicamente las exacciones de los corregidores, por ejemplo, con respecto al repartimiento se debían tolerar a cambio de poder continuar con sus prácticas.

No descartamos la posibilidad que señala Gabriela Ramos (1992) sobre la relación entre las denuncias de idolatrías y su efecto en las carreras eclesiásticas. De acuerdo con la autora, las denuncias de fenómenos diabólicos o heréticos se hacían para aumentar los méritos del doctrinero, pues suponía una labor extirpadora especial. En este caso, pensando en la causa eficiente (Baxandall 1989) de la existencia de las pinturas, es posible que se las utilizara para registrar acciones extirpadoras y represoras de idolatrías por parte del cura. Ahora bien, este registro no necesariamente sigue los patrones del documentar, sino más bien aquellos de generar imágenes mentales que sirvan para asociar mnemotécnicamente unas determinadas prácticas con unos castigos concretos (la mala muerte, las penas del infierno, la condena tras el juicio final, y otros).

El estudio de Claudia Brosseder (2018) nos da valiosas pautas a propósito de lo que se entendía como una idolatría durante la colonia. Resulta esencial comprender que la identificación de las llamadas idolatrías proviene de un proceso de traducción cultural, a través del cual los españoles buscan darle nombre e identidad a las prácticas indígenas que implican voces y significados específicos. De lo recopilado por Brosseder queda evidenciado que este proceso supuso una reducción de la diversidad de los rituales andinos al no encontrar contrapartes en el castellano y en la cosmovisión cristiana para nombrarla. Así pues, por ejemplo, en aymara existían varios términos asociados a lo que los españoles entendían como adivinación, de lo que resultó que prácticas no necesariamente adivinatorias quedaran reducidas a estos términos (Brosseder 2018). Desde luego, no todos los autores coloniales advirtieron o se preocuparon por indagar sobre estas particularidades, a las que censuraron o

distaron de comprender y, simplemente, caracterizaron como idolatría, superstición, hechicería, ocultando la verdadera naturaleza de tales prácticas.

Del proceso de traducción cultural mencionado líneas arriba, deriva la división de las esferas natural y sobrenatural propias de la teología cristiana que, desafiaron “de la manera más radical los conceptos andinos de naturaleza” (Brosseder 2018, 15). Esto explica el desconocimiento que observamos en el capítulo anterior sobre la espacialidad andina y las diferencias, reducidas, al término *huaca*.

José de Acosta fue uno de los “autores más influyentes en los temas relacionados con la religión andina.”(Brosseder 2018, 29), y, por ello, siguiendo a Pierre Duviols (1977) y sus impresiones sobre el jesuita Acosta, quien distingue idolatría natural o idolatría imaginativa. La primera adora los cuerpos celestes y los elementos, por un lado, y las montañas, ríos, árboles, por el otro. La idolatría imaginativa, por su parte, se divide en la adoración de objetos fabricados, por un lado, y en objetos que, a través de la imaginación de los hombres, tienen carácter sagrado, como los difuntos (Duviols 1977).

Según esta división, las creencias andinas cabrían tanto en la idolatría natural como en la imaginativa, las que la iglesia cristiana buscó efectivamente subvertir con su política de cristianización, a través de la introducción de pueblos de reducción idealmente alejados de los lugares sagrados, en los que los curas doctrineros deberían velar por las almas de los neófitos. Las reducciones representaron la construcción de un espacio que fuera articulador de una espacialidad cristiana, y en cuyo ámbito evangelizador se desplegaba mediante el uso de imágenes alusivas a la correcta manera de ser cristianos y, a la vez que se corregían los posibles errores de la fe. A primera vista, la dimensión material del catolicismo, refrendado en el Concilio de Trento, parecería contrarrestar de manera más eficiente a la idolatría

imaginativa. Sin embargo, la reverencia por los ancestros y la creencia en las montañas como seres tutelares continuó y continúa vigente hasta el presente.¹⁰³

Consideremos que los españoles venían de un contexto en el que la diferencia religiosa se consideraba un error, y contra la que se venía guerreando, suprimiendo y expulsando poblaciones peninsulares como judíos y moriscos, dando fin a una convivencia de siglos. Gose (2008) llama la atención sobre este punto, pues encuentra que los españoles veían la idolatría como una causa de impureza, el mismo alegato que tenían contra moros y judíos en la propia España, de ahí la actitud de los conquistadores, que identificaban a los indígenas como adversarios contra los cuales se debía combatir (Gose 2008, 26). Por otro lado, este autor dedica su investigación a la identificación de los conquistadores, como ancestros por parte de los indígenas, por lo que la interacción en términos mesiánico-espirituales tuvo que poner a los españoles en una situación muy particular al ser los objetos de la idolatría.

La idolatría natural, referida a la adoración de sitios naturales y fenómenos ambientales se refiere a cómo la religiosidad andina se concentraba en el culto a los ancestros, transformado en montañas o lugares concretos de adoración o bien las *huacas*, que fueron tanto los espacios como los objetos de reverencia o ídolos, como los llamaron los españoles. Proponemos, que la llamada idolatría natural es, en realidad, la espacialidad andina, una construcción social

¹⁰³ La creencia en las montañas como seres tutelares, que es la terminología más común, está vigente en la cultura popular andina hoy en día. Esto se puede observar en especial en los meses de agosto y febrero cuando se hacen las ofrendas a la tierra en las *apachetas* (lugares de altura donde el paisaje cambia) y se pide la protección de las montañas. En el caso de la ciudad de La Paz se suele pedir protección al nevado Illimani. (Avila, 2016). El culto a los ancestros se ha transformado en la fiesta de Difuntos cada 1 de Noviembre y la de las Ñatitas una semana después. Para ampliar sobre estos temas ver Milton Eyzaguirre, 2017, *Los rostros andinos de la muerte. Las ñatitas de mi vida*. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales.

del espacio tanto en términos territoriales y de legitimación como simbólicos y sagrados en relación a una vivencia de lo sagrado.

Para los religiosos cristianos, desde el inicio, la lucha contra los cultos de los indígenas fue el objetivo central de la evangelización, sin embargo, algunos optarán por enfrentarse a ellos y otros por inculcar el cristianismo con la convicción de lograr conversiones reales (Estenssoro Fuchs, 1994). En 1566, el dominico fray Francisco de la Cruz OP, pedía duras sanciones y castigos para los sacerdotes que no fueran exitosos en la supresión de ídolos y en tomar medidas punitivas contra los caciques, a quienes hacían responsables de la perpetuación de los cultos, “porque de estos depende todo” (Barnadas 2004, 82). De la Cruz propondrá incluso revocar el título de cacique a aquellos que no colaboraran con la iglesia.

A través de las fuentes y crónicas relativas al tema se puede observar una constante preocupación por la conversión y evangelización. Recordemos que, en la idolatría imaginativa, siguiendo a Acosta, según Duviols (1977), los indios idólatras aun acudían a algunos adoratorios a pesar de conocer el cristianismo y decirse cristianos. No hay alusión a este hecho en las recomendaciones del obispo Rodríguez Delgado enviadas a la corona en 1737, pero en las Constituciones Sinodales, publicadas al año siguiente, en el Capítulo VII *Sobre la verdadera y falsa religión* en su constitución no. 2 se detalla lo siguiente,

“En nuestros días sabemos, que los indios practica la idólatra ceguedad de enterrar en pie algún difunto, que pueden ocultar a los curas, poniendo en el sepulcro chicha, otras viandas” (Rodríguez Delgado 1739)

En cuanto al culto a los ancestros, el *Tercero Cathesismo por sermones* (1585), que fue el de mayor uso y difusión a lo largo de los siguientes años de dominio colonial, ubicaba a los *mallquis* (momias o representaciones de ancestros) y antepasados en el infierno para explicar la condenación que les espera a los infieles y a los que rechacen la verdadera doctrina

(Duviols 1977, 42). Cuando, siguiendo esta premisa buscamos en las pinturas de los infiernos de las iglesias de la región, algún indicio que ubique a los ancestros en los infiernos, no los encontramos. No aparecen personajes de jerarquía indígena, sino más bien se representan las autoridades eclesiásticas y civiles europeas a la manera que sugieren los grabados que servían de base para estas composiciones.

Ahora bien, una vez enviados los ancestros al infierno, como propuso la evangelización inicial y los indios desplazados a las reducciones, Penry (2016) señala cómo los santos toman el lugar del culto a los antepasados y de algunas *huacas*, rompiendo, en este proceso, los lazos de legitimidad entre los ancestros y los caciques, pues nadie puede descender de los santos. Esta escisión buscaba, pues, cortar en las reducciones, a través de las imágenes y el miedo, con las tradiciones andinas prehispánicas y las prácticas consideradas idolátricas, así como interpretaciones reprobables de los principios de fe católicos. De acuerdo con Mills, la transición en este proceso estuvo protagonizada por la imágenes milagrosas de la Virgen María que debían ser los receptáculos de lo sobrenatural (Mills 2007, 519) (Bovisio y Penhos 2016).

En este marco, debemos insertar la insistencia de las autoridades, como el mencionado obispo Rodríguez Delgado, en que se cumpliera con las obligaciones relacionadas con los sacramentos, especialmente el de la extremaunción, que concernía a los moribundos, siendo la antesala para controlar el proceso de enterramiento dentro de la iglesia o cementerio. Autores como el agustino nacido en Charcas fray Antonio de la Calancha, relatan cómo en los primeros años de la evangelización, era común el desentierro de difuntos de las iglesias o cementerios para llevarlos junto a

“sus guacas, o cerros o llanadas, o en su misma casa, y entonces beben, bailan y cantan, juntándose sus deudos y allegados, y les ponían como antes oro y plata en la boca, y ropa nueva tras la mortaja, para que les sirva en la otra vida” (Calancha, 1638, págs. 376-377).

A fin de que esta práctica cesara, el Segundo Concilio Limense de 1567 ordenó que se controlara hasta suprimirla, a pesar de lo cual pervivió a lo largo del siglo XVII. Sin embargo, después de las campañas de Bernardo de Noboa (visitador de idolatrías en Cajatambo, obispado de Lima), de mediados de ese siglo, las denuncias sobre el desentierro clandestino se redujeron y el uso del cementerio para los indios se fue convirtiendo en una norma. El registro que publica Margarita Gentile (1994) sobre el desenterramiento de cadáveres en Cochabamba en 1784 para la fiesta de San Andrés (31 de Noviembre), parece mostrar una adaptación sincrética de prácticas fúnebres. Por un lado se cumple con el enterramiento en los cementerios y por otro, en el momento de la llegada de las lluvias, entre Todos Santos (2 de Noviembre) y San Andrés, se desentierra a los muertos en una suerte de celebración acompañada de comida y música (Gentile 1994, 92-103).

De acuerdo con Gabriela Ramos (2010), la forma de enterramiento cristiana, fue determinante para la erradicación del culto a los muertos (ancestros) y para el éxito de la conversión de los indios. La comunidad en la reducción, a través de las cofradías de asistencia mutua, juega un rol esencial en la adopción de la sepultura, desde la supervisión de los servicios fúnebres y el pago de esas expensas hasta el cumplimiento de las misas y rezos en favor del alma del difunto. Es a través de las cofradías, que esta asociación refuerza, como vimos, los vínculos nuevos en la comunidad (Penry, 2016, pág. 454).

Con respecto al otro aspecto de la idolatría imaginativa, es decir, el uso de ídolos en la adoración de las *huacas*, Barnadas nos aporta la referencia de que en 1617, en la provincia Omasuyos (lindante con la de Pacajes y al SE del lago) se aprehendieron unos indios pastores

que tenían en su poder “idolillos de barro y piedra de figuras de sapos y carneros y algunas sabandijas que aguardaban en las faldas de un cerro” (Barnadas 2004, 101). Lo escaso de las referencias nos impide saber hasta cuándo, y dónde, se continuó con el culto mediante “idolillos”. Problemas como este vuelven a señalar la deficiencia subyacente en la evangelización, y echa dudas sobre la real conversión de los indios. Estenssoro Fuchs (2008) ha profundizado en los diversos caminos para una mejor evangelización; se probaron varios modelos, algunos fallaron y otros fueron exitosos, aunque temporalmente. La acción jesuítica en ese aspecto será destacable por su evidente eficacia (Brosseder, 2018). Sin embargo, consideramos corta la interpretación de la superficialidad de la evangelización, tal vez porque se ha hecho mucho énfasis en ella y ha terminado por cerrar en parte la discusión. Por nuestra parte, deseamos hacer ver otros registros, como el establecimiento de las reducciones, la planificación de un espacio cristiano sobre el andino, y la utilización de las imágenes, como parte de las gestiones llevadas a cabo para contrarrestar las idolatrías o prácticas asociadas a la tradición prehispánica. Pensando en la experiencia dinámica de la colonia y la *espacialidad* como elemento central de la *cosmovivencia* andina, nuestra impresión es que lo que las campañas de extirpación, o bien las visitas en busca de las idolatrías atacan, son las manifestaciones visibles, asociadas a ese espacio, y lo que lograron cortar eficientemente fue el vínculo esencial para restablecer uno nuevo, cuyo éxito podemos detectar por ejemplo en el culto a los santos. En esta línea hermenéutica, Jorge Hidalgo resalta que esta simplificación ya tenía vigencia en la colonia, e

“impidió a los extirpadores percatarse de que parte de aquello que perseguían como supuestamente prehispánico, ya era el resultado de reelaboraciones andinas de la doctrina cristiana inculcada por los sacerdotes, engarzadas con prácticas y creencias religiosas andinas” (Hidalgo, 2011, pág. 114)

Ello condice con lo que planteamos en el capítulo anterior siguiendo a Cummins y Mills acerca de lo dinámico del proceso colonial y la relación dialéctica que genera la imposición del cristianismo en el mundo andino, generando finalmente una cosmovivencia en la que se articulan y yuxtaponen nuevas y diversas interpretaciones de la espiritualidad.

Tanto Barnadas como Hidalgo, resaltan que la falta de campañas en Charcas, no significa que no hubiesen procesos contra idolatrías, y mucho menos que no existiese el fenómeno como tal; se trata más bien de la impresión que genera el contraste entre la documentación relativa a las idolatrías en el Arzobispado de Lima y en el de Charcas (Hidalgo 2011, 115). Lo que queda claro, de acuerdo con los autores citados, es que los casos de idolatrías, que pudieron ocurrir quedaron en manos de los curas de cada pueblo y no se elevaron a las instancias superiores, salvo algunas excepciones de algunos obispados sujetos al mismo Arzobispado de La Plata.

Ahora bien, dentro de lo que se consideró idolatría, un rol a resaltar es el que jugaron los llamados hechiceros o sacerdotes andinos y la supuesta influencia que recibían del demonio en estos. La fusión entre idolatría y hechicería sería fundamental para la mentalidad española, a la vez que un aliciente para los extirpadores (Griffiths 1998, 95-96). Esta asociación deriva de la equiparación del sacerdote andino o especialista religioso nativo con la de hechicero, que se consolidó en el Primer Concilio Limense de 1551. Sobre los hechiceros pesaba la impronta de la peligrosidad al darse por sentado que incitaban a la población a retomar sus antiguas creencias y rituales. De acuerdo con Judith Farberman (2005), la hechicería indígena, a diferencia de la europea, constituía un delito que debía extirparse. En su estudio sobre los casos registrados en Tucumán, la autora nos da pautas sobre las diferenciaciones que se realizaron al momento de identificar a la hechicería, aunque concede también que al

momento de perseguir estas prácticas los límites entre brujería y hechicería se hicieron más difusos.

“...la *apostasía* era un pecado de los bautizados que renegaban de la fe cristiana y regresaban a sus rituales y creencias antiguas; la *idolatría* era el culto de ídolos, que distraía la adoración debida tan sólo al Dios verdadero, y la *superstición* tenía lugar cuando se le rendía a Dios un culto inapropiado. Finalmente, la *brujería* implicaba la *apostasía* y la renuncia a Dios, mientras que la *hechicería* se acercaba más a la superstición, en tanto que se limitaba a la manipulación de dispositivos mágicos sin presuponer obligadamente un vínculo con el diablo.” (Farberman 2005, 76)

Brosseder, por su parte, sugiere que los españoles calzaron a la fuerza el concepto de hechicero, lo plantearon como quienes rendían culto al demonio en las montañas, juntando así diferentes creencias al rol de mediador del hechicero, en una misma definición. Llega a esta conclusión tras el repaso de los trabajos de diversos autores del siglo XVI. De acuerdo con ella, es desde el licenciado Polo Ondegardo y sus lectores, como José de Acosta, Cristóbal de Molina el cuzqueño, Cristóbal de Albornoz y José de Arriaga, que el tema de los hechiceros recibe mayor atención (Brosseder 2018, 35).

Ahora bien, las explicaciones diabólicas de las creencias y prácticas andinas fueron difundidas desde los colegios de Cuzco hasta las pequeñas parroquias rurales, de manera que la demonización del mundo andino es parte del cristianismo (Mills 2007). Según Brosseder (2018), es Acosta quien adopta esta visión según la cual los indígenas estaban en las garras del demonio y debían ser rescatados. Pero mucho tiempo después, en las Constituciones Sinodales paceñas se lee,

“... por más que procurase ocultarlos y disfrazarlos la astucia del demonio, solicitando este con sus disfraces mantener la idolatría en estos territorios, con que manchó e inficionó en sus principios, introduciendo cada día nuevos artificios y engaños, no sólo en los dóciles e incautos corazones de los indios, son es en muchos, que no lo son, y viven con ellos por lo que implícitamente logra su adoración, y mantienen solapada la idolatría, que pretende su astuta malicia (...) que les debe dictar el celo la mayor gloria de Dios, para destruir y aniquilar

todo supersticioso artificio, con que solicita el demonio ser adorado en sus feligresías.”
(Rodríguez Delgado 1739, 108-109)

Ello nos indica que, a principios del siglo XVIII, para el obispo de La Paz, la participación del demonio en las prácticas supersticiosas o idolátricas es innegable. Además, como se trata del demonio y no de un saber de indios, no son los únicos susceptibles de ser seducidos por él. Finalmente, en las mismas recomendaciones, el Sínodo pide a los curas de la diócesis, que cuiden que los indios no consulten con personas poseídas por el demonio para encontrar las cosas perdidas.

Una figura que se asoció a su vez con la de hechicero, sin necesariamente ser un sacerdote o especialista religioso, fue la del curandero, chaman o *yatiri*.¹⁰⁴ En el obispado de La Paz se requería que los llamados curanderos se expusieran a una examinación ante el Obispo, para que se les certificara sin tacha (Barnadas 2004, 83), lo que nos indica, más allá de la iniciativa del obispado, que los curanderos eran cosa común y que se los podía identificar, al punto de solicitarles una examinación. Gracias al agustino Calancha podemos conocer la asociación entre el hechicero y el trueno:

“Cuando alguna mujer pare en el campo en día que truena, dicen, que la criatura que nace es hijo del trueno, y que se le ha de dedicar para su servicio, y así hay mucho número de hechiceros de estos que llaman hijo del trueno, y que se le ha de dedicar par a su servicio, y así hay mucho número de hechiceros destos que llaman hijo del trueno, adoraban las tempestades, los torbellinos, los remolinos del viento, las lluvias y el granizo.” (Calancha, 1638, pág. 371)

Sospechamos que este vínculo con el trueno, el culto a Illapa y su trasposición al de Santiago, explica el porqué del nombrar a los curanderos, hechiceros o *yatiris*, Santiago. Por disposición del Tercer Concilio Limense, en el año 1582 se prohibió el bautizo de niños “con nombres indígenas, en la medida que estuviesen relacionados con las huacas o con sus

¹⁰⁴ Voz aimara que hace referencia a los maestros o curanderos.

antepasados, y les obligaba a usar solamente nombres del santoral con una salvedad para “los indios de los Andes, que se distinguían especialmente por dar el nombre de Santiago al rayo (Illapa), divinidad particularmente venerada en la sierra y cuyo nombre llevaban muchos indígenas.” (Castro 1993, 349). En un documento de las primeras décadas del siglo XVIII, pero sin fecha, de la provincia de Pacajes, se le envía noticia al corregidor del mismo don Pedro Ambrosio Bilbao la Vieja sobre dos “Santigos o sabios” que se encuentran detenidos en la cárcel de Guaqui por obrar con hechizos y medicamentos.¹⁰⁵ Este documento se halla junto a otro fechado en 1720 en Tiwanaku, en el cual el mismo corregidor manda una orden de apremio contra el indio Francisco de Rodas por dar a entender que es *yatiri* o que habla con Santiago. Estas referencias nos dan pie a considerar que la prohibición tenía cabida y que evidentemente se identificaba como Santiagos a los *yatiris* o curanderos en Pacajes a principios del siglo XVIII. Ahora bien, el proceso por el cual se persigue a estos curanderos es por la práctica médica indígena que deriva supuestamente en la muerte,

“...pues haciéndose medico les aplica medicamentos que con gran violencia les quita la vida y deseando poner remedio a este desorden, doy comisión amplia la que de derecho se requiere y es necesaria al Capitán don Joan de la Rea para que haga pesquisa de saber dónde anda dicho indio francisco Rodas y hallándole le aprenda y aprisione y a buen recaudo me le traiga a este pueblo y si hubiere sabido del, me le remita al de Caquiavire con persona segura, para que sea castigado conforme a su delito para escarmiento.”¹⁰⁶

Estos dos casos llaman la atención, debido a la claridad con la que se plantea la existencia, reconocida en sus términos y oficios, de sabios conocidos como *yatiris* o Santiagos. Ahora bien, ya en el primer sínodo Platense de 1619-1629, se recomendaba que los *karanga* (grupo vecino a los pacajes) no admitiesen forasteros *collas* (habitantes de la margen oriental del Lago Titicaca) que, de acuerdo con esta instancia, fingían ser médicos y curar, pero que en

¹⁰⁵ ALP/PJJ Caja 10 sin numerar ni foliar.

¹⁰⁶ ALP/PJJ Caja 10 sin foliar.

realidad eran “los que siembran entre los indios muchas hechicerías y los que consultan al demonio” (Barnadas 2004,85). Sin embargo, los servicios de los *yatiris* eran requeridos en tanto curanderos y sabios. Coincidimos plenamente con las interpretaciones de Saignes (1991) y Griffiths (1998) de que la existencia o persistencia de estas prácticas están vinculadas a la búsqueda de paliar la ruptura de los vínculos con los antepasados o de restaurar el equilibrio perdido desde la Conquista.

La identificación de Illapa con Santiago la explica Teresa Gisbert a través de dos ejemplos importantes. Primero, el que trae a colación el propio el extirpador Pablo José de Arriaga (1621), quien: “supone que la identificación se realiza porque los muchachos españoles solían decir, cuando tronaba, que “corría el caballo de Santiago”, o de que los españoles al disparar el arcabuz solían gritar “Santiago” (Gisbert, 1994). Es decir, la asociación es con el trueno y la centella con Illapa, en primer lugar, y de ahí se hace la identificación que hacen los españoles del rayo con Santiago. Para terminar de aclarar, lo que los españoles, de acuerdo con Arriaga, asocian con Santiago, los indígenas lo hacen con Illapa. Así, el lenguaje del entendimiento entre dos culturas vincula a Santiago con Illapa.

Ahora bien, Gisbert rastrea y profundiza la identificación de Santiago con Illapa y lo retrotrae al asedio de Manco II al Cuzco, lo cual corrobora el cronista ayacuchano Guamán Poma de Ayala en su narración de esos hechos (Gisbert 1994, 28).

““Santiago el Mayor de Galicia, Apóstol de Jesucristo, en el instante en que los cristianos estaban en apuros cercados, realizó otro milagro muy grande en la ciudad del Cuzco. Dicen los que presenciaron, haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó del cielo directamente sobre Pucará o Fortaleza Inca, llamada Sacsahuamán... Al ver caer el rayo se espantaron los indios y atemorizados dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo, Caccha... en esta forma bajó el apóstol Santiago a defender a los españoles ...” (...) “montado en un caballo blanco que llevaba una pluma, Suri...muchos cascabeles...el santo se presentó armado, llevando su rodela, una bandera, una manta roja y su espada desnuda, con la que hirió y dio muerte a muchos indios...Desde

entonces los indios llaman al rayo, Santiago, porque este santo bajó a tierra como un rayo, Illapa...” (Gisbert 1994, 197).

La asociación de Illapa con Santiago responde a una apropiación bastante temprana del santo emblema de la corona española. Asimismo, su vinculación con el rayo facilita su devoción en cualquier lugar y no necesariamente asociado a una imagen específica. Esta asimilación llevó a que se prohibiese el uso del nombre de Santiago, pero como vimos, en realidad lo convirtió en palabra clave para designar a los especialistas o *yatiris*. La fácil adopción de los santos fue por familiaridad, pues requerían de culto, ofrendas y peregrinajes, que junto a narrativas familiares permitió a los indios ver cierta continuidad en ellos en sus formas de comprender los espacios en asociación con sus gentes (Mills 2007, 504).

5. Balance

Hemos procurado construir un contexto sobre Caquiaviri y su feligresía, que en parte también puede aplicarse a otros pueblos de la provincia, para comprender la dinámica material y poblacional del pueblo. En esa medida, establecemos que los habitantes vivían intensamente vinculados a las rutas, tanto comerciales como de movimientos poblacionales. La participación obligatoria en la mita minera llevó al despoblamiento de la región y el pueblo hasta llegar a menguar la mitad de la población, en aproximadamente un siglo de trabajo forzado. La población restante, visible solamente a través de documentos judiciales, depende del ganado y sufre las consecuencias de las duras cargas impuestas sobre ella. Sin embargo, cuando se trata del cura, al menos don Agustín de Barroeta mantuvo con la feligresía una relación al parecer favorable y piadosa.

Más allá de los rigores y pérdidas que sufrió el pueblo, su centralidad en el camino del trajín y su riqueza en animales de transporte y mano de obra lo hicieron un curato codiciado para la carrera eclesiástica. Reales o imaginarios, los curas doctrineros apelaban a la limpieza de idolatrías y, de existir, una de sus tareas y prácticas trascendentes era combatirlos visiblemente. Asociado a ello, valga considerar la existencia de las pinturas y sus contenidos.

No hemos encontrado mayores problemas ni abusos de los curas en el periodo estudiado ni tampoco indicios de idolatrías, lo que no significa que no existiesen, lo cual condice con nuestro acercamiento a partir de la *espacialidad* y el uso de registros alternativos para develar las relaciones entre la iglesia y su feligresía y también sobre cómo se usaban las imágenes.

La frecuente apelación a las idolatrías reales o imaginarias, sostuvieron una evangelización que pretendía erradicar de raíz las prácticas previas, apelando a su demonización. Idolatrías y demonio constituían la perfecta combinación para instaurar una religiosidad fundada en la pedagogía del miedo y el combate a las creencias y formas previas de culto.

Imágenes Capítulo 3

Fig. 3.1 Mapa de tambos incaicos. La estrella señala el pueblo de Caquiaviri. Tomado de Bouysse-Cassagne (1987, 252).

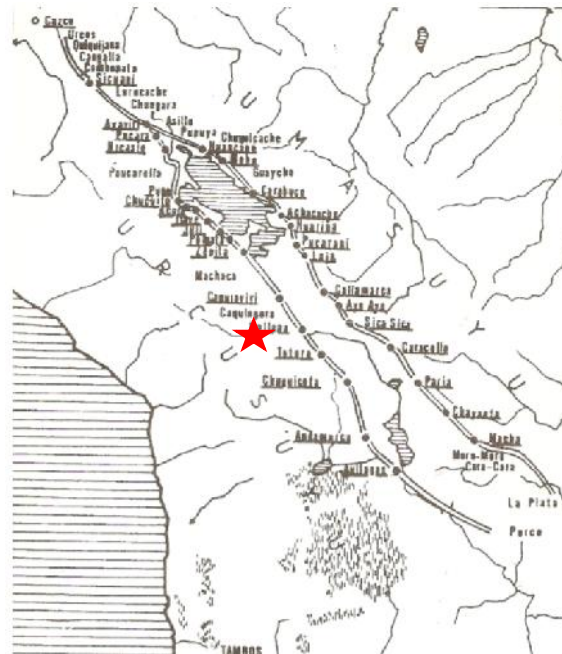


Fig. 3.2 Iglesia de Tiwanaku, tomado de <http://caminodelcaminante.blogspot.com/2015/09/retazos-de-una-vida-cap-15-la-paz.html>, Septiembre 2019.



Capítulo 4

Pensar la imagen colonial

1. La *espacialidad* de las imágenes

Hemos propuesto estudiar el *programa* iconográfico de Caquiaviri como un elemento de la *espacialidad*, entendida como el espacio socialmente construido, en la que se cimienta y reproduce una *cosmovivencia chi'xi* en la que hay elementos andinos y elementos cristianos. La arquitectura cristiana de los pueblos de indios marcó los espacios y la forma de intervenir en los mismos, con el objetivo de desligar a las poblaciones indígenas de sus vínculos con la memoria asociada a los ancestros y del culto a elementos del entorno. La nueva *espacialidad* derivó en insertar a la población en un nuevo universo sagrado, donde la *espacialidad* se expande a través de las pinturas, cuales ventanas a diversos tiempos y espacios.

En el presente capítulo, dedicado a la naturaleza de la imagen colonial, proponemos que los argumentos planteados sobre las pinturas, también funcionan en la dinámica de la *espacialidad*. Esta vez se trata de una *espacialidad* psicológica y simbólica. Creemos que la imagen no es simplemente un soporte iconográfico, sino que debe ser entendida como un concepto operatorio en sí mismo, en este caso, operador de esta *espacialidad* y de la temporalidad que, siguiendo a Didi-Huberman (2006), se abre ante el espectador.

Se ha explicado en el Capítulo 2 cómo se genera una zona de comunicación y transición entre las *espacialidades* andina y cristiana mediante la arquitectura (Windus 2011). Asimismo, hemos planteado las características de la *espacialidad* y sacralidad andinas, para luego abordar cómo en este esquema fue introducida la cristiana. Ahora bien, proponemos que el

centro neurálgico de esta espacialidad es el interior del templo, donde a través de las pinturas se expone la justificación de la necesidad de la evangelización y se presentan las herramientas para lograrla. De esta manera, las pinturas proveen el contenido para la evangelización y el ejercicio de la doctrina por un lado, y las herramientas para luchar contra las llamadas idolatrías por el otro.

Planteamos que el espacio concebido busca anular la *espacialidad* andina, a través de elementos presentados específicamente en la pintura. Siguiendo este planteamiento, proponemos pensar las pinturas y el interior de la iglesia, en los postulados por la geografía posmoderna. De acuerdo con esta última, existe una interacción entre el espacio concebido, aquel que propone una disposición de elementos en el espacio, y la sociedad que los asimila y se los apropia de acuerdo a su necesidad como grupo. La transformación así concebida da lugar a la cosmovivencia *chi'xi*, del espacio simbólico.

De acuerdo con Didi-Huberman (2006), la imagen tiene la capacidad de abrir el tiempo, de presentarnos una temporalidad diferente a la nuestra, en la experiencia de ver las pinturas. Creemos que esta perspectiva es particularmente adecuada para comprender la naturaleza de las imágenes del periodo posterior al Concilio de Trento, cuando adquieren un rol protagónico, pues son potenciadas para operar los objetivos de la Iglesia en proceso de mundialización (Gruzinski 2010). Se trata, por lo tanto, de una herramienta activa que forma parte de una dinámica pedagógica de difusión, utilizada en procesos de evangelización y conversión. Así la imagen no es tan solo una ilustración, tampoco simplemente una decoración, aunque pueda tratarse de objetos bellos que evidentemente ilustran ideas y que aportan a una estética específica.

El programa que componen las pinturas de Caquiaviri propone varios espacios y tiempos, entre tiempos históricos terrenales y otros de la geografía del más allá, o no-temporalidades, según Didi Huberman (2011) o de una espacialidad simbólica. Sin embargo, más allá de comprender las imágenes desde la teoría contemporánea, para empaparnos del método que pudieron haber utilizado en el siglo XVIII para *abrir* las imágenes, creemos que es necesario conocer el de la *composición de lugar* diseñado por San Ignacio de Loyola y difundido por su orden, en todo el mundo. Este puede ser un eje para la explicación de cómo se utilizaban las imágenes coloniales.

Este es un ejercicio interpretativo que busca analizar el uso de las imágenes en el contexto de un templo de reducción indígena, como un aporte a la mejor comprensión del fenómeno colonial en relación al uso de las imágenes, y en particular, de un *programa* iconográfico. Todo bajo la premisa de que son los espacios los que en el mundo andino abren las posibilidades de gestión de lo sagrado, en la medida que son aportes abstractos y conceptuales a su cosmovivencia (Brosseder 2018).

1.1 La introducción del lenguaje figurativo en el mundo andino

La priorización del lenguaje visual figurativo bidimensional, el que ilustra figuras verosímiles del mundo real, en el territorio andino fue una introducción del periodo colonial. Existen noticias de representación de este tipo en el mundo andino previas a la introducción de los grabados y pinturas europeas, pero lo cierto es que no era el lenguaje de comunicación privilegiado por las poblaciones aymaras del altiplano (Cummins 2005). A diferencia del caso novohispano, en el mundo andino los sistemas de notación y de registro, como los *kipus*

o *chinu*, o de comunicación, o los textiles, no utilizaban un lenguaje figurativo representacional.

La distancia entre los lenguajes andino y europeo fue determinante en el éxito que tuvieron las imágenes en el mundo andino, pues al ser una práctica discursiva totalmente nueva, no se valió de elementos previos para su constitución. Esto significa, en términos interpretativos, que la imagen pintada en el mundo andino proviene de un sistema de representaciones externo, que será apropiado y eventualmente modificado como producto del encuentro cultural y de una suerte de traducción cultural de los lenguajes. Esto es relevante para nuestra investigación, puesto que los repositorios de memoria colectiva andina se encuentran fuera de los lenguajes europeos, como las imágenes o el lenguaje escrito y, por lo tanto, fuera del alcance de la comprensión cabal por parte del orden hispánico.

Las diferencias en la producción pictórica colonial entre Nueva España y el Virreinato del Perú, derivan de las condiciones en las que la traducción de los lenguajes se desarrolló. Por ejemplo, en la Nueva España la escritura pictográfica de códices, así como la elaboración de un sistema de denominación matemática y astrológica marcó una diferencia definitiva en la adopción, veloz por lo demás, de las formas de lenguaje europeo. Tanto la asimilación de la pintura representacional, como la de la escritura alfabética fue un tanto más fácil en ese territorio, puesto que los principios pictográficos de figuración estaban dados.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Es decir, se desarrolló una forma de escritura pintada. Un pictograma se realiza pintando (dibujando sobre hojas de agave) imágenes, simples o compuestas, que remiten a un significado a partir de la asociación y similitud (Elizabeth Hill Boone y Thomas Cummins, 2006). Para una propuesta reciente de las posibilidades de traducción del lenguaje en tiempos coloniales en la Nueva España ver Alessandra Russo, 2014, *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin: University of Texas Press.

En la región andina por el otro lado, las culturas prehispánicas en toda su variedad desarrollaron otro tipo de lenguajes, ninguno de ellos similares a la escritura alfabética o a la pictográfica. De ahí que la historiografía tradicional considere a todas ellas como culturas ágrafas.¹⁰⁸ Esto no significa que se trate de culturas sin ningún tipo de registro o sistema de anotación. Es bien conocida la utilización de *kipus* para llevar cuentas y diferenciar productos, así como no puede pasarse por alto la compleja elaboración de textiles, tanto para plasmar procesos histórico/míticos como para ser contenedores de diferentes cargas simbólicas.¹⁰⁹ No es demasiado arriesgado decir, por lo tanto, que la gran distancia que existe entre las formas enunciativas occidentales y las andinas nos sigue imponiendo un gran reto al momento de descifrar el contenido de esos lenguajes andinos, e, incluso, nos supone una traba, al momento de reconocerlos como tales.

En términos prácticos esto significó que el desarrollo de la pintura colonial en el Virreinato del Perú tuviera características peculiares en su síntesis de formas y medios, por lo cual sería infructuoso, como lo establecen Hill Boone y Cummins (2006), establecer paralelos con la Nueva España. Por lo tanto, el proceso denominado como introducción o bien imposición del sistema alfabético de escritura, así como de la pintura figurativa, se dio en condiciones diferentes en ambos virreinos. Esta diferencia trasciende la cultura al punto de que la extirpación de las idolatrías en Nueva España pasa por la destrucción inicial códices, por

¹⁰⁸ Para una comparación sobre el tema en el Virreinato del Perú y en Nueva España ver Marta Penhos, 2009, "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados", en *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII Tomo III*, 821-877 (coord.) Juana Gutiérrez Haces. México: Fomento Cultural Banamex, sobre el particular: pp.845-847.

¹⁰⁹ Para ampliar sobre las nuevas investigaciones sobre las posibilidades de que los *kipu* contengan narraciones y registros más complejos ver: Gary Urton, 2003, *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press; 2017, *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. Austin: University of Texas, o el proyecto del mismo autor en la página: <http://khipukamayug.fas.harvard.edu/ProjectDescription.html> consultado en Noviembre 2018. También ver el artículo en línea de Sabine Hyland, 2017, "Writing with Twisted Cords: The Inscriptive Capacity of Andean Khipus", *Current Anthropology*, Vol. 58: 3.

considerar que todos implicaban sentidos religiosos a la consiguiente eliminación de la tradición de escritura y contabilización del tiempo, de la creación de calendarios y la utilización ritual de estos o, en términos de Serge Gruzinski, la extirpación del vínculo con lo real indígena.

La cultura occidental ofrece pues en sus lenguajes una nueva forma de percibir el mundo y el paso del tiempo, que en algunos aspectos resulta antagónica a las americanas (Bernand y Gruzinski 1999). Al no existir, en el mundo andino, una forma de registro de la memoria y el tiempo que surja de una episteme mínimamente compatible con la europea, la introducción de un sistema de escritura y figuración primero, la superposición de cultos y la extirpación de idolatrías después, produjo una sociedad en la cual las formas andinas de registro y memoria convivieron con las españolas prácticamente sin ser mediadas. Por ello optamos por el término de *cosmovivencia* para comprender el fenómeno de transculturación, pues denota la confluencia de una diversidad de lenguajes y experiencias en simultaneidad. Es decir que, a grandes rasgos, los lenguajes andinos más importantes para la transmisión de conocimientos, no fueron necesariamente sometidos a la traducción que impuso la transculturación, con la notable salvedad de los *keros* coloniales, en los que se introdujeron lenguajes y elementos europeos (Penhos 2009).

La imagen que se introduce en este contexto es una imagen cuidadosamente elaborada con el respaldo de una intencionalidad contrarreformista y el dominio del oficio de la representación. Las soluciones estéticas de esta imagen, se nutrían de los fundamentos aristotélicos de la Retórica y la Poética para sistematizar un aparato de propagación altamente eficiente (Sebastián 1990), que no sólo se vale de la imagen bidimensional, sino que también echa mano del teatro, los autos de fe y especialmente de la articulación con la liturgia y el sermón como métodos de diseminación del cristianismo. Por lo tanto, cuando hablamos de

imágenes, pinturas en nuestro caso, es esencial analizarlas dentro del contexto, para el que fueron pensadas y producidas, pues no se trata de obras que existan al margen de unas prácticas específicas.

A continuación haremos un repaso sobre los usos de la imagen colonial desde su reglamentación y uso institucional, hasta los aspectos técnicos de la creación pictórica colonial. Seguimos después, con la exposición del método jesuita, para ver estas pinturas con los ojos del alma y cómo esto se pudo dar en Caquiaviri.

2. De Trento a los Concilios Limenses

El Concilio de Trento sesionó entre 1545 y 1563 con el propósito de reacondicionar aquellos aspectos frágiles, por no decir débiles, de la doctrina romana ante los ataques de Martín Lutero y sus seguidores. No se realizó sin dificultades; de hecho, en este lapso de tiempo se sucedieron cinco papas, de los cuales sólo tres convocaron a sesiones para avanzar en el tema. Uno de los puntos de mayor crítica por parte de los protestantes a la Iglesia católica era la naturaleza de las imágenes dentro del culto católico, ante la falta de claridad acerca de su rol en la doctrina. Es por esa razón, que las determinaciones que en Trento se toman a este respecto clarifican las ambigüedades, y definen de manera canónica el propósito del uso de imágenes y su naturaleza, marcando definitivamente el desarrollo de un arte contrarreformista afianzado en las imágenes. El estilo barroco y sus particularidades, provienen de esta renovada visión acerca del poder de las imágenes en la doctrina.

En la sesión XXV, celebrada en 1553, se trató sobre el Purgatorio y sobre la veneración de reliquias e imágenes, ambos temas de interés central en esta investigación. Sobre las

disposiciones particulares al Purgatorio hablaremos más adelante, cuando nos refiramos a su representación en Caquiaviri. En cuanto a las reliquias, el Concilio aclara que se debe mantener su culto y devoción, explicando que ello se hace no por encontrarse la divinidad en ellas mismas, como lo acusaran los protestantes, “como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas” (Ayala 1785, 448).

Se afianza así la teoría de la representación por la cual la imagen hace presente, a través de la semejanza, al *original* y es por este argumento que se permite la adoración de las representaciones materiales de los santos. Además, se explica más adelante, que de hecho la divinidad no se puede lograr con los colores terrenos y no podría ser observada a simple vista como una aclaración que despejase cualquier duda acerca de la naturaleza de lo sagrado, divino o santo frente a la materialidad del medio de las pinturas y las imágenes de bulto. Más adelante en la sesión, se especifica que además de lo dicho, para el caso de los santos, se debe considerar que las imágenes nos permiten acceder a su ejemplo y, como veremos, se convierten en el compendio de virtudes esgrimido por la Iglesia. La correcta representación de estos temas debía controlarse a través de la supervisión de los Obispos, únicos capacitados para autorizar la exposición de una imagen, así fuera vieja o nueva. Las ordenanzas de Trento lo estipulan y su tenor repercute en América, donde se advierte que se debía evitar la indecencia vistiendo las imágenes de la Virgen, poniéndole vestidos o cualquier adorno que usara una mujer; la Virgen debía tener un manto rico que fuera suyo (Mujica Pinilla 2002, 13).

En la medida que las imágenes religiosas, tanto en pinturas como en bultos, deben dar ejemplo, el mismo Concilio advierte del riesgo de pintar falsos dogmas. Ante esto se podría

pensar que en América, la Iglesia mantenía un discurso más unívoco y controlado con respecto a la doctrina y los dogmas que en Europa. Aun así, existieron sutiles diferencias, como ha demostrado Estenssoro Fuchs en diversos trabajos, surgidas de las discrepancias entre órdenes y entre un cristianismo lascasiano dominico y uno más tradicional (Estenssoro Fuchs 1994; 2003).

Es justamente durante la coyuntura del Concilio de Trento en sus diversas sesiones, que la Iglesia decide independizar a los obispados americanos del de Sevilla y para elevarlos a la jerarquía de arquidiócesis. Es así que desde su creación como obispado en 1541, el de Lima adquiere esta nueva categoría en 1547 con la tuición para celebrar sus propios concilios. Por lo tanto, se celebran los tres concilios llamados limenses: el primero en 1551, el segundo en 1567 y el tercero en 1582 (Tineo 1990).

Los primeros dos fueron convocados por el Arzobispo Jerónimo de Loayza y el tercero por Santo Toribio de Mogrovejo (canonizado en 1726). En ellos se buscó asentar las normativas de Trento a las condiciones del proceso de evangelización en América. En sus resoluciones se pueden ver los problemas que surgían a los evangelizadores y en cierta medida, las características de las creencias indígenas. A estas condiciones responde el reto enfrentado por el tercer Concilio Limense, de imprimir a su finalización en 1584, la *Doctrina Christiana*. Asimismo, para la formación de los sacerdotes en las lenguas nativas, se abrió la cátedra de lenguas indígenas en la Universidad de San Marcos (Tineo 1990) y en 1585 se imprimieron además el *Confesionario para curas de indios*, la *Exhortación* o preparación para ayudar a bien morir y el *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones*.

3. Características y usos de la imagen colonial

“...en su idea fabricar un todo”
Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, 1641

Las imágenes juegan un importante rol en el proceso de mundialización de un lenguaje imperial hispánico asociado al poder de la Iglesia, que buscaba limitar la influencia de los movimientos reformistas o heterodoxos en todos sus territorios. En este sentido las imágenes vienen a formar parte del aparato destinado a catequizar las distintas partes del orbe y, cumpliendo ese cometido en los Andes, es que se las usa para suplantar los cultos andinos por una compleja fe cristiana. La creación de pinturas, en cuanto a la práctica técnica y comercial, dependió de la llegada de modelos y de maestros europeos para gestionar el arte en los diferentes virreinos.

A partir del siglo XVI se inaugura un flujo de imágenes hacia América, como parte de la amplia circulación de personas, materias primas y manufacturas. Entre este universo comercial que flotaba hacia América iban también los libros e impresos, que por primera vez navegan por todo el mundo (Gruzinski 2010). El libro y el impreso fueron esenciales para la difusión de imágenes que luego serían reproducidas, adaptación mediante, en pinturas religiosas y profanas para iglesias urbanas y rurales así como para el uso doméstico de la población de todo el continente. Llegaron también, en los mismos barcos, lienzos pintados e imágenes de bulto elaboradas en Europa y enviadas como obsequios o encargos. Tales fueron los casos de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Potosí, una imagen sevillana de mediados del siglo XVI que fuera el modelo para la imagen que Tito Yupanqui haría después para Copacabana; o la de la Virgen de Belén de Cuzco, que tras sobrevivir a

un naufragio, fue enviada a la ciudad de la cual es patrona. También viajaron en los barcos, los maestros que emprendían el viaje, ya fuera para servir con su arte a los fines de la fe, como el jesuita Bernardo Bitti, o tal vez para aprovechar y encontrar fortuna, como parece haber logrado Mateo Pérez De Alesio.

“Encuadrados en obras religiosas, encolados en álbumes de artista, o sueltos como parte de un robusto comercio de obras de arte, millares de grabados amberinos viajaron a todo lo largo y ancho del imperio español, dejando a su paso una marca indeleble en todas las composiciones artísticas de las colonias españolas. Producido a bajo costo, reproducido en grandes cantidades, transportado con ligereza, resistente a los trajines de viaje, y almacenado con facilidad, el grabado europeo fue usado como estímulo de invención, asistente de composición, repertorio de poses, y garante de ortodoxia iconográfica, convirtiéndose así en “portátil Europa” para los artistas coloniales.” (Ojeda 2017)

Es decir, que estas imágenes vienen a América a cumplir una agenda diseñada en función de las necesidades europeas (Wuffarden 2010). Los temas y motivos del arte europeo viajarán a través del Océano para transformarse, en diversos contextos y con diferentes soportes, en formulaciones nuevas en un mundo nuevo. La forma de producir imágenes en América siguió mayormente el camino del uso del grabado como base para la composición, copia, muchas veces, de las escenas requeridas. Agustina Rodríguez Romero (2012), ha estudiado el fenómeno de la difusión de grabados y estampas en el Virreinato del Perú y su estudio nos da luces acerca del proceso que las fuentes del arte colonial realizaban antes de ser pinturas americanas.

“Creación inspirada de un artista, transmisora de los más variados saberes, soporte para la plasmación del poder- ya sea político, económico o religioso-, instrumento para la imposición de los valores occidentales, recipiente de la representación divina o producto manufactura de alta rentabilidad son algunas de las muchas formas de aproximarse a la imagen en la Edad Moderna. Su circulación nos habla de la difusión de estos variados intereses por el mundo así como de los vínculos entre los individuos que las pensaron, las crearon, las comercializaron y las condujeron por esta travesía.” (Rodríguez Romero 2012, 31)

Así pues, las imágenes, al ser capaces de contener en su lenguaje complejos discursos, formaron parte de todas las áreas de la vida cotidiana durante la colonia. Aquí nos interesan específicamente las imágenes religiosas y el uso que se les dio en la labor de evangelización y sostenimiento de la doctrina. Si bien es sabido el rol de las imágenes como herramientas pedagógicas, queremos acercarnos a su función en un contexto en el que la evangelización, aunque defectuosa, llevaba más de 150 años en funciones para cuando, en 1739, vemos que se cuelgan los lienzos de la nave en Caquiaviri.

De acuerdo con el historiador del arte Santiago Sebastián (1990), es primordial comprender el carácter pedagógico de las imágenes en cuanto a su composición y contenido, factor que también permite explicar la existencia en América de algunos programas que no se habían representado previamente en Europa, como también la ausencia de un enorme elenco de santos, que nunca llegó al Nuevo Mundo. Y es que el esfuerzo por sostener los avances de la evangelización y profundizar el cristianismo en la población indígena, allanó el camino para una estandarización de los discursos y las herramientas de las diferentes órdenes en torno a las recomendaciones de los arzobispos. Como parte de este proceso, veremos surgir asimismo, iconografías propias de América que responden a las necesidades de la región, como planteaba Rodríguez Romero, ya sean estas políticas, económicas o espirituales.

Probablemente el ejemplo más notorio de esta iconografía específicamente contrarreformista e iberoamericana es el desarrollo de temas marianos, tanto desde las órdenes religiosas como desde la iglesia secular (Sebastián 199; Schenone 2008).

“La Inmaculada Concepción, (...) es la de mayor número de representaciones. (...) era una noción matriz en las creencias religiosas ibéricas y latinoamericanas desde el Renacimiento. La devoción a la Inmaculada se originó en España y de igual manera se popularizó por toda la América hispana, sobre todo a raíz de la vigorosa propagación de los franciscanos. (...) La

Virgen disfrutó de una devoción muy extendida por todos los Andes, podrá decirse, inclusive en un grado mayor que la devoción al mismo Cristo.” (Cohen Suarez 2015, 23)

Cada orden promovió una advocación específica de la Virgen; en el caso de los dominicos, por ejemplo, la advocación de la Virgen del Rosario está estrechamente relacionada con su constitución como orden. La Virgen Alada, la Astrea del Apocalipsis o la Inmaculada serán advocaciones franciscanas. Nuestra Señora de Aránzazu y la Virgen de Copacabana serán patronas de los agustinos, mientras que los jesuitas propagarán la devoción de la virgen de Loreto así como de la Inmaculada. Esta última, defendida por franciscanos y jesuitas, será motivo de conflicto y polémica ante los maculistas dominicos.¹¹⁰

Para cumplir con los contenidos de la iglesia contrarreformista, a través de sus brazos secular y regular, la Iglesia se valió del arte de los maestros grabadores de los talleres de Amberes. La casa de Plantin-Moretus fue la casa impresora que obtuvo por privilegio real el derecho exclusivo abastecer de libros y grabados a todo el imperio español. De esta manera los artistas que trabajaron asociados a esta casa de impresión tuvieron una difusión sin parangón, ni antes ni después, en la historia del arte. De acuerdo con Almerindo Ojeda, director del proyecto Pessca (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), Martin de Vos, por ejemplo, diseñó al menos 1600 planchas originales, y Rubens, 1841 de acuerdo con un catálogo de Schneevogt (Ojeda 2017). Rubens y su taller fueron muy solicitados, tanto en Europa como en América, lo que explica la frecuente reproducción de sus composiciones. Su trabajo inició sirviendo a las familias Galle y Goltzius, para consolidarse en el trabajo junto a Balthasar Moretus, jefe de la casa Plantin-Moretus (Von Kügelgen 2008).

¹¹⁰ Recordemos que el dogma de la Inmaculada Concepción de María fue proclamada por el Papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854, en su bula *Ineffabilis Deus*. Durante la colonia se vieron enfrentamientos entre las mencionadas órdenes por defender la doctrina immaculista, que defiende la idea de que María no fue portadora del pecado original como todos los mortales versus los seguidores del razonamiento de Santo Tomás por el cual María había nacido con pecado original como todos.

El énfasis en América estuvo en crear contenidos claros y sistemáticos, que permitieran la mejor comprensión de los preceptos cristianos por parte de la población indígena. De ahí que, siguiendo a Sebastián (1990), podamos afirmar que la pintura colonial iberoamericana se caracteriza por estar diseñada en programas específicos y por buscar el ejemplo como el mejor mecanismo pedagógico de modelar comportamientos, en ello coincide Ramón Mujica Pinilla,

“Fue por la naturaleza pedagógica de las artes visuales y por el carácter ágrafo de las poblaciones indígenas americanas, que el barroco hispanoamericano estimuló el desarrollo de programas iconográficos completos que sirvieron para responder, con imágenes, a cada uno de los temas doctrinales atacados por los protestantes en Europa: la Santísima Trinidad, el culto a la virgen, los sacramentos de la Iglesia, la veneración a los ángeles, el culto a los santos, a sus reliquias, y el valor de las buenas obras.” (Mujica Pinilla 2002, 12).

Este enfoque pedagógico optó por una narración de *vicios y virtudes* con el propósito de expresar claramente lo aceptado y lo prohibido por la doctrina. Las virtudes, en ese sentido, empezaron con los mandamientos, seguidos de los pecados o vicios como consecuencia natural a la falta de rigor en el cumplimiento de los primeros. Ambas facetas se expresan muy claramente en el programa que nos ocupa.

A continuación de esta instrucción básica se procuró iniciar a la población indígena en el Credo y los Sacramentos, aunque estos últimos eran más fáciles de transmitir en la medida que formaban parte del rito de la misa, al cual se debía integrar las poblaciones (Estenssoro Fuchs 2003). Para estas sesiones de catequesis, guiadas por el catecismo del Tercer Concilio Limense o algún otro de creación posterior se utilizaban imágenes, pues al ser la lengua un impedimento esencial, éstas facilitaban la introducción de contenidos básicos. Sin embargo, hasta que los curas no pudiesen hablar las lenguas nativas fluidamente, la fragilidad es notoria a lo largo de este proceso (Sebastián 1990).

De los sacramentos, la Penitencia o confesión fue especialmente enfatizada pues formaba parte esencial del espíritu contrarreformista de la Iglesia. Por ello, como puede verse en el *Confesionario para curas de indios*, el acto de contrición, esencial para el sostenimiento del sacramento, era buscado mediante la reflexión de los mandamientos. Esta idea se propagó mediante casos ejemplares de contrición y conversión, empezando por María Magdalena, quien al haber estado cerca de Cristo en vida se convierte en uno de los modelos más emblemáticos de conversión y confesión (Sebastián 1990). En Caquiaviri, como veremos más adelante, se utilizaron además otros tres modelos de conversión para reforzar el caso, valiéndose de santos cuyas conversiones provienen de diferentes contextos.

La palabra reforzaba mediante el catecismo y los sermones, aquello que se hacía visible para la feligresía a través de las imágenes. Así se enseñaba a conocer lo que las imágenes querían manifestar, y a comprender el sistema iconográfico de los atributos. De esta manera, se aseguraba que el mensaje visual, que puede ser ambiguo o confuso, se comprendiera cabalmente y se utilizara de manera activa como un ejemplo o advertencia dependiendo del caso y la necesidad. Estenssoro Fuchs, al analizar los sermones de Francisco de Ávila a inicios del siglo XVI, hace referencia al uso de la prédica con la imagen en los siguientes términos: “El sermón podía reducir o anular las ambigüedades del discurso visual y ceremonial como también para señalar de manera tajante aquello que estaba prohibido; así parece haber sido utilizado desde el Tercer Concilio, borrando los peligros de los sincretismos.” (Estenssoro Fuchs 1994, 97). Baste señalar que las pinturas no se utilizaban solas y que formaban parte de una estrategia multimedial, si se quiere, de evangelización y afirmación de la doctrina.

3.1 Gremios, comitentes y la producción artística en el mundo andino colonial

Las pinturas coloniales se realizaban en talleres especializados normalmente ubicados en las ciudades, aunque podían ser también itinerantes. Dependiendo de las necesidades de los comitentes, del acceso a los materiales, de los contratos establecidos o de las estrategias de los artistas, las pinturas podían realizarse en los talleres y enviarse a sus destinos o bien realizarse en distintas locaciones. Así es cómo coexistían pintores itinerantes como Viren Nury y Diego de la Puente, y artistas españoles activos en la ciudad de Potosí a mediados del siglo XVIII como Francisco de Herrera y Velarde y Francisco López de Castro (Querejazu 1995, 165). Ahora bien, el funcionamiento de los talleres de los artífices en la colonia, es un tema poco estudiado dada la escasez de documentación, lo que dificulta mucho la labor de reconstruir el funcionamiento de un taller colonial.

El trabajo de producción de pinturas se basó, como los demás oficios, en la organización gremial urbana. Para mediados del siglo XVI, tanto en Lima como en México, los gremios de carpinteros ya estaban establecidos y reglamentados. Ramón Gutiérrez destaca que la creación de ordenanzas para cada gremio, si bien eran necesarias, no siempre se crearon en el momento en que el gremio empezó a funcionar; de hecho, en algunos casos se utilizaban ordenanzas de otras regiones o incluso las españolas, hasta que fuera menester reglamentar el oficio, lo cual solía ocurrir tras algún pleito (Gutiérrez 1995). Junto con la organización gremial viene la afiliación a la cofradía del santo patrón, como San Lucas para los pintores o San José, para los carpinteros. También se vio en Cuzco, que los gremios nacieron de las cofradías que organizaban para crear alguna obra conjunta para una iglesia o fiesta en particular.

La enseñanza en el taller no solo incluía la del oficio sino los rudimentos básicos de lectoescritura y de doctrina cristiana. La duración del proceso dependerá de la región, desde uno hasta seis años. Dentro de esta estructura fue natural que la transmisión de conocimientos fuera más fácil al interior de la familia. Una vez cumplidos dos años con el maestro, se podía presentar el examen y convertirse en maestro. La transmisión de las habilidades requeridas por el oficio se hacía de manera práctica, oral y personal, pues si bien circularon libros y manuales, éstos fueron de acceso del sector ilustrado de la población (Gutiérrez 1995).

Un manual para el oficio de los pintores fue el de Francisco Pacheco, quien fuera un eminente pintor y maestro que escribió a mediados del siglo XVII su *Arte de la pintura* en el cual describe las técnicas de dibujo y coloreado en cuanto a la práctica del arte, así como también presenta los lineamientos teóricos, base para su oficio. Provee las proporciones para la composición de figuras de hombres y mujeres, tomando los mejores ejemplos de los maestros como Rafael, Miguel Ángel o Durero, aunque para él el mayor maestro de la pintura al óleo era Jan Van Eyck o Juan de la Encina. De acuerdo con el maestro español, un pintor debía instruirse en la forma en que una figura debía pintarse y representarse. La fuente para hacer esto serían los sabios o los libros, y una vez con una idea hacer un todo, con papel, carbón, lápiz o pluma, hacer los primeros intentos pertenecientes a la vida de aquella imagen que se les pide (Pacheco [1641] 1871, 53).

Con todo, inicialmente en el ámbito colonial los maestros fueron españoles por lo que eventualmente la composición étnica y social de los talleres empezó a tener cierto peso en la dinámica de la producción artística,

“Los artesanos españoles tuvieron buen cuidado de marcar la diferencia entre ellos y los otros grupos étnicos, afirmando su posición privilegiada y reservando a los europeos la aplicación de reglas y de controles de calidad que denotaban la pertenencia a un cuerpo del oficio. (...)”

Sometidos a reglas más laxas o exentos de todo examen, los indios supieron sacar partido de esa marginación. (...) Sin saberlo, los trabajadores indígenas eran arrojados a un universo sin reglamentos, de libre competencia, al lado del cual los viejos oficios europeos nos parecen hoy arcaísmos medievales.” (Bernand y Gruzinski 1999, 267).

Para el caso de Cuzco, que es el mejor documentado en la región andina, entre los siglos XVI y XVIII, el 75% de los pintores era de origen indígena y sólo un 15% eran criollos o mestizos, completando el total con un pequeño porcentaje de españoles y otro compuesto de italianos y otras nacionalidades europeas (Gutiérrez 1995; Gisbert 2002). A causa de la gran demanda de pinturas, existía una gran producción que podría considerarse masiva (Levy 2018). Aun así, al no existir una regulación de compensaciones laborales, el oficio apenas alcanzaba para mantenerse, de manera que muchos artífices vivían cercanos a la indigencia. Los pintores cobraban menos que los carpinteros que hacían el marco, lo que en alguna medida explica la gran profusión de pinturas tanto en las ciudades como en los pueblos.¹¹¹ Producto de la consolidación del mercado regional es que los talleres de Cuzco producen sin tener contratos previos o de mayor formalidad y, de esta manera, se difunden los cuadros ya terminados, desde lo que hoy es Ecuador hasta las actuales Argentina y Chile por el sur (Gutiérrez 1995; Penhos 2016). Tenemos pues que considerar la diferencia entre los cuadros mandados a hacer mediante un contrato y un modelo específico, y los que se compraron hechos, a partir del gusto general o las devociones populares.

La composición de las pinturas se realizaba a partir de los grabados y estampas enviados desde Europa, principalmente Flandes. Sabemos, gracias a los registros de bibliotecas,

¹¹¹ Maya Stanfield – Mazzi (2009) en su artículo *The Possessor’s Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes* publicado en el *Colonial Latin American Review* 2: 339-364, analiza el caso de María Ángela Cachicatari, vecina de Puno, quien entre sus estancias y casa entre Juli y Puno tenía decenas de cuadros religiosos y profanos colgados en diversos cuartos.

recibos de comerciantes o las especificaciones de los contratos mismos, que los grabados inundaron el continente y que tenían una gran demanda. Aaron Hyman (2017) calcula que existen alrededor de 500 grabados en México, que cumplieron el rol de modelos de talleres de pintura, muchos de los cuales han aparecido recién en la última década. El conocimiento que tenemos del uso de estos para la elaboración de pinturas se basa mayormente en la similitud o correspondencia de las “copias” realizadas en América, con modelos encontrados en algunas bibliotecas americanas, pero especialmente en Europa.

La búsqueda de los grabados que sirvieron de fuente para las pinturas coloniales ha transmitido la idea de que los artistas coloniales fueron sólo fieles copistas, generando involuntariamente la noción de que el oficio en América carecía de creatividad. Sin embargo, no sólo en América se copiaban grabados, se hacía también en Europa y fueron los mismos talleres de Amberes los que alimentaron tanto al público europeo como al americano. A esto debemos sumarle que, más allá de la creación de iconografías y de grabados locales en algunas ciudades charqueñas, el uso de los grabados no fue tan lineal como la historiografía del arte ha tendido a concluir, al querer dar con las fuentes originales.¹¹² El reciente trabajo de Hyman se suma a autores como Schenone (1992) y Penhos (2009) al mostrar cómo en algunos casos se utilizaron partes de unos grabados y partes de otros para construir lo que el artista quería como producto final. En esta búsqueda, Hyman por un lado, da noticias de lo que él considera el único dibujo de taller existente en América y por el otro, las posibles

¹¹² Para ampliar sobre el grabado en Charcas ver Gisbert, Teresa, 2016, *Arte, poder e identidad*, La Paz: Editorial Gisbert.; Floyd, Emily, 2018,. Grabadores-plateros en el virreinato peruano. En *Plata de los Andes* (84-97). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

técnicas utilizadas para transferir la imagen de un grabado a un lienzo o la composición de varios grabados lo cual, de todas formas, requiere de un conocimiento técnico específico.¹¹³

A razón de la difusión de los grabados provenientes de Flandes, la influencia del arte flamenco es sostenida desde el siglo XVI hasta el XVIII. Sin embargo, esto no debe entenderse como una influencia única, pues en el siglo XVI la influencia italiana y desde el XVII hacia el XVIII la de la escuela sevillana, fueron factores que se agregaron a esta confluencia de improntas artísticas e intelectuales. Por el otro lado, si prestamos atención a la producción francesa de la escuela parisina de Fountainbleu, como fabricante de estampas que también circularon en América, lograremos evitar caer en la idea de una exclusividad flamenca, en la creación y difusión de grabados (Rodríguez Romero 2012). Existen sin embargo, casos en los que los grabadores franceses de hecho tomaron como fuente una estampa flamenca, o que en Flandes se tomaron diseños italianos para componer los grabados, evidenciando así la gran fluidez entre talleres e imprentas. Finalmente, a pesar de que en principio todas las imágenes debían pasar por Sevilla, la escuela sevillana, a pesar de su privilegiada ubicación, no estuvo a la altura en términos técnicos para competir con la altísima demanda de las estampas flamencas (Rodríguez Romero 2012, 45).

Ahora bien, cuando se reproduce la imagen de un grabado, diversas variables intervienen en el resultado final. Inicialmente podemos nombrar el soporte y el contexto como grandes condicionantes de lo que será la imagen final. Consideremos la aplicación del color como una manifestación de la creatividad de los pintores andinos, pues los grabados son sólo a una

¹¹³ De acuerdo con el estudio de Darío Ortiz Robledo y María Constanza Toquica en el Museo de Arte Colonial de Bogotá se conservan dibujos del taller de Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos. Sin embargo, Hyman no concuerda con esta apreciación y determina que el dibujo conservado en el reverso de un grabado del Álbum de Grabados del Museo Arqueológico de México sería el único de este tipo.

tinta. La selección de pigmentos y la aplicación del color es, en definitiva, una decisión de cada autor o taller, de ahí que si bien se utilizaron los mismos grabados en diferentes regiones, los resultados finales son diferenciables unos de otros.¹¹⁴ Este sería el proceso de mestizaje, en el sentido de Serge Gruzinski (2010) y Alessandra Russo (2014), un mestizaje material, un producto cultural de una práctica mestiza.

Por otro lado, creemos valiosas las reflexiones de Rodríguez Romero (2012) acerca de si la imagen de una Sibila en un grabado europeo es la misma, cuando se la encuentra en un lienzo en un contexto totalmente diferente. Esto nos obliga a reflexionar acerca de la naturaleza de las imágenes y cómo éstas cambian a través de la mirada, cualidad planteada por el enfoque antropológico de Hans Belting y sobre la que hablamos en el primer capítulo (Belting 2003). El programa de Caquiaviri muy probablemente se concibió a partir de estampas o grabados ya existentes para diseñar un contenido nuevo. En esta medida, los ingredientes pueden no ser nuevos ni originales bajo una mirada historiográfica convencional, pero el resultado del conjunto y la forma en la que sería leído e interpretado por la población, provee una adaptación única y original de un arte (oficio) importado, en un contexto transformado por una nueva noción: su cosmovivencia.

Con respecto a la contratación de los servicios, los contratos varían entre ellos y resulta evidente la falta de documentación escrita sobre muchos encargos, ya fuera porque no se registraron o porque no han llegado a nuestros días. Los contratos en su mayoría eran personales y es más bien en ocasiones de fiestas que se pueden ver referencias a encargos a nombre de un gremio. De acuerdo con Gutiérrez, con el transcurso del tiempo, los contratos

¹¹⁴ Este aspecto de la agencia de los hacedores para el área andina fue anotado por Schenone (1992), luego por Penhos (2009) y es retomado por Cohen Suárez (2015).

registrados con escribano fueron menguando hacia el siglo XVIII, probablemente porque se empezaron a tramitar de manera privada o simplemente ya no se consideraban necesarios (Gutiérrez 1995). Este cambio en los hábitos de consignación de las obligaciones de cada parte, naturalmente nos deja con el reto metodológico de contar con menos fuentes documentales para investigar las obras del siglo XVIII, por lo que tomar como referencia las del siglo precedente, nos permite echar luces sobre el tema. Más adelante, veremos cómo se estipulaba en los contratos el modelo a seguir o copiar, ya fuera en dibujo, estampa o bien, incluso en obras ya elaboradas y dispuestas en otros templos.

La Iglesia fue la institución más involucrada como comitente en el sistema de producción artística colonial, afianzando la cualidad funcional del arte colonial estrechamente asociada a la tarea evangelizadora en América. El ejemplo más emblemático en Cuzco es el de Manuel de Mollinedo, obispo de Cuzco desde 1673 hasta su muerte en 1699, quien a fines del siglo XVII llevó a su sede pinturas de grandes maestros europeos que gozaban de popularidad en España, como ser El Greco y Ribera. Tras el terremoto que sufrió la ciudad en 1650 fue la gestión de Mollinedo la que revistió a la ciudad de miles de pinturas, “esculturas, retablos, vestuarios litúrgicos y otras obras de arte suntuosos para adornar las nuevas iglesias y capillas que se reconstruyeron después de la destrucción acontecida por el devastador terremoto de 1650.” (Cohen Suarez 2015, 9). Por su parte, en La Paz, quien cumplió este papel sería Juan Queipo de Llano, obispo desde 1682 hasta 1694 cuando fue promovido a Arzobispo de La Plata. Él fue el impulsor de la construcción de la Catedral de La Paz y el dorado del retablo mayor de la Catedral de La Plata; sin embargo su mayor gestión parece haberse dado en el área rural, con el contrato de pintores como Leonardo Flores para hacer decenas de cuadros para las parroquias de la región del lago Titicaca (Mesa y Gisbert 1977).

Finalmente, para cerrar este apartado, consideramos importante señalar que si bien esta repetición “del modelo icónico no hace más que ratificar el imaginario y facilitar la identificación del mensaje.”(Gutiérrez 1995), también el contexto empieza a dotar, a su vez, de características nuevas a una imagen. Este es el caso de las imágenes milagrosas pues lo que se busca repetir no es el *original* sino la representación. Es decir, se busca retratar a una imagen en su lugar de pertenencia, en su santuario. Este es el caso de las representaciones como la de la Virgen de Pomata, situada en el pueblo homónimo sobre el lago Titicaca, o la Virgen de Sabaya, en el altiplano de Carangas, rodeada de floreros y columnas propias del altar. (Querejazu 2002; Bovisio y Penhos 2016).

3.2 El programa de Caquiaviri: entre el Collao y Cuzco

Para el caso de Caquiaviri sospechamos, por el conocimiento que tenemos de casos cercanos en tiempo y espacio, que los contratos para realizar las pinturas habrían sido llevados a cabo por el cura, con el apoyo de los caciques, y del corregidor del pueblo, tal como se había procedido para el techado del templo a mediados del siglo XVII. Por lo tanto, podemos afirmar que los contratos para las pinturas datarían de la misma época. Estimamos que los cuadros del programa van desde fines del siglo XVII hasta 1739, por lo que era menester, para dar continuidad a dicho programa, la permanencia más o menos estable de las autoridades, ya fueran eclesiásticas o cacaicas. Sabemos, gracias al trabajo de pesquisa documental de Ariel J. Morrone (2011), que en Caquiaviri hubo curas que se mantuvieron varios años en la doctrina, lo que favorecería el desarrollo de un programa en todas las pinturas de la nave, como lo venimos planteando.

Tabla 3.1 Curas de Caquiaviri (1669 – 1738)¹¹⁵		
Años	Cura beneficiado	Duración
1645-1651	Lic. Pedro Vallejo de Velasco	6
1653-1669	Dr. Don Luis Chirino de Godoy	16
1669-1673	Don Fernando del Castillo de Herrera	4
1673-1674	Bach. Antonio Nieto Maldonado	1
1674-1699	Diego Vázquez de Castilla	25
1725-1728	Agustín de Barroeta Guillestegui y Vivero	3
1734	El curato de Caquiaviri está vacante ¹¹⁶	
1738	Pablo Marcellano y Agramont	

Fue durante el curato del Lic. Pedro Vallejo de Velasco, que se terminó de cerrar el techo de la iglesia. Su duración en el cargo, 6 años, debió haber facilitado las gestiones entre las autoridades étnicas y las españolas. Es entonces probable, que también se hubieran conformado las primeras comisiones para las pinturas bajo su supervisión o bien bajo la de su sucesor, el doctor Don Luis Chirino de Godoy quien, ocupando el cargo de cura del pueblo por 16 años, sin duda pudo poner gestionar la pintura mural de la iglesia, que tuvo que ser de envergadura dadas las evidencias que aún pueden verse, o bien establecer las bases del *programa* iconográfico de los lienzos. Morrone (2011) nos da pautas acerca de la relación que tenía Chirino de Godoy con los caciques, pues de acuerdo con la documentación consultada por el autor, este cura habría sido más permisivo con ellos, lo que aumenta las posibilidades de colaboración entre ambas autoridades.

En la década de 1680 se dio en la región del altiplano el florecimiento de lo que los estudiosos Mesa y Gisbert (1977) denominaron la *escuela del Collao*, una corriente pictórica colonial caracterizada por la producción de pinturas de mano indígena para las iglesias de esta región. De acuerdo con Gisbert (1996), los pintores más destacados de esta escuela fueron Leonardo Flores y el llamado Maestro de Calamarca, autor de la serie de arcángeles arcabuceros que

¹¹⁵ Elaborado en parte a partir de Morrone (2011, p. 386)

¹¹⁶ AALP tomo 37, f.97

se conservan en el templo de dicho pueblo, pero cuyo nombre se desconoce. Flores, por su parte, trabajó tanto en la ciudad de La Paz, notablemente en la iglesia de San Francisco, como en pueblos de la región del lago, como Yunguyo, Guaycho, Italaque y Achocalla¹¹⁷. En la mayoría de estos pueblos pintó carros triunfales, basándose en estampas de la obra que Rubens realizara en torno a 1625 para el Convento de las Descalzas de la ciudad de Sevilla.

En 1683, durante la visita pastoral de Miguel Galaz de los Ríos a nombre del obispo Juan Queipo del Llano, Galaz conoce a Leonardo Flores en Yunguyo y a partir de ahí se establece una larga relación entre el obispado como patrón y el artista como autor de obras en los pueblos antes mencionados y en la ciudad de La Paz. En 1684 se le encargaron 18 lienzos para las iglesias de Guaycho e Italaque.¹¹⁸ De acuerdo con Mesa y Gisbert, Queipo del Llano fue el gran mecenas de la decoración de las iglesias del altiplano (Mesa y Gisbert 1977, 79) y en Caquiaviri coincide con el curato de Diego Vásquez de Castilla, quien fue cura del pueblo por 25 años, dos factores que favorecen la interpretación de que fue después de 1683 que se iniciaron las obras mayores, como los cuadros del presbiterio de Caquiaviri.

En estos cuadros vemos diversos temas fundidos en dos grandes netos, en cuyo aspecto iconográfico entraremos en detalle más adelante, pero ellos contienen en cada uno un carro triunfal representando el Triunfo de la Eucaristía y el Triunfo de la Inmaculada, dos temas frecuentes en la zona. De acuerdo con Mesa y Gisbert, siempre se desarrollaron en grandes

¹¹⁷ Para un estudio reciente del trabajo de Flores y las comisiones del Obispado ver Agustina Rodríguez Romero, 2018, "Miguel Galas de los Ríos y Leonardo Flores: la comitencia de un cura doctrinero en el marco de las visitas al Obispado de La Paz (fines del siglo XVIII)", *Separata* 23: 29-47.

¹¹⁸ Esta información y toda la que compete a los encargos del obispado de La Paz para hacer pinturas en los pueblos de su diócesis los tomamos de las informaciones que nos proveen Mesa y Gisbert (1977) quienes citan documentos del Archivo Catedralicio de La Paz que se supone es el Archivo Arzobispal de la misma ciudad pero en el cual mucha de la documentación ha sido robada. Agustina Rodríguez Romero (2018) por su parte complementa el trabajo de Mesa y Gisbert con documentación del mismo archivo y otra del Archivo General de Indias.

lienzos y “Flores parece ser el iniciador de los Carros Triunfales. De su mano son dos de ellos que se encuentran en la iglesia de Achocalla, pueblo cercano a la ciudad de La Paz.” (Mesa y Gisbert 1977, 86). Lamentablemente, estos dos lienzos han sido cortados y robados en 2013. Pese a ello, se realizó una reconstrucción digital en la publicación *El arte de la pintura en Bolivia Colonial* editado por Suzanne Stratton Pruitt en 2017. Paralelamente, en 1684, José López de los Ríos pinta en Carabuco la serie de Postrimerías más conocidas de la región a solicitud del cura Joseph de Arellano.¹¹⁹

Esta referencia ubica la producción de los netos de la iglesia de Caquiaviri en la llamada *escuela del Collao*, o bien en un taller de influencia de Leonardo Flores y en un marco temporal que oscilaría entre la última década del siglo XVII y la primera del XVIII. De hecho, en la cercana Jesús de Machaca, en 1703 se realizará el contrato con Juan Ramos Contreras para realizar dos triunfos, uno del Nombre de Jesús y otro del Nombre de María que registran la siguiente nota:

“El comisario Don Juan Antonio de las Infantas y Mogrovejo cura de este pueblo hizo pintura de la idea este Triunfo del nombre de Jesús, Año 1703 – Juan Ramos Contreras Faciebat et laborat.” (Mesa y Gisbert 1977, 88)

Una vez más, vemos la participación del cura como gestor y, en este caso, aunque Mesa y Gisbert dudan de la veracidad de lo manifestado, incluso habría diseñado (“pintura de la idea”) este triunfo en específico, el cual posteriormente se repetirá en el presbiterio de Guaqui, a pocos kilómetros de Jesús de Machaca, en la ribera del lago. Más allá de que si fue

¹¹⁹ Para ampliar sobre las pinturas de Carabuco ver Mesa y Gisbert, 1977, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz: Juventud; el libro editado por Gabriela Siracusano, 2010, *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: Universidad General Nacional de San Martín, UNSAM EDITA; las memorias del V Encuentro Internacional sobre Barroco, 2011, *Entre cielos e infiernos*, Universidad de Navarra, Unión Latina; el texto de Astrid Windus, 2011, *The embodiment of sin and virtue Visual Representations of a Religious Concept in a Colonial Andean Contact Zone*. En S. y. Jobs, *Embodiments of Cultural Encounters*, 93-114. Munster: Waxman.

una concepción original o si se utilizó una estampa o grabado, el hecho de ponerle autoría al cura nos da a entender que fue él quien decidió qué se pintaba, lo que estimamos valioso para nuestra investigación.

Queda evidenciado que los cuadros del presbiterio de Caquiaviri, y probablemente los de la serie de la vida de la Virgen dispuesta en la nave, correspondan en su elaboración a un taller de la región del Collao. De forma paralela, la preferencia por las Postrimerías, o la necesidad de ellas, se puede ver en la iglesia de Carabuco, y aunque ya en 1608 se pinta en técnica mural la iglesia de Curahuara de Carangas, en la región de Oruro. Posterior a Carabuco se pintó en la iglesia de Santa Bárbara de la ciudad de La Paz, una serie de Postrimerías por un pintor Gutiérrez, que no ha sobrevivido hasta nuestros días (Mesa y Gisbert 1977). Sobre el tema de las postrimerías profundizaremos en el siguiente capítulo; por el momento queremos dejar sentado que el tema de las Postrimerías, se venía pintando también en otras iglesias, por esa razón se ha pensado que las de Caquiaviri formarían parte de la misma corriente pictórica.

Creemos, sin embargo, que para cierta parte del programa es relevante pensar en los talleres de Cuzco, pues la serie de San Antonio Abad de Caquiaviri es similar a la que se realizó en esa ciudad para la capilla del Colegio de esta advocación. De la misma manera, se puede atribuir a talleres cuzqueños las alegorías de Caquiaviri, debido a que tanto la serie como las alegorías responden a un contexto específico de la vida de la ciudad. Es decir que estimamos que el programa de Caquiaviri tiene obras realizadas tanto en la región del Collao, de influencia paceña, como en los talleres de Cuzco, de donde provinieron tantas obras en el mercado regional.

El trabajo de recopilación realizado por Jorge Cornejo Bouroncle en el Archivo Departamental del Cuzco, nos permite dibujar un panorama de lo que pudo haber sido el contrato, o los términos propuestos para el trabajo de las obras como las de Caquiaviri. Su vínculo con Cuzco es indiscutible y por ello esta asociación nos puede dar información bastante concreta y cercana a lo que se solicitara para el trabajo de las pinturas de la iglesia altiplánica. De esta documentación de Archivo, podemos rescatar algunas variables relevantes para nuestro análisis. De los contratos de pintura registrados entre los siglos XVI al XVIII, podemos concluir que se establece el uso de, a) dibujos de referencia, b) estampas para copiar, y, c) las pinturas de otro templo para imitar. Tanto los dibujos como las estampas, se adjuntan al contrato firmado por ambas partes de conformidad. En el caso de la imitación, en uno de los documentos se hace la referencia a las pinturas del claustro de la Merced de la misma ciudad del Cuzco, a las que asumimos que el pintor y sus ayudantes podrían acceder para realizar sus versiones. Existen otros contratos en los que se especifica el tema que se desea que se pinte, pero no se dan especificaciones con respecto a la fuente cuando se trata de una referencia conocida, como en el caso de las pinturas que Marcos Zapata que debía hacer sobre la letanía lauretana, para los medios arcos de la catedral de Cuzco.¹²⁰ En el caso de las pinturas, aparte de detallarse el tema y las medidas, no faltaron casos en que “se insertó un croquis de la composición en el acta de escritura como referencia directa” (Gutiérrez

¹²⁰ “procedía de la aristocracia indígena y su apellido era la forma hispanizada de “Sapaca”, nombre con el que firma algunos de sus cuadros. Desde 1742 figura mencionado como “oficial pintor”, (...) En un lapso relativamente breve, su trabajo había encontrado acogida en toda la región andina. Su sencillo y devoto lenguaje llegó a ser fácilmente reconocible y apreciado (...) El éxito artístico de Zapata llegó a su punto más alto en 1755, cuando el Cabildo eclesiástico cuzqueño le encomendó los más de cincuenta lienzos destinados a cubrir los netos de los arcos, a todo lo largo de las naves de la catedral.(...) Seguramente a causa de la admiración generada por su obra en la catedral, los jesuitas encomendaron a Zapata en 1762 el enriquecimiento ornamental de su iglesia.” (Wuffarden 2018)

1995,36). En todo caso, en el contrato podemos entrever los conceptos artísticos del periodo y utilizarlos como herramienta para valorar su uso.

Como acabamos de plantear, creemos que algunas pinturas de la iglesia de Caquiaviri se comisionaron en Cuzco, o bien a un maestro y taller cuzqueños en Caquiaviri. Tomando como referencia contratos de pinturas similares, podemos especular acerca de las posibles condiciones del de Caquiaviri. Para las pinturas de la vida de San Antonio Abad, el tenor del contrato probablemente fue similar al del convento de San Francisco de Chuquisaca, realizado en agosto de 1657, y en el que se solicitaron pintar “31 lienzos de la Vida de San Francisco de dos y media varas de alto y tres de ancho, a razón de 30 pesos cada uno” (Cornejo Bouroncle 1960, 58).

Ahora bien, hemos expresado en el primer capítulo nuestra intuición de que, como se obró para la obra del techo del templo de Caquiaviri, también para las pinturas habría una comisión de patronos y los caciques, para financiar, y el cura, para diseñar, las pinturas de la iglesia.

Un ejemplo similar se registra en Cuzco en 1663 cuando

“Francisco Sánchez, albañil indio de Yucay con **los caciques y común del pueblo de Acomayo**, provincia de Valverde, y **en su nombre fr. Agustín de Valverde de los predicadores cura del pueblo de Acomayo y Acos**, para levantar desde los cimientos la iglesia del dicho pueblo de Acomayo, alquilando albañiles y oficiales por su cuenta y de acuerdo **con la traza y a satisfacción del dicho padre maestro y caciques**, por la cantidad de mil pesos corrientes de a ocho reales.” (Cornejo Bouroncle 1960, 76)

O bien podrá haberse obrado mediante un mayordomo, como en el caso de Ollantaitambo, cerca de Cuzco, de 1673,

“Juan de Aramburú y Guerrero, maestro ensamblador con Antonio Centeno, **mayordomo de la iglesia del pueblo de Ollantaitambo** para hacer un retablo del altar mayor de la dicha iglesia, en la forma como esta en la traza firmada por Martín López de Paredes...que llenará todo el alto y ancho de la capilla, 6 meses, 800 pesos de a 8.” (Cornejo Bouroncle 1960)

A continuación presentamos un cuadro elaborado a partir de los datos que ofrece Cornejo Bouroncle y que nos permiten ver la producción cuzqueña para las provincias aledañas o incluso para la Audiencia de Charcas.

Febrero, 1680	Cristóbal de Torres maestro ensamblador Dr. Pedro Vega Vuerres, cura propio del pueblo de Pisac, para hacer un retablo para la iglesia de Taray (...) conforme al dibujo que tiene hecho (...) 6 meses, 500 pesos corrientes.
Agosto, 1696	Juan Esteban Flores, maestro escultor con el cura de la doctrina de Chamaca, en Chumbivilcas , para hacer un retablo de cedro para la iglesia de dicha doctrina.
Febrero, 1698	Juan Esteban Alvarez, escultor, con Agustín Irrarázabal cura de la doctrina de Abancay , para hacer un retablo para la capilla mayor de dicha parroquia.
Abril, 1699	Luis Tito indio (...) con Melchor Arias y Pacheco, maestro dorador (...) para ir a la Villa de Oruro y dorar un retablo del altar mayor de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús.
Mayo, 1627	Francisco Martin, indio, maestro carpintero y escultor, natural de la ciudad de Guamanga y residente en la del Cuzco concierta con Gaspar Alférez, cacique principal del pueblo de Pucyura y Felipe Ñaupa, cacique de Pachaca, para hacer un retablo para el altar mayor de dicho pueblo, de 9 varas de alto por 7 de ancho, labrados con hojas y tarjas y que entregará dentro de un año de la fecha, dorado y pintado, por la cantidad de 250 pesos corrientes. ¹²¹
Octubre, 1634	Martin de Torres, maestro arquitecto, morador del Cuzco, concierta con Luis de Riaño maestro pintor, para hacer un retablo de cedro, de acuerdo con la traza firmada, destinado a la iglesia del pueblo de San Juan de Guaro, provincia de Quispicanchi , obra que será entregada con toda perfección el 1º de enero del año que viene por 1300 pesos corrientes.
Septiembre, 1635	Isidro Alfaro, maestro ensamblador, para hacer un retablo para la iglesia del pueblo de Urubamba... conforme el dibujo o traza que tiene en su poder en un pergamino firmado por el escribano... cinco meses, 450 pesos.
Noviembre, 1649	Marcos Villafane, maestro ensamblador, residente del Cuzco, concierta con Francisco Gomez Prieto del pueblo de Pucará provincia del Collao , para hacer 6 hacheros de madera de cedro, de vara y tres cuartas de alto, cada una conforme al dibujo firmado de ambas partes, por 40 pesos cada uno. Así mismo ha de hacer un tabernáculo, de vara y tres cuarta de alto y vara y media de ancho, conforme a modelo y dibujo. Igualmente hará 6 candeleros y 6 ramilleteros (...) cinco pesos cada par y el tabernáculo por 70 pesos de a ocho reales.
Noviembre, 1663	Francisco Serrano, maestro pintor... con Juan Choquitopa, cacique gobernador del pueblo de Tinta y prioste mayor de su iglesia, para pintar once lienzos de la vida de nuestro Señor (...) para ello todo el material de lienzo y colores y el otorgante únicamente su trabajo y oficiales que entregará acabado dentro de cuatro meses pagándosele 25 pesos por lienzo.

¹²¹ La referencia de Cornejo Bouroncle acerca de este concierto no especifica si el retablo mayor que se encarga es para el pueblo de Pucyura o de Pachaca.

Resulta evidente en ellos el empleo de artífices cuzqueños, frecuente en la región circundante por lo menos en el periodo que el autor relevó. Tenemos noticias de que en la misma provincia Pacajes, donde radica Caquiaviri, en el aledaño pueblo de Jesús de Machaca, en 1707 el cacique José Fernández Guarachi daba testimonio del trabajo como escultor y pintor de Mateo Challco Yupanqui, natural de Cuzco, quien "asimismo ha hecho algunos lienzos de pinturas que están puestos en ella...". (Mesa y Gisbert 1982, 186). Para el caso de Jesús de Machaca, en 1703 era un artista paceño o del Collao, quien realizaba los triunfos y pocos años después contrataron a un cuzqueño, para continuar con la decoración del templo. Lo mismo podríamos pensar se dio en Caquiaviri con respecto a los triunfos y, posteriormente, a la serie de San Antonio Abad, aunque no contemos con documentación escrita que lo corrobore.

De acuerdo con otras fuentes de información, como la catalogación del Archivo Digital de Arte Peruano, la alegoría gemela a la de Caquiaviri de San Antonio Abad está datada entre 1790 y 1795, pero la serie de la vida del santo se sitúa, según Mesa y Gisbert (1982), entre 1700 y 1720.¹²² Lo cierto es que este programa sobre el santo gira en torno al conflicto que el Colegio de San Antonio Abad tenía con la Universidad de San Bernardo, de los jesuitas, pues ambas instituciones competían por la supremacía en la educación, además de la rivalidad en el pensamiento (Stoetzer 1982). Finalmente, los antonianos optaron por valerse de su mejor ex alumno, Juan de Espinoza Medrano, "El Lunarejo", notable pensador cuzqueño, para hacer las gestiones en Roma y lograr que el papa Inocencio XIII publique la *Breve Aeternae Sapientiae* el 1º de marzo de 1692, mediante la cual se le concedió al Colegio de San Antonio Abad la facultad de emitir títulos de bachiller, maestría y doctorado en

¹²² <http://www.archi.pe/> consultado en Noviembre de 2018.

teología y filosofía. Ahora bien, el obispo Mollinedo no la publicó hasta 1696 para evitar confrontar a los jesuitas, lo que en cierta medida prolongó el conflicto.

Creemos que este contexto generó la necesidad de una campaña “mediática” por la defensa del Colegio, y en ese marco entran tanto la serie de la vida del santo, como las alegorías del mismo y de su patrón intelectual y espiritual, Santo Tomás de Aquino. Asimismo se diseñó la iconografía del *Jardín Antoniano*, un lienzo resguardado hoy en día en el Museo del Arzobispado de Cuzco (Fig. 4.1), y que de acuerdo con Stastny concibe una iconografía derivada de las alegorías de San Antonio Abad y Santo Tomás de Aquino que hay en Caquiaviri y en el Museo de Lima, así como en algunos otros pueblos como Hanta y Taray.¹²³ En ambas composiciones, la universidad es sugerida simplemente por dos claustros floridos, en cada cual al centro hay una corona de rosas y fuentes con tres tazas simbolizando la idea de la “fuente de vida” en un jardín cultivado (Stastny 1983, 125). El tema central de la pintura es la protección de los santos al Colegio. Por ello se disponen en los atributos hagiográficos, dos filacterias verticales con palabras que piden por ser protegidos de sus enemigos, que hablan orgullosamente y ruegan a Dios que le haga justicia, refiriéndose al trato que recibían de los jesuitas (Mujica Pinilla 2002; 2016).

Para fines del siglo XVIII, Cuzco se había convertido en uno de los centros productores de pinturas más importantes de la región. En ese contexto es que se realizan las pinturas de San Antonio Abad y, con toda la argumentación presentada, afirmamos que estas pinturas se hicieron en Cuzco y fueron llevadas a Caquiaviri o, en su caso, fueron realizadas por manos cuzqueñas en el mismo Caquiaviri. Cornejo Bouroncle también nos da referencias de los despachos de pinturas en recua, lo que nos permite imaginar el envío de las pinturas que se

¹²³ Comunicación verbal de José López de los Monteros y Ananda Cohen Suarez, julio 2018.

solicitaban allá y cuántos meses después debían ser entregadas. El siguiente, es un ejemplo de los envíos de pinturas que se hacían desde Cuzco, el contrato está fechado en 29 de Julio de 1745,

“Remesa de cuadros. Andrés Alfaro, dueño de mulas y de partida de la ciudad de los Reyes, contrata con el Gobernador don Cayetano Hurtado Dávila y la señora doña Catalina Hurtado; 10 lienzos con sus bastidores, de los que seis con marcos dorados; 12 lienzos de los doce meses del año, con bastidores y marcos dorados, 6 lienzos medianos de San Javier, Sta. Bárbara, Sta. Catalina, Sta. Rosa, Sta. Rosa de Viterbo y María Magdalena, con bastidores y marcos negros. 1 lienzo de san Sebastián con bastidor y marco dorado, 3 pares de lienzos con marcos dorados, 1 cajón grande, que contiene doceles de plata, 2 armarios de plata, del peso de 78 marcos, 1 santo cristo achinado, de plata 6000 pesos de plata de doble columna y reales, todo esto llevará a Lima y entregará a don Joseph de Borda, Contador del Tribunal y Audiencia de Lima.” (Cornejo Bouroncle 1960, 301)

Volviendo al tema de las Postrimerías, que son las últimas en realizarse, no existen datos sobre su elaboración y son posteriores a la mayor serie las pinturas del mismo tema de la región, la de Carabuco. De ello colegimos, que quienes hayan sido los autores de estas pinturas, éstos pudieron haber sido parte de los talleres cuzqueños. Sin embargo, estimamos más adecuado pensar en una autoría regional, tal como lo ha planteado, hasta ahora la historiografía. Por lo tanto, en cuanto a la producción y ejecución, consideramos que las pinturas de Caquiaviri se corresponden con la dinámica del mercado de pinturas entre La Paz y Cuzco, lo cual nos aleja de la idea de que hubiera *un* Maestro de Caquiaviri, como se planteó alguna vez, en la historiografía, por lo que entendemos que el programa se elaboró en diferentes talleres como hemos expuesto.

4. La experiencia visual barroca y los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola como modelo para “abrir” las imágenes

La orden de la Compañía de Jesús, que había nacido con un carácter eminentemente misionero, no fue inmediatamente introducida en América. El recelo que habían causado en otras órdenes generó un rechazo inicial a que viniesen a apoyar el esfuerzo evangelizador. Fue necesario que Francisco de Borja, duque de Gandía y miembro fundador de la orden, fuera nombrado General de la Compañía para que mediante su influencia en Roma se lograra abrir el camino a América. Finalmente, en 1566 se aprobó el viaje de 24 sacerdotes y legos (Querejazu Calvo 1995) y en 1568 llegaron los primeros seis jesuitas a Lima. Su participación en el Virreinato fue determinante, y en lo que respecta a esta investigación más aún, pues fueron ellos los principales impulsores de las imágenes como herramientas esenciales para la conversión y evangelización, por un lado, y por el otro fueron ellos los que, como dijimos en el capítulo anterior, demonizaron las prácticas prehispánicas (Brosseder 2018).

Los postulados de Didi Huberman (2011) nos permiten pensar y analizar la imagen de una manera acorde a su naturaleza. Su carácter operatorio es lo que más nos interesa aquí para interpretar el programa iconográfico de Caquiaviri. Sin embargo, y como planteamos anteriormente, nos interesa articular las propuestas de Didi Huberman (2011) y Belting (2011) del siglo XXI con la teoría de la imagen contrarreformista. De hecho, la imagen era comprendida como un concepto operatorio también ya que desde el Concilio de Trento se impulsó la experiencia visual como parte esencial de la retórica de la Contrarreforma (Borja 2008).

Este método para abrir las imágenes es el de “composición de lugar” propuesto por San Ignacio de Loyola en los Ejercicios Espirituales, que escribiera como parte medular de la

formación jesuítica. Estos cobraron popularidad al punto de que se hizo requerimiento para la oposición sacerdotal diocesana, tanto de los candidatos al sacerdocio, como de los miembros del sistema educativo que impulsaron.¹²⁴ Los Ejercicios Espirituales son la base de la doctrina jesuítica e inspiraron sus Constituciones. Fueron escritos por el santo durante su estadía en Manresa, donde vivió por varios meses en 1522. Después de diferentes viajes de estudio y peregrinación, y ya habiendo sido ordenado sacerdote, el Papa Paulo III aprueba mediante bula la creación de la Compañía de Jesús en 1540.

Los Ejercicios fueron publicados por primera vez en 1548 en Roma por Antonio Bladio. Constituyen un libro de táctica, no de lectura, siendo un plan teórico, la fusión de un método objetivo y una experiencia subjetiva. La preocupación por la vida espiritual interior es uno de los rasgos de lo que se conoce como espiritualidad moderna de los ejercicios de San Ignacio (Nadal Canellas, 2007). La composición de lugar requiere que uno recree en la mente, de manera visual, diversos pasajes de la vida de Cristo y utilice todos los sentidos al servicio de esta meditación. La práctica de estos ejercicios favoreció mucho la utilización de imágenes físicas para estimular y fortalecer esta operación imaginaria.

El jesuita Ignacio Iparaguirre (1946) recoge con gran meticulosidad, en docenas de archivos, los testimonios de jesuitas y diocesanos que practicaron los Ejercicios y también aquellos que los rechazaron y hasta demonizaron. Explica el autor que el surgimiento de los Ejercicios, y su notable eficacia y popularidad entre clero y fieles, responde a la sistematización por parte de Ignacio de muchas tradiciones muy antiguas que se habrían perdido a partir del siglo XIII por el proceso de secularización de la sociedad, llegando a la Reforma del siglo XVI.

¹²⁴ En la documentación existente en el Archivo Arzobispal de La Paz se encuentran varios registros que evidencian el requerimiento diocesano de cumplir con los Ejercicios Espirituales para poder optar a un cargo.

San Ignacio habría hecho, por lo tanto, una síntesis de antiguas tradiciones que contemplaban el retiro durante largas temporadas, sin embargo, los Ejercicios se diseñaron para trabajarse en aproximadamente un mes de retiro. No obstante, se consideraba a aquellos sujetos que queriendo hacer los Ejercicios no pudiese abandonar sus actividades. En esos casos y siempre que las habilidades meditativas lo permitieran se podía, y se puede, cumplir con ellos sin acogerse al retiro. Lo único imprescindible en la práctica de los Ejercicios, hasta el día de hoy, es la guía de un director que indica y regula las actividades (Iparaguirre 1946, 32).

Desde Roma, donde se formaron los primeros directores, hacia el mundo, los Ejercicios fueron difundidos como apostolado. Toda la expansión que conocerá la orden en el siglo XVI y en el siguiente, por todo el orbe, estará acompañada de los Ejercicios. La mejor prueba de ello es el jesuita San Francisco Javier, quien como uno de los primeros directores emprendió viaje a Portugal junto a Simon Rodrigues y luego hacia la India y otros puertos de Asia. Francisco Javier, santo caminante, buscaba bautizar y dar a conocer los preceptos de la fe a todos los pueblos y tardaba bastante en iniciar a los nuevos fieles en los Ejercicios. Lo hacía, de acuerdo con Iparaguirre (1946), de manera progresiva, incluyéndolos primero en la confesión como reflexión imaginativa, hasta que los fieles demostrasen estar preparados. Esta diferenciación que hacía San Francisco Javier con los nuevos fieles es de vital importancia para nosotros, pues si bien dentro de su difusión, los Ejercicios estos eran impartidos a cualquier persona, sin importar su rango o nivel de formación. San Francisco Javier consideraba necesario, y entendemos como lógico, el introducir primero los preceptos básicos y la técnica de la reflexión imaginativa en torno a la confesión.

Sin embargo, tras establecer estos cimientos, en 1549 Francisco Javier solicita para las plazas de Goa y Cochin un confesor, un predicador y un director de Ejercicios, eligiendo a Simón

Rodrigues en Lisboa, no sólo para atender a los nuevos conversos sino también a los portugueses asentados en Asia. La difusión en las misiones decae fuera de la India; en Japón el éxito de Francisco Javier fue mucho más limitado y en Brasil las necesidades catequéticas ocupan a los misioneros (Iparaguirre 1946). Sin embargo, Iparaguirre menciona que si bien la conversión y catequesis era fundamental, los propios misioneros no parecen haber tenido la afición por los Ejercicios como lo tuvieron los jesuitas en Europa o el propio San Francisco Javier.

La difusión de los impresos de los Ejercicios fue mucho más limitada de lo que uno podría pensar, dado su rol en la orden. A pesar de la buena acogida que tuvieron los Ejercicios entre el clero, sólo los directores podían tener una copia impresa y era el propio San Ignacio el que las entregaba en un inicio. Por lo tanto, existía un estricto control en la manera de difundir los Ejercicios desde el Generalato de la orden, que ya ejercía Ignacio. El apoyo inicial para la financiación de la publicación de los Ejercicios la ofreció el Duque de Gandía, San Francisco de Borja. Algunos directores cercanos a Ignacio tenían una copia manuscrita, como fue el caso del padre Jerónimo Nadal, figura destacada en esta investigación. Se alcanzó a hacer una segunda edición antes de que muriera el fundador, pero éste insistió en que se retuvieran todos los ejemplares y sólo se distribuyeran de manera discreta. (Iparaguirre 1946). El texto que se imprimió y se repartía no era el original en castellano, sino la versión en latín hecha también por San Ignacio, pero aprobada por el Papa antes de la constitución de la Orden misma.

A pesar de la aparente dificultad en difundir los ejercicios que se evidencia en vida de San Ignacio, diferentes órdenes y sacerdotes diocesanos fueron adeptos a ellos y no requerían copias personales, sólo un director que tuviera la suya. La expansión de la orden

posteriormente, su rol vital como educadores y el mundo que fueron abriendo los misioneros permitieron que esta nueva espiritualidad moderna finalmente se difundiera sin demora por todo el orbe conocido. Parte de este éxito para el mundo Iberoamericano fue la publicación y difusión de la obra del padre Jerónimo Nadal, de la cual hablaremos más adelante y la inclusión de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio como parte de la formación sacerdotal general.¹²⁵

4.1 El método: la visión imaginativa

La primera anotación de los Ejercicios nos describe su naturaleza y objetivo:

“La primera anotación es, que por este nombre, ejercicios espirituales, se entiende todo modo de examinar la consciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental, y de otras espirituales operaciones, según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son espirituales corporales; por la misma manera, todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales” (Loyola 2013, 2)

En términos técnicos, la innovación que introdujo San Ignacio para la iglesia fue el basarse en la capacidad de raciocinio individual para visualizar mentalmente las escenas de la historia salvífica, entendida esta como la visión teológica del devenir histórico, en el que el tiempo es un lienzo en el cual se manifiesta la historia de la salvación, por cuya visualización se canaliza la plegaria o meditación en un lapso de tiempo adaptable. Esto, a la vez que suprime la necesidad de tener imágenes reales que mirar para ayudar y facilitar la meditación, potencia

¹²⁵ De acuerdo con los libros 46 al 54 del Archivo Arzobispal de La Paz para que un sacerdote se pudiera oponer en la búsqueda por obtener un cargo en alguna parroquia debía presentar la certificación de haber cursado los ejercicios espirituales. Archivo Arzobispal de La Paz, tomos 46 al 54.

las imágenes mentales, el recuerdo, como parte esencial del ejercicio espiritual (Iparaguirre 1946).

Los Ejercicios arrancan con un examen de conciencia para luego confesar los pecados a un cura que forme parte del proceso, probablemente el director que guía los Ejercicios (Loyola 2013). A continuación se pedía a Dios que las acciones y pensamientos fueran en su servicio. Después viene la entrada 47 o primer preámbulo en el que ya se entra en materia de composición de lugar y su técnica.

“1º preámbulo. El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Cristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. (...)” (Loyola 2013, 9)

El método de los Ejercicios supone ver con los ojos de la imaginación que utilizarán sin duda, la memoria, pues las imágenes de los momentos que se deben meditar en los Ejercicios, por ejemplo de la vida de Cristo, estaban pintados con mucha frecuencia en los templos de la España de la primera mitad del siglo XVI. Aquí San Ignacio utiliza la técnica de buscar la memorización de los lugares a través de la marca o impronta de lugares e imágenes en la memoria que ya introdujimos en el Capítulo 2. Como Frances Yates enfatiza, este es un arte vital en la era previa a la imprenta y, como hemos visto, los Ejercicios, si bien habían sido impresos, no circulaban de manera libre por lo que la memoria y la memorización de situaciones (reflexiones y meditaciones) con un lugar determinado resulta esencial.¹²⁶ San Ignacio, como explica Iparaguirre, no inventó el método pero lo sistematizó, de hecho, según

¹²⁶ Frances Yates en su texto *The art of memory* (1992) desarrolla la evolución de la técnica griega que se conoció como mnemotecnia.

Yates, para el siglo XVI el maestro de la memoria y la asociación de lugares con temas específicos era santo Tomás (Yates 1992).

En los Ejercicios, la composición de lugar tiene particular énfasis en los preámbulos dedicados a la imaginación del infierno. En los puntos 65 al 72 se apela a la imaginación, primero acerca del tamaño del infierno, luego uno debía ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las almas ardiendo. A continuación, y por el resto de los apartados, se apela, uno por uno, a los sentidos para tener una experiencia corpórea sensorial, casi performática, del infierno. De esta manera, la imagen, como recurso de la meditación espiritual, resulta operatoria a la reflexión para dirigir el alma incluso a la contrición. Esta creación de imágenes mediante los ojos de la imaginación tiene que haber fluido, como dice Yates, hacia el mundo creativo de las artes y la literatura. Todo esto se vivió en el mundo americano y se lo llevó a la práctica al ser común al favorecer este tipo de reflexión.

4.2 Nadal y el modelo pedagógico

Le debemos al padre Nadal la transición del método de los Ejercicios al uso directo de las imágenes como medio de meditación espiritual. San Ignacio y Jerónimo Nadal tuvieron una relación cercana e incluso, íntima, como afirma Iparaguirre. Se destaca mucho en el libro de este último, el caso del padre Nadal como de alguien que se habría resistido largamente a hacer los Ejercicios de San Ignacio y cuya entrega final a ellos sería por lo tanto más emblemática. La amistad de ambos parece no haberse nunca debilitado por el rechazo de Nadal, quien se defendía de las invitaciones de Loyola con el Nuevo Testamento diciendo “yo creo en esto” (Iparaguirre 1946, I, 11).

Una vez entregado a la Compañía de Jesús, Nadal fue encargado de dirigir el colegio de Mesina, que fue la gran excepción entre los colegios jesuíticos durante la vida de Loyola en que se enseñaron los programas propios del colegio tanto como los Ejercicios Espirituales (Iparagirre 1946, III, 70). De esta aplicación inicial surgió el programa pedagógico ignaciano que se practica hasta la fecha en los colegios de la orden. En este modelo se aplica el sistema de los Ejercicios basados en una contextualización inicial, experiencia, reflexión, acción y evaluación, exactamente como están planteados los Ejercicios de san Ignacio.¹²⁷

Nadal asimiló la espiritualidad moderna de Ignacio y la adaptó en su *Historia evangelica imagines* narrada en 153 láminas utilizando el método y los temas de los Ejercicios. Nadal Canellas (2007), en su estudio del influjo e impacto del padre Nadal, explica que las imágenes de la *Historia evangelica* encarnan la “composición de lugar”. En su libro, el padre Nadal facilita una imagen a la cual la imaginación puede adherirse, pudiéndose memorizar, para aunar en detalles y generar la sensación de estar presente (Fig. 3.2). Aparentemente, este era un método que el propio San Ignacio había utilizado para facilitar su meditación.

Según Nadal Canellas es posible que quien primero sistematizara esta asociación fuera San Francisco de Borja, en sus propios ejercicios recogidos en anotaciones personales,¹²⁸ que debían haber sido impresos con grabados. Sin embargo, la relación epistolar estrecha que mantuvieron Borja y Nadal nos habla de una consonancia de intenciones y sobre todo de una común comprensión de las intenciones de San Ignacio, quien fuera cercano a ambos. La

¹²⁷ <http://www.educacionjesuitas.es/identidad/la-pedagogia-ignaciana> consultado en marzo de 2017 a raíz de las conversaciones con el teólogo Daniel León.

¹²⁸ Posteriormente estas anotaciones se convertirían en *El evangelio meditado meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades* que no saldría hasta más de un siglo después de haber sido encomendada su publicación. La que circula actualmente es una edición de 1912 corregida por el padre Federico Cervós publicada en Madrid, Administración de Razón y Fe.

documentación epistolar evidencia que la obra de Borja debía salir antes sin embargo, fue a la inversa y la de Nadal tuvo la difusión que la primera nunca pudo tener.

Aparentemente Nadal en su *Historia* aplica el sistema mnemotécnico desarrollado durante la Edad Media, más otros métodos atribuidos a Giordano Bruno, para asociar las imágenes a las meditaciones y, en este complejo técnico, los Ejercicios serían los catalizadores de la tradición retórica clásica (Nadal Canellas 2007).¹²⁹ El libro consiste en anotaciones exegéticas y meditaciones interpretativas sobre una serie de imágenes. Las imágenes fueron diseñadas por Bernardino Passeri y Martin de Vos, grabadas principalmente por los hermanos Wierix en Amberes. Sus textos, elaborados en torno a las imágenes, difieren en eso de los evangelios dominicales del general Francisco de Borja realizados entre 1563 y 1567, los cuales están más bien embellecidos por grabados y no estructurados por los mismos (Mellion 2003).

Otro elemento que salta a nuestra atención en estas cartas entre Borja y Nadal, es la preocupación del último por combatir la herejía protestante, cuando se encontraba en Flandes haciendo dibujar los grabados para la obra de Borja, general de la Compañía en ese momento. A continuación de ello se ocuparía, junto a Jerónimo Wierix, de la realización de los grabados para su propia obra que, tras la experiencia en Flandes, enfatizó su carácter anti-herejía. De ahí que Nadal Canellas le dedique una apartado de su libro sobre Nadal al uso de la imagen como **herramienta contra las herejías** que se asocia con nuestro interés de comprender justamente el programa de Caquiaviri, también asociado con Nadal, como **herramienta contra las idolatrías**. Por lo tanto, planteamos analizar el aporte de Nadal no sólo dentro de

¹²⁹ De acuerdo con Yates, en el Renacimiento se desarrollaron sistemas ocultos de memoria, herederos del hermetismo. En este contexto habría aportado sustancialmente Giordano Bruno a quien la autora le dedicó una de sus obras.

la difusión de imágenes sino también dentro de la difusión del uso de la imaginación y la imagen mental basada en la memoria (experiencia previa visual o no) para la meditación como medios para la erradicación de la idolatría. Gisbert (1998) ya lo había sugerido, pero es Siracusano (2010) quien establece la relación entre Caquiaviri y Nadal, siendo esta la fuente del cuadro del Reinado del Anticristo que forma parte de la serie de Postrimerías del templo andino.

5. Modelar los comportamientos a través de los santos

La Contrarreforma fue un momento de renacimiento del culto a los santos, evidenciado en la creación en 1523 de la Congregación de Ritos y Ceremonias encargada de la verificación requerida para el proceso de canonización.¹³⁰ Sin embargo, este afianzamiento del culto a los santos pasó por un proceso convulso durante la Reforma. Katherine Elliot van Liere (2006) propone que el humanismo cristiano, alimentado por el espíritu erasmista y la crítica del protestantismo al culto a los santos generó una suerte de crisis de confianza en la santidad. De hecho, muchas devociones marianas y sus sitios de peregrinación fueron dejados de lado en los primeros años tras la Reforma, para luego verse totalmente reactivados con la Contrarreforma (Ditchfield 2009). Esta crisis sin embargo, parece haber sido el impulso necesario para la reconfiguración, renovada, del culto a los santos tras el Concilio de Trento.

Ahora bien, Elliot van Liere llama la atención sobre la renovación, propia de esta crisis, en los procesos de canonización y la aplicación más rigurosa de criterios de cierta científicidad

¹³⁰ Esta misma institución estaba encargada también de definir los límites entre la ortodoxia y la herejía lo que de acuerdo con Ditchfield evidencia que los dos modelos, el positivo y el negativo pasaban por un mismo procedimiento legal y el testimonio de testigos (Ditchfield 2009, 579).

que es evidente en el trabajo de los llamados bolandistas. En los Países Bajos, un grupo de estudiosos de la hagiografía existente, buscaron someter a examen crítico la veracidad de la documentación que respaldaba sus historias elaborando el *Acta sanctorum* (1643). Esta es una lista depurada de santos aprobados por la Iglesia y respaldados por un corpus documental, o bien por una tradición sólida.¹³¹ Este esfuerzo fue inspirado por Heribert Rosweyde (1564-1629) y su deseo de reforzar las frágiles fronteras del mundo católico en esa región de Europa, puesto que se trataba a los santos como guardianes del territorio o marcadores geográficos del catolicismo frente a los ataques de los reformistas.¹³² Elliot van Liere, ha demostrado cómo esta cualidad de los santos, de ser marcadores territoriales, los convierte asimismo en parte del sentido de historia nacional como en el caso de Santiago Apóstol en España.

La crítica de los iconoclastas reformados acerca del peligro de adorar imágenes como una forma de idolatría, fue enfrentada por el Concilio de Trento al retomar la teología del ícono del Concilio Ecuménico de Nicea (787), cuando se afirmó que lo que los cristianos adoraban en la imagen, era la representación de una idea o una persona, un arquetipo, y no a la imagen material. En la sesión vigésimoquinta del Concilio de Trento se sentaron las bases de la imagen barroca cuyo fin principal era el de “poner” a la vista del pueblo, los milagros que Dios (había) obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas”, y para moverlo “a amar a Dios y a practicar la piedad”, un tema recogido por el segundo Concilio

¹³¹ Acerca del uso del término científicidad en este contexto nos referimos al examen crítico de las fuentes y en especial al interés de los humanistas cristianos en la búsqueda de fuentes grecorromanas, consideradas de mayor valor que las escolásticas. De acuerdo con Noma Durán (2008) el criterio de veracidad medieval se opone a de apócrifo que sería lo no verificado, no necesariamente lo falso. Por lo tanto, vemos como para el grupo de los bolandistas la búsqueda de una fuente original, o lo más cercana a los hechos posible, será el mayor respaldo para su indagación.

¹³² Esta fragilidad se hace evidente en el afán por “rescatar” santos católicos de territorio protestante. De hecho para Ditchfield ese es el momento en el que realmente inicia el fervor contrarreformista por los santos, con el rescate de los restos de Benno von Meissen en 1580. Lo propio se puede observar en la búsqueda de reliquias por parte de Felipe II, muchas de las cuales venían de Alemania (Lazure 2007).

Provincial de Lima, (1567) y aplicado al problema apremiante de la catequización del indio.” (Mujica Pinilla 2001, 200).

Este énfasis en el uso de las imágenes para introducir arquetipos o modelos de comportamiento, por lo ejemplar de sus vidas, nos abre las puertas a la reflexión a partir de las vidas históricas, terrenales si se quiere, de los santos. Las vidas de los santos se consideraban historias veraces, puesto que presentaban el deber ser y no se requería un criterio de legitimidad histórica en el sentido actual del término. Se trataba de una visión teológica del devenir histórico, de la historia salvífica y las manifestaciones de las vidas ejemplares de los santos sólo ratificaban el camino de salvación abierto por Jesucristo. De ahí que se considerara histórica una narración de viajes imaginarios o las visiones de una monja, como dice Rubial García, “Ante una verdad única, la historia no servía más que para acumular argumentos a su favor, todo conocimiento era un medio para sustentar la verdad divina y revelada, por ello la lectura y la glosa de las autoridades eran argumentos de veracidad irrefutables.” (Rubial García 2010, 31).

Ahora bien, Simon Ditchfield (2009) propone que la importancia que tienen los santos y la santidad en el periodo post reformista es de naturaleza ideológica y cultural, pues se los utiliza como metáforas y símbolos de esta ideología y por lo tanto su análisis implica también uno socio político. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Santiago como bandera de la presencia hispánica en América. Si vinculamos esta propuesta con lo que propone Elliot van Liere acerca de los santos como marcadores territoriales, podemos plantear que de la misma manera, en América los santos serán marcadores territoriales del mundo cristiano hispánico. Llevando esto a nuestro planteamiento con respecto a la *espacialidad* andina, vemos que las cualidades territoriales de los santos se articulan perfectamente con la cualidad de los

ancestros, de ser marcadores territoriales. De acuerdo con Mills (2007), la atracción que generaron los santos entre la población andina fue en parte por familiaridad y a través de su generación de narrativas sagradas que facilitaban un culto performático, con visitas a lugares sagrados y la entrega de ofrendas. Esto ofreció a los andinos un patrón de continuidad con sus sitios de culto. De esta manera los santos sustituyeron antiguos cultos o bien, se convirtieron en ellos. Por lo tanto, los santos los analizamos aquí tanto como vidas ejemplares de comportamiento cristiano así como también piezas del espacio concebido, que se disponen en el entorno visibilizados a través de las pinturas y las imágenes de bulto.

En el Nuevo Mundo la figura de los santos, como protectores y patronos de las diferentes órdenes, y en esa facultad también patronos de las nuevas fundaciones americanas, generaron en torno a sí identidades colectivas. “Sus fechas de celebración durante el año litúrgico les concedieron también dominio sobre las diversas actividades agrícolas y los convirtieron en patronos de las floraciones, de la vendimia, de las lluvias o de los sembradíos. Así, al relacionarlos con las fuerzas que regían el cosmos, los santos fueron poco a poco sustituyendo a los viejos dioses paganos” (Rubial García 2010, 29). Este es el caso, como vimos en el capítulo anterior, de la fiesta de San Andrés en la provincia de Pacajes, que coincide con el inicio de la temporada de lluvias, momento clave en el ciclo agrícola altiplánico y que se revela como un puente entre los rituales prehispánicos y los ideales cristianos que insertaron las reducciones. Es lo que sucede con el caso de Santiago y su difusión en América como patrón de los conquistadores, y por lo tanto como marca visible de la extensión de su dominio. Santiago podría considerarse uno de los elementos más relevantes del espacio simbólico español en América.

Como bien fundamenta Rubial García, las imágenes, como tecnología de comunicación, se convirtieron en el medio de difusión de valores sociales, valiéndose de las técnicas de la retórica que “se proponía tres objetivos: enseñar comportamientos morales (*docere*), entretener (*delectare*) y provocar sentimientos de repudio o de admiración (*movere*).” (Rubial García 2010, 31). El uso de las referencias a las autoridades y a la vida ejemplar, se convirtieron en elementos centrales de una demostración veraz dirigida a afianzar la enseñanza cristiana. El proceso de funcionamiento de estas imágenes consistía en narrar historias lineales y cortas, para lograr la generación de imágenes concretas a las que se pudiera remitir la memoria con facilidad. El principio y fin de las historias son denotados por el nacimiento y la muerte, complementados por hazañas y hechos célebres en el ínterin. Este formato estructurado y repetible al infinito es, por ello, más fácil de recordar. Finalmente, estas vidas como *exemplum*, contenían una moraleja que se traducía en el modelo de comportamiento que se quería transmitir (Rubial García 2010).

De acuerdo con el mismo autor, la Reforma llevó a la Iglesia Católica a la necesidad de afianzar la ortodoxia y a enfocarse en la reiteración de argumentos esenciales (dogmas y *exempla*), sin añadir información nueva que podría dar pie a interpretaciones que justamente traicionarán el objetivo central. En esta lógica de reforzamiento de los principios básicos de la fe, los Ejercicios Espirituales de San Ignacio jugaron un rol muy importante, pues facilitaban la profundización de estos temas selectos a través de la composición de lugar, mediante la visualización imágenes mentales de escenas emblemáticas como la Pasión de Cristo, el Infierno, el momento de la muerte, etc. Ahora bien, consideramos pertinente la aclaración de que los ejercicios de San Ignacio se podían hacer en diferentes niveles,

dependiendo de la audiencia y el objetivo. No se hacían meditaciones de la misma profundidad con los recién catequizados, como con los sacerdotes consagrados.

La reconstrucción y escritura de las vidas de los santos o las llamadas *vidas ejemplares* formaban parte del proceso jurídico de reconocimiento de la santidad por parte de una comunidad, por lo que respondían a transformaciones políticas o dinámicas económicas determinadas, que revelaban la necesidad de mostrarse como sociedades capaces de generar sujetos santos. Pensemos para el caso de América la importancia que tuvo la santidad de Rosa de Lima en el afianzamiento de la idea de conversión¹³³ y salvación de la población americana (Borja 2007). El uso de estos modelos de comportamiento de hombres y mujeres ejemplares, iba dirigido especialmente a la conciencia de la relación entre el comportamiento individual y la salvación o condena del alma. En el proceso, como resalta Jaime Borja, “Estos discursos pretendían crear una representación de cuerpo “individual” y, por medio de éste, la formación de un cuerpo social, estrategia dirigida a la formación de lo que hoy llamaríamos “sujetos barrocos”.” (Borja 2007, 55).

Émile Mâle (1949) hace una diferenciación trascendental sobre los santos medievales de los santos contrarreformistas. De acuerdo con el erudito francés los santos medievales *hacían* milagros, mientras que los posteriores *eran* milagros y esta cualidad resulta trascendental al momento de seguir su ejemplo. Ditchfield recoge esta observación de Mâle para exponer su propuesta de que el culto a los santos y la santidad eran fenómenos sinestésicos, kinésicos y multimediales, que pusieron a los artistas a trabajar en la mejor manera de expresar esta nueva concepción, de manera más eficiente y poderosa. Los artistas fueron llevados al límite de lo

¹³³ Sobre santa Rosa de Lima ver Ramón Mujica Pinilla, 2001, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima:Fondo de Cultura Económica.

posible al pedírseles que se represente lo que antes había sido imposible de representar: el éxtasis (Ditchfield 2009, 564). Vemos entonces que este acercamiento a la sinestesia, o la apelación a todos los sentidos por parte de la santidad, coincide con la técnica de la composición de lugar propuesta por Ignacio de Loyola y sirve de guía para comprender la naturaleza de la imagen postridentina.

Veamos entonces cuáles son las vidas ejemplares desplegadas en Caquiaviri y las espacialidades que se abren en sus historias. Nos interesa saber, a qué apelan estos contenidos, para lo cual nos basamos en la descripción de las obras y sus componentes iconográficos, pues en ellos se condensa lo esencial que la Iglesia buscaba que se valorara de ellos.

5.1 Los lienzos compuestos: compilaciones de vidas

En la nave de la iglesia de Caquiaviri se encuentran composiciones de diversos lienzos que presentan diferentes santos. En este apartado buscamos comprender su presencia en el programa a partir de la lógica que acabamos de exponer. Por ello procedemos a describir las obras, para posteriormente ofrecer una explicación de su objetivo en el contexto en el que nos encontramos.

Inicialmente, en el muro izquierdo se encuentran dos compuestos, uno a cada lado de la ventana. El primero (Fig. 4.3) se compone de la visión de San Eustaquio, que representa al santo romano en el momento en que estando de cacería con sus perros, se le presenta la visión del Crucifijo en la cornamenta de un venado; Santiago en batalla sobre su caballo blanco blandiendo su espada, que es emulada por rayos que caen en el fondo, sobre otra escena de

la misma batalla; y, de mayor dimensión, una representación de Santo Tomás de pie con sus atributos: la escuadra y el libro, en referencia a que se cree que era arquitecto.

Los tres santos de este compuesto corresponden a un ciclo histórico primitivo entre los apóstoles y los primeros cristianos (San Eustaquio), por lo tanto su ejemplo es el de la conversión; para Santiago y Tomás será la vivencia de Cristo, la revelación que detona la conversión, y para San Eustaquio la visión de Cristo. Habida cuenta de que en nuestra interpretación, la creación del templo, el atrio, el calvario, son formas de marcar una nueva espacialidad simbólica en el entorno andino, la visión de San Eustaquio se puede interpretar en estos mismos términos, ya que la revelación de Cristo se da en un animal en plena naturaleza, haciendo evidente o visible la doctrina de que Dios o Cristo están en todas partes, o que la verdadera forma de adorar, por ejemplo a un venado, sería a través de la manifestación de Cristo.

Ya vimos anteriormente cómo Santiago era un santo frecuente en la región, al ser de alguna manera la “bandera” de la presencia hispánica. Respecto del apóstol Tomás, su presencia se asocia, como en otros templos de la región, a la posibilidad de una evangelización previa a la llegada de los españoles. Esta vinculación la generaron los jesuitas al buscar la asimilación de la figura de Tunupa, ya fuera a la de San Bartolomé o a la de Santo Tomás (Gisbert 1994). Teresa Gisbert es quien describe el proceso, por el cual los jesuitas habrían sustituido a san Bartolomé con santo Tomás.¹³⁴ En todo caso, la representación que de él podemos ver en la iglesia de Caquiaviri no contiene elementos visuales que remitan a esta tradición, sin

¹³⁴ Acerca de la tradición de Tunupa como san Bartolomé se pueden citar los estudios sobre las pinturas de Carabuco de Gisbert, Siracusano, Windus, que citamos anteriormente.

embargo la mencionamos pues es el único apóstol, aparte de los evangelistas en el presbiterio, que está representado en la nave.

En la segunda parte de la ventana, el compuesto representa a San Francisco de Asís y San Francisco Xavier (Fig. 4.4). La primera es una representación del santo en un interior ante una mesa con la calavera, símbolo de la fragilidad de la vida y la renuncia a las tentaciones terrenales, y un crucifijo con el Cristo seráfico que ilumina al santo.¹³⁵ La representación de San Francisco Xavier es igualmente de pie y sosteniendo sus atributos en medio de un paisaje, aludiendo a su trabajo misionero en Asia, donde falleció en 1552 en la isla de Shangchuan. La representación de los dos Franciscos, en ese lado de la ventana alude, sin duda, a dos santos que entregaron sus vidas a los demás, especialmente a los pobres y a los infieles. Es curioso que este compuesto fuera completado con un fragmento de pintura en lienzo, para calzar al espacio de la iglesia. El fragmento muestra parte de un ala colorida, como las de los ángeles de la iglesia de Calamarca.¹³⁶ Suponemos que era necesario completar el espacio con un pedazo de lienzo, ya fuera que deliberadamente seleccionado, o lo cortaron para cumplir ese fin. De todas formas, este fragmento nos habla, por un lado de una disponibilidad notable de pinturas y por otro, de una escogencia clara de lo que se quiere mostrar completo y lo que se puede fragmentar.

Los otros dos compuestos se encuentran en el muro derecho de la nave. Sobre la primera capilla, dispuestas de la misma forma, dos compuestos por ventana. A un lado se encuentra

¹³⁵ Los serafines son ángeles del orden más elevado pues rodean el trono de Dios. Se caracterizan por tener tres pares de alas. En la historia de San Francisco de Asís, Cristo se le aparece como un serafín con alas en las piernas, brazos y por detrás de la cabeza.

¹³⁶ Los ángeles de Calamarca son una serie de arcángeles arcabuceros característicos de este templo por sus coloridas alas y por componer entre todos una suerte de ejército angélico. El estudio más significativo acerca de los ángeles de Calamarca es *El retorno de los ángeles* publicado en La Paz por Unión Latina en 1996 con estudios de José de Mesa y Teresa Gisbert, Edourad Pommier, Dominique Fernández y Marisabel Alvarez Plata.

el de Santa Catalina de Alejandría y Santa Lucía (Fig. 4.5), y por el otro el de San Bernardo de Claraval y San Antonio de Padua (Fig. 4.6). Las dos santas mártires están representadas con sus atributos, Lucía de pie con la palma del martirio, y el platillo que sostiene en una mano, expone los ojos que le sacaron como parte de su tortura.

La pintura de Santa Catalina muestra a la santa en el momento de su martirio, que debía hacerse con una rueda con dientes afilados, sin embargo la rueda se habría roto al tocar el cuerpo de la santa. Este lienzo está unido al de Santa Lucía para que parezca uno solo, tienen una calidad de ejecución muy superior comparativamente a la de los santos, particularmente el de Santa Catalina. Este tiene, en los fragmentos de la rueda del martirio, inscripciones que probablemente correspondan al autor de la pintura. En ella se lee el anagrama CL o CPL y una inscripción poco legible (Fig. 4.7). En este caso también podemos ver una muestra de un mercado variado de pinturas, al que se recurría para completar la estructura de la nave.

Con respecto a la presencia de mártires en el programa, resulta lógico que en tiempos de la Reforma protestante y el descubrimiento de nuevos pueblos en distintos continentes, se haya renovado la admiración por los primeros cristianos martirizados por la persecución en los primeros siglos de la Iglesia. El descubrimiento de las catacumbas de Santa Priscila en 1578, añadió ímpetu a este fervor compartido, tanto por los partidarios protestantes como católicos, pues ambos se consideraban verdaderos herederos de estos primeros cristianos y sus creencias (Ditchfield 2009).¹³⁷ Así pues, a pesar de la crisis que hemos mencionado en relación al culto a los santos, en cuanto a los mártires de la cristiandad temprana mantuvieron

¹³⁷ La pretensión de los protestantes se basaba en su creencia de que los primeros cristianos no utilizaban imágenes sin embargo sólo faltaba tiempo para que se encontraran las imágenes (Ditchfield 2009). De hecho en las catacumbas de santa Priscila se encuentran las primeras representaciones de la Virgen María.

su significación histórica, como piedra fundamental del establecimiento de la Iglesia (Elliot van Liere 2006).¹³⁸

Volviendo a nuestro lienzo compuesto, los cuadros de San Bernardo y San Antonio de Padua son muy similares en calidad y composición. En ambos casos, los santos arrodillados reciben el milagro, Bernardo de Claraval el *premio lácteo* del seno de la Virgen María y San Antonio la visita del Niño Jesús. San Bernardo fue el gran reformador monástico de la Edad Media y Antonio uno de los predicadores más afamados. Encargado por San Francisco para predicar contra los cátaros, lo hacía frecuentemente al aire libre, por la cantidad de fieles que acudían a escucharlo. Ambos santos reflejan el canon católico, la reforma interna y el buen camino del predicador.

En la última capilla del lado derecho de la nave, desde los pies, se encuentra el último compuesto que presenta tres escenas, primero una coronación de San José por el Niño Jesús, la muerte del santo y la agonía de Jesús en Getsemaní. Finalmente, al otro lado, vemos un lienzo de una sola pieza, esta vez de la Coronación de la Virgen María (Figs. 4.8 y 4.9). En el compuesto de las escenas de la vida de San José se hizo el mismo tipo de ensamblado entre lienzos, como el que mencionamos entre las santas mártires. Se pintaron las alas del ángel de Getsemaní sobre el lienzo de la muerte de José, integrando así las escenas, esto indica que si bien las pinturas fueron probablemente hechas en algún taller, fueron montadas y acomodadas con presencia de algún pintor o varios en el pueblo de Caquiaviri. La escena de

¹³⁸ El tema de los mártires y martirios fue un tema que se representaba de manera general en entornos religiosos para la edificación de los monjes pero también se convirtió en un tema popular en los templos y entre los fieles como ejemplo del máximo sacrificio. Tanto santa Catalina como santa Lucía gozaron de popularidad y devoción en América. “Santa Lucía fue la mártir de Siracusa, atormentada bajo Diocleciano el año 304, a la que no sólo le sacaron los ojos sino que fue atravesada por una espada (...) Más relieve tuvo santa Catalina, Virgen dotada de tal sabiduría que confundió a los filósofos paganos, siendo perseguida por Majencio el año 307.” (Sebastián 1990,219)

la muerte de San José es emblemática, se trata del patrón de la buena muerte, el santo obediente y buen padre. El lienzo de la oración de Cristo sin embargo, parece coincidir más bien con las pinturas que siguen, que tratan la Pasión.

5.2 La Pasión de Cristo y María Magdalena

En contraste con las pinturas compuestas que fueron adaptadas al espacio disponible alrededor de las ventanas en la nave de la iglesia, tenemos en la última capilla dos escenas de la Pasión y una Coronación, que son lienzos completos. Para cerrar la estructura se presentan cuadros que, de menor dimensión y dispuestos de manera vertical al final de la nave, traen al programa escenas diferentes. De la Pasión de Cristo hay un cuadro de la flagelación y la presentación de Jesús ante el pueblo por Pilato (Figs. 4.10 y 4.11), momento en el que el gobernador romano lo presenta y dice “*He aquí el hombre*” (Ecce Homo). De acuerdo con Schenone esta es una escena poco representada, basada en el evangelio de San Lucas, y representa la octava estación del *Vía Crucis* (Schenone 1998, 263). En el cuadro, en una filacteria que sale de la boca de Cristo, se lee *Hijas de Jerusalem no lloréis por mí sino por vos i ius hijos*.

Entre las imágenes de la pasión y muerte de Cristo, encontramos una pintura de San Juan de Dios (Fig. 4.12) muy deteriorada. La imagen representa al santo de pie con el Niño Jesús sosteniendo una granada. Esta es, de acuerdo con Schenone, la iconografía más difundida del santo en la región andina (Schenone 1992, 510). La última pintura del muro izquierdo de la nave representa a Cristo muerto, yacente sobre un lienzo blanco y sobre una especie de camilla de madera que es llevada en hombros por discípulos. Entre los representados se ven

a la Virgen María y San Juan Evangelista; tres hombres de los que cargan el cuerpo llevan cirios encendidos y un cuarto lleva un cántaro, probablemente con el áloe para ungir el cuerpo, como se acostumbraba (Fig. 4.13). Este tema es una Deposición, pues se puede ver el sepulcro abierto en el fondo, sin embargo la composición parece referirse también al traslado del cuerpo de Cristo hasta ese lugar.

En el muro derecho, las pinturas que le siguen a la composición, con el tema de San José y la coronación de la Virgen son tres, una representa el Tránsito o Dormición de la Virgen (Fig. 4.14), la segunda es una coronación pequeña, exactamente igual a la que se encuentra un poco más arriba y, finalmente, la Purificación de la Virgen (Fig. 4.15). La primera es una imagen deteriorada que muestra a la Virgen en su lecho, rodeada por los apóstoles y en el cielo se ven unos angelitos. De esta forma, el tema es representado de la manera más sencilla, dejando de lado los modelos en los que se opta por decorar la cama y los ropajes.

La utilización de los temas de la Pasión de Cristo está condicionada, de acuerdo con Sebastián (1990, 15), por la voluntad de “suscitar sentimientos profundos como la *pietas* y el *pathos*”. Más allá del dolor que puede generar el relato, los temas están destinados también a reafirmar el triunfo de Cristo sobre el pecado y la muerte. El episodio de la *flagelación* tiene particular predilección en la iconografía americana y ha sido representado con frecuencia. Creemos que la diferenciación iconográfica responde a la vinculación con otras herramientas de la liturgia y doctrina, como ser los sermones, las celebraciones de Pascua, la práctica de los Ejercicios o, incluso, el tránsito del calvario de Caquiaviri, todo lo cual requería conocer estos episodios muy detalladamente para cumplir con el objetivo de conmover a los fieles.

Entre estos cuadros se ve una Coronación de la Virgen (Fig. 4.16) cuya iconografía es la que se establece en el siglo XV y que domina generalmente las pinturas sobre el tema. La Virgen

es coronada por la Trinidad representada por las tres personas representadas iguales o diferentes. En el caso de Caquiaviri, ambas coronaciones del lado derecho de la nave representan a la Trinidad con el mismo rostro generalmente asociado al de Cristo (Schenone 2008). Gisbert (1994) supone que las razones por las que en el área andina se opte más generalmente por representar la Trinidad como tres personas iguales responde al problema de asociar un ave con Dios y, por ende, con alguna idolatría (Mujica Pinilla 2002). El Manual de Pacheco claramente estipula que esta representación debe hacerse con tres personas diferentes, el Padre como un hombre mayor, el Hijo como un hombre joven y el Espíritu Santo como una paloma. De hecho, en el cuadro de la Gloria en Caquiaviri (Fig. 4.17), la Virgen es coronada por las tres figuras representadas de modo canónico.

En suma, observamos la existencia un puñado de vidas ejemplares que gozaron de particular popularidad para ser representadas en Caquiaviri. Algunos de estos santos están presentes en la mayoría de las iglesias de la región, pero otros son menos frecuentes y, por lo tanto, más identificables con un lugar específico, como el caso de San Antonio Abad, patrono de Caquiaviri, donde está representado en una serie de cuatro lienzos sobre su vida, en los cuales entraremos en detalle más adelante. Por el momento decimos que este, como los anteriormente detallados, refleja el modelo ideal de comportamiento de un buen cristiano.

Hay dos factores que consideramos relevantes en esta construcción contrarreformista de la santidad. Por un lado, el afianzamiento de la individualidad de las acciones personales, dejando atrás la actitud contemplativa medieval. Por el otro lado, el surgimiento y popularidad de una hagiografía femenina, más evidente en el barroco, que visibiliza los ideales de comportamiento femenino (Borja, 2007). Esto marca una diferencia entre las santas y la Virgen María, pues María, por la doctrina de la Inmaculada Concepción, sería una

mujer excepcional y distinta a todas las demás. Por ello, aunque María fuera el ideal de perfección femenina, obediente, madre, humilde y temerosa de Dios, fue necesario exaltar los ejemplos femeninos de santidad.

Por lo tanto, de los santos dispuestos en la nave del programa iconográfico de Caquiaviri, colegimos que la modelación del comportamiento de la feligresía, en función del ejemplo de los santos tenía por objetivo dejar traslucir que las acciones terrenas facilitan el camino del alma a la Gloria. Esto naturalmente tiene una lectura social, que apunta hacia la búsqueda de controlar a la población a partir de un discurso piadoso y salvífico. Por su parte, con respecto a la dimensión material de las pinturas de los santos, queremos recalcar la forma en la que se han compuesto estos segmentos al lado de las ventanas. Las adecuaciones que hemos señalado nos permiten vislumbrar el mercado de pinturas, donde si bien existen obras que se comisionan a un taller con pautas específicas, existen también las que circulan en el mercado y son adaptadas a las necesidades locales como lo acabamos de exponer.

Ahora bien, de manera muy evidente en el Presbiterio de la iglesia, en el muro izquierdo desde los pies o también llamado el lado del Evangelio, se presentan dos escaleras de santos, que componen los laterales de la ventana de este espacio (Fig. 4.18). La composición tiene dos partes esenciales, a ambos lados vemos las escaleras que, en medio de un paisaje, van desde los extremos hacia el centro. En la parte superior los santos son recibidos por la Virgen del Rosario. En la parte central y rodeando la ventana, vemos 14 tondos de los misterios del Rosario, coronados de rosas y rematando por encima de la ventana, con una coronación de la Virgen (Fig. 4.19 y 4.20).

La escalera de la izquierda es blanca (Fig. 4.21) y nos muestra al pie a la feligresía, en primera fila y en menor dimensión, ocho indígenas de rodillas en actitud de oración; son visibles de

cuerpo entero dos mujeres con vestimenta café con una faja decorada, asemejando tejido, y una *lliclla* (chal, manto) negra con *topus* (grandes alfileres). Detrás de ellos, fieles españoles, de piel más clara y de pie, acompañan a Santa Rosalía, a Santa Rosa de Lima y Santa Catalina de Siena. En el primer escalón de la escalera, se encuentran diversos santos, entre los cuales se identifica a San Bernardo de Claraval y San Francisco Xavier; en el siguiente escalón posiblemente San Luis, San Ramón Nonato y San Ignacio de Loyola; finalmente Santa Elena y tres vírgenes de blanco con rosarios colgados del cuello y coronadas de rosas llegan hasta los pies de la Virgen, quien entrega su Rosario como lo hiciera con Santo Domingo. Ángeles músicos acompañan la escena, otros sostienen la escalera, mientras en el cielo están San Joaquín y San José, entre otros. Al pie de la escalera, en el triángulo que se abre debajo de la misma, está representado Santo Domingo, seguido por otros santos de su orden como San Pío V y Santo Tomás de Aquino. Al pie de estos, se representa una escena del purgatorio en la que, saliendo de un agujero en el suelo, se ve a las almas en medio del fuego purificador en actitud de oración mientras un angelito les alcanza un rosario.

En el lado opuesto, en la escalera roja (Figs. 4.22 y 4.23), la disposición es similar pero en esta ocasión todos los santos cargan cruces como la de Cristo. Desde abajo hacia arriba la representación pictórica inicia igualmente con un laico y siguen diversos santos con varios hábitos distintivos, entre los que se reconoce a San Juan de Dios y a San Antonio Abad. Finalmente, los más cercanos a Cristo llevan casullas, y es San Pío V quien llega hasta Cristo. En el espacio debajo de la escalera están dispuestos esta vez los santos franciscanos, San Francisco de Asís, San Antonio de Padua y Sor María de Jesús de Ágreda. Detrás de estos santos se ve un paisaje con una iglesia y fuera de ella, tres parejas, dos de tez blanca y con

vestimenta española, que cargan cruces, mientras que al centro otra pareja, esta vez de indios, cumple con la misma penitencia.

El argumento del ascenso al cielo por medio de la vida santa y piadosa queda explicitado en estos grandes lienzos. Los laicos, incluidos los indios, oran al pie de los santos cuyo ejemplo los eleva hasta los cielos, donde Cristo y la Virgen los esperan. Es notoria la división entre la escalera roja y la blanca, ya que en una se cargan cruces y en la otra no. En este punto de la investigación, no podemos dar una razón clara para este aspecto específico de la composición, pero consideramos relevante la presencia en las dos instancias de San Pio V, el papa reformador de Roma, impulsor de la Contrarreforma y la Liga Santa.¹³⁹ Este santo dominico fue inquisidor y conocido por la dureza con la que entendía temas de ortodoxia contra herejes, judíos y musulmanes. No es un santo que se haya representado mucho en América, pues fue canonizado recién en 1712, por lo que si bien nosotros datamos estas pinturas a fines del siglo XVII es también posible que correspondan a una fecha más cercana a esta canonización, aunque no tenemos elementos para determinarlo sin duda. No está demás aclarar que no es frecuente que se representen santos antes de su canonización a no ser que se trate de causas propias de la región, como el caso de Rosa en Lima o Vicente Bernedo en Potosí (Borja 2007).

Entre los santos están presentes varias órdenes religiosas, pero están los tres fundadores de las de mayor impacto en la región: jesuitas, dominicos y franciscanos. Ahora bien, estas dos últimas órdenes son representadas fuera de las escaleras, debajo de hecho, como señalando el trabajo en la tierra, con la gente. Las escaleras se complementan con tres escenas pintadas

¹³⁹ En la liturgia actual se utiliza el color rojo para simbolizar la pasión de Cristo y el don del Espíritu Santo para dar testimonio de fe hasta derramar sangre, y el blanco para las celebraciones más importantes pues representa la luz y el gozo.

en otros pedazos de lienzo, pero en el mismo tondo del Presbiterio. La del extremo inferior izquierdo, representa una confesión post mortem realizada por Santo Domingo sobre la que hablaremos en el siguiente capítulo, luego una misa y finalmente un carro triunfal celebratorio de la Eucaristía dirigido por otro dominico famoso por su lucha contra las herejías: San Vicente Ferrer.

La representación de escaleras, aunque no es extraña a la iconografía cristiana, no es tan común en una composición como la que nos ocupa. La escalera al cielo puede ser una referencia al sueño de Jacob en Betel narrado en el libro del Génesis 28:10-19, en el que ve una escalera por donde subían y bajaban los ángeles y que era la puerta del cielo:

"«¡Cuán digno de todo respeto es este lugar! ¡Es nada menos que una Casa de Dios! ¡Esta es la Puerta del Cielo!»"¹⁴⁰

Por ello, probablemente, las escaleras están en un paisaje terrenal donde se ve una feligresía real, y que además cumple con sus penitencias, como se ve en la escena bajo la escalera roja de la derecha. Sin embargo, como observa Aviad Kleinberg (2008), en el sueño de Jacob la escalera es divina, no se ven en ella hombres ni mujeres. A pesar de esto, otros ejemplos de escaleras al cielo serían difíciles de vincular al cuadro, como la de la visión de Santa Perpetua (Kleinberg 2008).¹⁴¹ De todas formas, el sueño de Jacob transmite una idea fundamental: cualquier lugar puede ser la puerta al cielo. Para confirmar este argumento la composición nos muestra estas escaleras pobladas de santos conocidos por su piedad, celo y esfuerzo por

¹⁴⁰ Gen: 28, 17 <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana/genesis/28/> consultado en marzo de 2019.

¹⁴¹ En su texto Kleinberg analiza las interpretaciones que se han hecho de esta y otras visiones de santa Perpetua las que ella registró en su diario antes de ser martirizada. Este análisis es interesante para comprender la evolución de los símbolos cristianos o las interpretaciones cristianas de símbolos que podrían venir de tradiciones diversas y que podrían ser también considerados heréticos.

la Iglesia católica. Por ello creemos que las escaleras están señalando en la propia iglesia de Caquiaviri, la posibilidad de salvación.

Es importante enfatizar lo significativo del uso de las escaleras de Jacob para el contexto andino y es que articula la *cosmovivencia* de la *espacialidad* en el entorno andino al facultar al sitio donde se encuentran las escaleras a ser un acceso a lo sagrado. De esta manera, las pinturas estarían localizando espacios de salvación en el propio Caquiaviri y de esta manera abriendo una puerta a la salvación por el camino de los santos.

Las escenas que se hallan debajo de las escaleras, sobre las que entraremos en detalle en los siguientes capítulos, forman un todo como exaltación de los sacramentos de la confesión/penitencia y la eucaristía, como caminos seguros y rectos (ortodoxos) hacia el cielo, como lo muestra el ejemplo de los santos. La presencia de San Pio V, señala en los lienzos el afán reformador y moralista del Vaticano, así como en la incansable lucha de este papa contra las herejías y los musulmanes, al aportar sustancialmente a la formación de la Liga Santa triunfadora en 1571 en Lepanto. Esta batalla, significativamente, se celebra el 7 de octubre en la fiesta de la Virgen del Rosario, la misma que preside la escalera blanca.

5.3 La serie de la vida de la Virgen

Entre la pintura de santos en la nave de la iglesia de Caquiaviri existen dos series que narran episodios específicos de las vidas de la Virgen María y de San Antonio Abad, patrono de Caquiaviri. En este capítulo tratamos la serie de la Virgen, dejando para los siguientes los temas a los que alude la serie del santo patrono, por su vinculación con las Postrimerías.

De acuerdo con Santiago Sebastián, el barroco recuperó del mundo medieval las historias apócrifas sobre temas cristológicos y marianos, que contribuyeron a construir iconografías. Entre ellos, la familia de la Virgen fue preferida por su ejemplaridad y emotividad (Sebastián 1990). El tema inicia con el encuentro de San Joaquín y Santa Ana, quienes siendo estériles pudieron concebir a María por gracia divina a través de un beso. “Aquí los teólogos intuyeron el misterio de la pureza de la Virgen, y los artistas representaron a Joaquín y Ana con sendos tallos saliéndoles del pecho que se unían en uno sólo del que brotaba una flor: María.” (Sebastián 1990, 131). Este tema ha sido, de acuerdo con Sebastián, poco representado en Hispanoamérica, sin embargo en Caquiaviri existen dos pinturas de esta escena, en una de las capillas del Crucero y como parte del neto del lado derecho (desde los pies) del Presbiterio. Si bien esta imagen surge de relatos apócrifos y de su popularización medieval, su composición aboga por la doctrina de la Inmaculada Concepción y la explicación que propone, que María naciera como una flor, generaba un desvío de los dogmas y podía dar pie a interpretaciones erróneas. Es así que creemos que su representación en Caquiaviri se dio gracias a que logró filtrarse a los controles doctrinales

La primera pintura que parece corresponder con esta serie, es un lienzo de la Inmaculada y la Jerusalén Celestial o un *Hortus Conclusus* con San Juan y Sor María de Jesús de Ágreda, pero estilísticamente no forma parte de la serie de la vida de la Virgen, por lo que dejaremos el tema para el final. La primera pintura relacionada con la infancia de la Virgen es la Presentación al templo (Fig. 4.24). De acuerdo con Schenone, este tema procede del Protoevangelio de Santiago y del Pseudo Mateo. La pintura de Caquiaviri representa a los padres acompañando a su hija al templo, quien sube escalones con rosas, al final de los cuales le espera un sacerdote; en el fondo se observan edificios con aves en sus techos. Le siguen

en el mismo muro, dos pinturas correspondientes al ciclo gozoso de la vida de la Virgen. En este caso, primero los Desposorios de la Virgen y San José (Fig. 4.25), que sigue la composición que se estableció desde la Edad Media, en la cual los novios flanquean al sacerdote. Por el otro lado, el piso florido guarda similitud con la obra del mismo tema de Diego Quispe Tito (1667), conservada en la Casa de la Moneda de Potosí, lo cual nos habla de la difusión de ese modelo. Ahora bien, es posible que el suelo tapizado de flores sea un rasgo regional. San José sostiene con una mano la de la Virgen y con la otra la vara florida. Este es también un tema que proviene de los evangelios apócrifos relatado por diversos autores. Tanto la Presentación de la Virgen al templo como los Desposorios son temas que la Iglesia no fomentaba al provenir de fuentes apócrifas y de la *Leyenda Dorada*¹⁴² lo que los hacía inaceptables para la ortodoxia. Relatos que se han vuelto tan comunes a la iconografía, como la vara florecida de San José como prodigio de Dios para señalarlo como el esposo indicado para María, son rechazados por muchos, como Pedro de Ribadeneira (1526-1611) y otras voces importantes dentro de la iglesia española.

Le sigue el cuadro de la Anunciación (Fig. 4.26) que representa al arcángel Gabriel enviado por Dios a anunciar a la Virgen la concepción de Jesús. En América se difundió una iconografía estable que se basa en el evangelio de San Lucas y que dejó en Europa versiones alimentadas de otros apócrifos. La escena ocurre en un espacio interior, que se asume es la casa de los padres de María y, de acuerdo con Schenone (2008), la representación de la escena en un interior corresponde a los modelos del norte de Europa, que enfatizan la intimidad de la escena en un lenguaje habitual en los artistas andinos.

¹⁴² Colección de relatos hagiográficos de Jacobo de la Vorágine, arzobispo de Génova, a fines del siglo XIII.

La pintura que representa la visita de María a su prima Isabel, también llamada la Visitación de Nuestra Señora (Fig. 4.27), es la primera imagen de la serie de la Virgen que se encuentra en el muro derecho de la nave. La iconografía de este tema es bastante regular en América Latina, siguiendo en algunos aspectos los diseños y propuestas de los artistas italianos del *Cuatrocento* (Schenone 2008). En el caso de la imagen de Caquiaviri se cumplen las formalidades más importantes del tema, como el que Isabel estuviera en posición de veneración y respeto hacia María, quien está en el centro de la composición y es siempre de mayor altura. Más allá de las influencias italianas sobre el tema, la composición que vemos en Caquiaviri sigue definitivamente el modelo de Rubens, quien pintó la escena entre 1611 y 1614 como parte del retablo del Descendimiento, que pertenece al retablo de los arcabuceros en la catedral de Amberes, del cual Pieter de Jode I (1565-1639) hizo un grabado el que a su vez. Este grabado fue a su vez reproducido, pero invertido, por François Ragot (1638-1670) (Fig. 4.28). Rubens representa a la Virgen con sombrero de peregrina al final de unos escalones, debajo de los cuales se ve un pavo y otra ave menor. En el caso de Caquiaviri se sigue exactamente el modelo, pero las aves son coloridas y están en el cielo y en la baranda, junto a María e Isabel, como es habitual en la pintura andina del XVIII. La pintura de Rubens probablemente conjuga el modelo italiano con su propio aporte para este tema, especialmente si consideramos que Rubens parte a Italia en 1600 y retorna a Amberes en 1608.

La adoración de los pastores (Fig. 4.29) es una escena narrada por San Lucas y de acuerdo con Schenone aparece recién en el siglo XV, pudiendo presentar considerables variaciones de los detalles secundarios al nacimiento mismo. Una de ellas, como en este caso, es la participación de pastoras que le llevan al Niño huevos y leche. Una de las pastoras lleva un cántaro en la cabeza y otra está arrodillada al lado de la canasta de huevos, lo que define la

escena como seguidora de los grabados sobre pinturas de Rubens (Schenone 2008). Este dato, más la atribución de Rubens que interpretamos como la fuente de la Visitación, reafirman que estas pinturas, como serie, fueron hechas siguiendo ese modelo.

La Epifanía (Fig. 4.30) es la pintura que sigue en el muro derecho de la nave. El tema, narrado por San Mateo, es muy breve y no entra en los detalles que se observan en la iconografía difundida en América. Los detalles acerca de la cantidad de los reyes y demás temas pintorescos fueron aportados por los evangelios apócrifos que fueron muy utilizados como fuentes para construir la vida de la Virgen. La iconografía del tema se va modificando de los siglos X al XV y afirma sus detalles con aquellos suntuosos de las representaciones flamencas. La pintura de Caquiaviri parece seguir lo descrito por Schenone, representado también por otro maestro cuzqueño y que hoy se encuentra en Tilcara (noroeste argentino). Ambas estarían hechas a partir del grabado de Sadeler de 1581, sobre un dibujo de Martín de Vos, y que fuera copiado luego tanto en México, como en los Andes (Schenone 2008). De igual forma, la pintura de Caquiaviri sigue la composición de un grabado de Cornelis Galle II (Fig. 4.31), elaborado a partir de una pintura de Rubens en la Iglesia de San Juan en Mechelen, actual Bélgica. En esta estampa se pueden ver los mismos elementos y disposición de los personajes, faltando sólo los angelitos en el cielo.

El último tema de la serie de la vida de la Virgen, de acuerdo con la disposición general de la nave, es la de la Asunción (Fig. 4.32). Este tema representa a la Virgen elevada de su sepulcro por los ángeles, ante la mirada sorprendida de los apóstoles. Schenone destaca las salvedades que pone Pacheco en su manual, para especificar que los ángeles no deben tocar el cuerpo de la Virgen, sino solamente acompañar (Schenone 2008). Este tema, comúnmente se une con el del asombro de los apóstoles al abrir el sepulcro vacío. En la pintura de

Caquiaviri los apóstoles están divididos en dos grupos, uno a la izquierda, que observa con admiración la ascunción de la Virgen y los otros, los más, que miran con sorpresa el sepulcro vacío. Esta composición, aunque invertida y simplificada en componentes y dramatismo, parece seguir el grabado de Schelte à Bolswert (1586–1659) a partir de un panel de Rubens que se encuentra hoy en La Haya (Fig. 4.33). Es particularmente similar la forma en la que el cuerpo de Santo Tomás se apoya en el sarcófago para mirar en su interior y comprobar la desaparición del cuerpo de la Virgen.

Con esta pintura terminan los cuadros dispuestos a manera de serie en la franja superior de las naves de la iglesia. A continuación, en ambos muros, se encuentran las primeras capillas con sus retablos dorados. En la parte superior de la nave, correspondiente a la franja de pinturas, se encuentran las pinturas compuestas que se mencionaron anteriormente.

Volvamos entonces al inicio de este tema sobre la vida de María para tratar el cuadro del *Hortus Conclusus* (Fig. 4.34). La idea del jardín cerrado proviene del *Cantar de los cantares* (4:12) “Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada”. Simboliza la pureza, la vida monástica, el claustro o también la Jerusalén celestial en función de otras asociaciones. De hecho, ya mencionamos que la Universidad San Antonio Abad de Cuzco optó por esta iconografía para representar a su institución.

Hasta este punto, hemos presentado una descripción de la serie que básicamente corresponde a los modelos estándares, que se utilizaban en toda la América hispánica. El culto a la Virgen es sin duda uno de los más importantes para la doctrina de la Contrarreforma, por haber sido duramente atacado por los reformadores. En esa medida la serie refuerza el culto católico a través de la Madre de Cristo, por su pureza y como modelo ideal de mujer y familia. Sin embargo, en Caquiaviri además se expone en uno de los netos del presbiterio. La justificación

teológica por la cual María es tan importante para la doctrina cristiana: obedece a que su pureza redime el pecado original, argumento derivado de la ya mencionada doctrina de la Inmaculada Concepción.

Esta pintura del *hortus conclusus* hace alusión a esta doctrina y consideramos relevante que en la nave de Caquiaviri esté puesta antes de la serie de la Virgen, como si se tratara de una condición esencial previa a conocer los hechos de su vida. La composición se basa en los escritos de sor María Jesús de Ágreda (1602-1665) cuyo libro, la *Mística Ciudad de Dios*, relata la historia de la vida de María. La *Mística* fue producto de controversia en su momento, debido a la inclinación que muestra por conceder la categoría de dogma de la Iglesia, a la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, a lo que se oponían los dominicos. La fuente de esta composición es el grabado de Clemente Billing hecho para la edición del libro de la monja publicado en Lisboa en 1685. Schenone (2008) menciona cinco pinturas correspondientes a la iconografía de este grabado de Billing, tres actualmente en México y dos en la región andina, una en la iglesia parroquial de Paucartambo, Cuzco, y otra en la de Caquiaviri. Una composición similar es la de Juan Espinosa de los Monteros de 1655, que se conserva en la iglesia de San Francisco de Cuzco. La pintura de Caquiaviri sigue el mismo modelo que la realizada por Cristóbal de Villalpando en 1706, en Zacatecas y que hoy se conserva en el Museo de Guadalupe en México (Fig. 4.35).

Resulta relevante que esta iconografía de la Inmaculada y la difusión de la obra de sor María de Jesús de Ágreda estuviera a cargo de la orden franciscana, la cual, hasta donde sabemos, fue la primera en acudir a la fundación de la parroquia de Caquiaviri, que fue consagrada a la Purísima Concepción. Por ello, este cuadro es central al argumento político-doctrinal que se hace en el programa de la iglesia. *Es importante aclarar que María Jesús de Ágreda era*

religiosa de la orden de las Concepcionistas, que si bien fue fundada como independiente luego se vinculó con la regla de las clarisas y con la orden franciscana en general, razón por la cual los seráficos difundieron su obra por toda América.

Sor María de Jesús fue una religiosa de fuerte espiritualidad, con momentos de éxtasis y episodios de bilocación, es decir, encontrándose en dos lugares al mismo tiempo, sin abandonar el convento fundado en la casa de su nacimiento e infancia. Gracias a esta capacidad, se creía que la monja habría participado en la evangelización de la región de California. La religiosa fue una escritora prolífica, pues además de escribir su *Mística Ciudad de Dios*, mantuvo un profuso intercambio epistolar con Francisco de Borja cuando era Provincial de la Compañía de Jesús, así como también con el futuro papa Clemente IX, y con el rey Felipe IV, quien recibió sus consejos durante muchos años.¹⁴³

La *Mística Ciudad de Dios* es una historia de la vida de la Virgen que tuvo al menos dos versiones. La primera fue mandada a quemar por consejo de su confesor, pero la monja la volvió a escribir siendo fiel tanto a los consejos del cura como de su propia iniciativa. La nueva versión se escribió entre 1637 y 1643 para publicarse por primera vez en 1670. La tenacidad de la monja y sus relaciones con personas de influencia en su momento, no impidieron que el libro llamara la atención del Santo Oficio y fuera puesto en el Index de libros prohibidos, hasta que Clemente X se hiciera papa y declarara a Sor María de Jesús como Venerable.

¹⁴³ De acuerdo con Patricia Andrés González (1996) la bilocación también le habría permitido a la monja hacer un viaje mucho más insospechado e interesante. Con motivo del fallecimiento del heredero del rey Felipe IV la monja acudió al Purgatorio para conversar con él.

Alena Robin (2006) sostiene que la obra de sor María de Jesús se convirtió en un libro fundamental para la devoción mariana en la Nueva España. Su difusión fue garantizada por versiones acompañadas de láminas de la obra de Nadal, como es el caso de la edición de 1736. Ya hemos visto el rol que jugó el padre Nadal en la construcción de una pedagogía de las imágenes, a la cual se adhieren los franciscanos para facilitar la asimilación de la doctrina inmaculista del texto de la monja. De acuerdo con Brosseder (2018), el uso de las imágenes fue una de las estrategias de la Compañía de Jesús para facilitar la conversión de los indios, incluso en casos de reincidencia en los cultos andinos. Los partidarios de la Inmaculada, con seguridad, querían inculcar esta doctrina sin la sombra de duda que echaban los dominicos para ganar terreno en la feligresía americana. En este sentido se impulsó la difusión de la obra de sor María de Jesús de Ágreda.

Ahora bien, esta no es la única representación vinculada con la monja de Ágreda en la iglesia de Caquiaviri. Ya hemos hecho referencia a su presencia en el neto del presbiterio izquierdo, debajo de la escalera roja de santos. Adicionalmente, está también en un carro triunfal de la Inmaculada Concepción en el neto opuesto del presbiterio (Fig. 3.34). En el interior del carro están todos los autores que respaldan la pureza de la concepción de la Virgen, claramente designados con sus plumas en mano, siendo Sor María de Jesús la primera en el carro. Guiado por Duns Scoto y su pluma, es tirado por los tetramorfos, representaciones simbólicas de los cuatro evangelistas que suelen representarse en torno al Padre, Jesús o a la Virgen.

Lo cierto es que la monja de Ágreda fue representada frecuentemente en asociación a este tema, estando presente en las mayores series franciscanas de la Audiencia de Charcas y también en el área rural cercana a Caquiaviri, como en el pueblo de Achocalla, donde también es incluida en el carro triunfal, acompañada de nuevo por Duns Scoto. En el caso de la pintura

de la iglesia de San Francisco de La Paz, el tema se refiere igualmente a la alegoría del jardín, mientras que la alegoría de la colección de la misma orden en la ciudad de Cochabamba, responde directamente al texto de la concepcionista y es conocido como una representación de la *Mística Ciudad de Dios* (Figs. 4.37, 4.38 y 4.39).

6. La Gloria

Así pues, mediante la invocación visual que se da al desplegar el elenco de santos, en la nave se va construyendo una idea sobre lo que se requiere para encontrar la salvación o el camino al cielo. La promesa de la doctrina es que al seguir este camino piadoso se llegue a la escalera de Jacob que lleva al cielo. La justificación final se encuentra en el cuadro de la Gloria, el primero a mano derecha en cuanto se ingresa al templo, justo frente al Infierno como equilibrando su oscuridad.

Formalmente, el cuadro hace visible todo lo que se viene planteando acerca del ejemplo de los santos y la promesa de la salvación. En esta representación, la Gloria es el espacio de los santos con una armonía y luminosidad que contrastan con el abigarramiento y confusión del Infierno. Al igual que en este, a los extremos de la composición se presentan recuadros, esta vez seis (Figs. 4.38 – 4.45), representando momentos de la vida de un hombre piadoso. Las cartelas con sus leyendas hacen referencia a la vida virtuosa, generosa, de quien da cobijo a los peregrinos, acude a la Eucaristía y muere con el auxilio del Rosario de María.

Ahora bien, el cuadro de la Gloria no representa al Paraíso ni al Cielo. La diferencia entre ambos es determinante para la mejor comprensión de las imágenes escatológicas, como las Postrimerías. Cada uno de estos espacios simbólicos es diferente, aunque, en una gran

cantidad de autores, como observa Jean Delumeau (2003), sea muy difícil establecer con claridad sus particularidades. Ante este tipo de confusiones, los autores suelen acudir a la claridad de los textos de San Agustín, pero en este caso ni siquiera el obispo de Hipona es esclarecedor,

“ (...) explica que los santos aún no se encuentran en el lugar donde estarán después de la parusía; que su gozo de Dios permanecerá incompleto hasta la resurrección; que el cielo está dividido en habitáculos diversos y que la estancia de felicidad (distinta del cielo de los ángeles) no es otra cosa que el paraíso o el seno de Abraham. Pero, por otra parte confiesa, que no puede determinar en qué consiste el “seno de Abraham” e incluso a veces se pregunta si el paraíso no coincide con el cielo.” (Delumeau 2003, 68)

Los únicos que habrían sido admitidos a este espacio celestial, que puede haber sido el jardín del Edén, habrían sido Elías y Enoc, pero, como siempre, el problema de la definición radica en que no hay referencias de cómo es el cielo y, por lo tanto, no es posible diferenciarlo del paraíso. Sin embargo, si vemos el cuadro y leemos la interpretación que Delumeau hace de la noción de San Agustín del “seno de Abraham”, podríamos afirmar que lo que se ha considerado una Gloria no es otra cosa que ese espacio de espera para los santos, un lugar de bienestar pero que no es el cielo, en tanto no sucedan la parusía y el Juicio Final.

Al pie de este cuadro vemos una cartela que nos da pautas para comprender cómo se articulan estas imágenes en la lógica del pueblo. En ella se lee,

“S.A.A. patrón jurado en este pueblo de Caquiaviri, y fiesta de guardar para españoles, y para indios: y para que todos los años se le haga su fiesta, con vísperas, missa, y proseccion, ofrecieron con promesa pública al (ilegible) así españoles, como los que visten su traje de dar 4 reales cada uno el día de Navidad, y de parte de los indios, por común consentimiento, ofrecieron y quedaron en que el estandarero de Jueves Santo y el de Viernes Santo diesen a cada uno diez pesos adelantados el dicho día de Navidad, para ayuda de dicha fiesta lo que se aplica para la salud del alma y del cuerpo de toda la feligresía, cuya jura se hizo con Aprobación y Autoridad Episcopal del Ilm. S. Dn. Agustín Rodríguez y Delgado Obispo de esta diócesis. En 7 de diciembre, víspera de la purísima concepción. Año de 1739. Aprovn. 28 de noviembre del dicho año.”

La cartela con la inscripción “ateriza” de alguna manera el seno de Abraham, en Caquiaviri, diciembre de 1739. De esta manera se articula con lo propuesto en el lienzo del presbiterio en el que las escaleras muestran cómo los santos acceden a este espacio espiritual caminando los senderos trazados por Cristo y la Virgen. ¿Pero a dónde van? Al seno de Abraham pintado en cuadro de la Gloria. En esa medida, las escaleras, como dijimos anteriormente, localizan un espacio de salvación en Caquiaviri, donde esta feligresía busca, a través de estas prácticas piadosas, acceder a este destino del seno de Abraham a través del sendero de las escaleras.

Funciona como si, para llegar a este espacio de espera para la salvación, fuera necesario cumplir con las obligaciones establecidas en esta cartela. Mediante la inscripción, el pueblo jura su nuevo patrón y establece su fiesta, el 17 de enero, como fiesta de guardar con misa y procesión, para lo cual todos se obligan a dar diferentes cantidades de pesos según su rol en la comunidad. En este sentido, esta cartela nos permite entrever cómo es que, concretamente en Caquiaviri, se articula la comunidad en torno al santo y su fiesta, y cómo es que se aspira a acceder a este espacio de salvación con estas acciones. En conclusión, podemos ver que en la comunidad de Caquiaviri se establece un sistema de cargos y servicios religioso-festivos, o una mita religiosa, como lo conceptualiza Alber Quispe (2017). De acuerdo con este autor, la reproducción anual del ciclo festivo religioso descansaba sobre una “compleja estructura jerárquica de cargos ejercidos por turnos por los miembros de los ayllus” (Quispe 2017, 145). En la medida que esta jerarquía surge de una forma de organización tradicional con base prehispánica, podemos ver cómo la *cosmovivencia* se ejerce en las prácticas festivas anuales.

7. Balance

Este capítulo introdujo las formas en las que funcionan las imágenes coloniales. Partimos de la introducción del tipo de representación mimético de la pintura europea, pues es determinante comprender que en el mundo andino no existía este tipo de representación ya que ésta se daba por asociación más que por mimesis (Cummins 2005). Por lo tanto, se trató siempre de un lenguaje colonial, propio del espacio concebido, que va abriendo una espacialidad cristiana en el mundo andino. Dimos un repaso sobre cómo es la ejecución y factura de las pinturas en el sistema gremial, lo cual permite alejarnos de la idea del arte como creación individual y comprenderla como un producto de consumo devocional a nivel personal o institucional, que constituyó una demanda considerable dirigida a los centros productores como Cuzco.

Es clave para nuestra argumentación entender que las imágenes cumplen una función dentro de la *espacialidad* cristiana. En este caso hemos ahondado en su capacidad de generar referencias para el comportamiento de un cristiano, útiles a los curas y autoridades para generar y modelar conductas entre la población indígena. Estos, a su vez, responderán con la devoción de algunos de ellos en la medida que sean similares y relacionables con su *cosmovivencia* (Mills 2007). Quisiéramos remarcar que, partimos de conceptos analíticos propios de la teoría y antropología de la imagen actual y la complementamos con la comprensión acerca de cómo funcionaban y se abrían las imágenes ante los fieles, lo que nos permite confirmar que la experiencia visual, como la plantean Belting y Didi-Huberman, tiene un sustento barroco en las artes de la memoria (Yates 1992) y en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Es decir que las imágenes no son puramente

decorativas y no necesariamente deben ser bellas, sino que cumplen la función de exaltar el espíritu y conmover al feligrés a través de una observación meditativa de las mismas.

En el siguiente capítulo continuamos con estas reflexiones, pero ya no nos referimos a los ejemplos virtuosos de los santos, sino más bien a la inserción de la confesión como requisito esencial para la buena vida y la buena muerte, como la articulación ideal entre el mundo prehispánico y el mundo cristiano y como una puerta para comprender la introducción del infierno y el manejo de las herejías e idolatrías en el programa iconográfico de Caquiaviri.

Imágenes Capítulo 4

Fig 4.1 Jardín Antoniano o Huerto universitario de San Antonio Abad, pintura cuzqueña, Museo del Arzobispado de Cuzco.



Fig. 4.2 Una lámina de la obra de Nadal



Fig.4.3 Nave del templo de Caquiaviri, lienzo compuesto por San Eustaquio, Santiago, Santo Tomás y Santiago.



Fig. 4.4 Nave del templo de Caquiaviri, lienzo compuesto por San Francisco de Asís, San Francisco Xavier.



Fig.4.5 Nave del templo de Caquiaviri, lienzo compuesto por Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía



Fig. 4.6 Nave del templo de Caquiaviri, lienzo compuesto por San Bernardo de Claraval, San Antonio de Padua



Fig.4.7. Nave del templo de Caquiaviri. Detalle del cuadro de Santa Catalina de Alejandría



Fig. 4.8 Nave del templo de Caquiaviri, lienzo compuesto por San José, Muerte de San José y Jesús en Getsemaní



Fig.4.9 Nave del templo de Caquiaviri, Coronación de la Virgen.



Fig. 4.10 Nave del templo de Caquiaviri, Flagelación de Cristo.



Fig. 4.11 Nave del templo de Caquiaviri, Presentación de Jesús ante el pueblo por Pilato.



Fig. 4.12 Nave del templo de Caquiaviri, San Juan de Dios



Fig. 4.13 Nave del templo de Caquiaviri, Cristo muerto.



Fig.4.14 Nave del templo de Caquiaviri, Tránsito de la Virgen.



Fig. 4.15 Nave del templo de Caquiaviri, Purificación de la Virgen.



Fig. 4.16 Nave del templo de Caquiaviri, Coronación de la Virgen.



Fig. 4.17 Nave del templo de Caquiaviri, La Gloria.



Fig. 4.18 Nave del templo de Caquiaviri, Neto del Presbiterio, lado izquierdo.



Fig. 4.19 Presbiterio del templo de Caquiaviri, Detalle de los misterios del Rosario.



Fig.4.20 Presbiterio del templo de Caquiaviri, detalle de los misterios del Rosario.



Fig. 4.21 Presbiterio del templo de Caquiaviri detalle. Escalera blanca con feligresía indígena al pie.



Fig. 4.22 Presbiterio del templo de Caquiaviri, Escalera roja.



Fig.4.23 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Santos de la escalera roja.



Fig. 4.24 Nave del templo de Caquiaviri. Presentación de la Virgen al templo



Fig. 4.25 Nave del templo de Caquiaviri. Desposorios de María y José.



Fig. 4.26 Nave del templo de Caquiaviri. La anunciación



Fig. 4.27 Nave del templo de Caquiaviri. La Visitación.



Fig. 4.28 La Visitación, Francois Ragot (1638-1670).



Fig. 4.29 Nave del templo de Caquiaviri, Adoración de los pastores.



Fig. 4.30 Nave del templo de Caquiaviri, La Epifanía o adoración de los Reyes Magos.



Fig.4.31 Nave del templo de Caquiaviri, Adoración de los magos. Taller de Cornelis Galle II (1615-1678).



Fig. 4.32 Nave del templo de Caquiaviri, Asunción de la Virgen.



Fig. 4.33 Asunción de la Virgen, Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659)



Fig. 4.34 Nave del templo de Caquiaviri, *Hortus Conclusus*.



Fig. 4.35 *Hortus Conclusus* o Mística ciudad de Dios, Cristóbal de Villalpando



Fig. 4.36 Presbiterio del templo de Caquiaviri, Triunfo de la Inmaculada, presbiterio.



Fig. 4.37 Carro triunfal de la iglesia de Achocalla. Parte del cuadro ha sido cortado, por ello la imagen es borrosa, se ha hecho una reconstrucción digital de las partes perdidas.



Fig. 4.38 Mística Ciudad de Dios, Convento de Santa Teresa, Cochabamba –Bolivia.



Fig. 4.39 Mística Ciudad de Dios, presbiterio de San Francisco, La Paz



Fig. 4.40 Nave del templo de Caquiaviri, Fragmento de la Gloria.



Fig.4.41 Nave del templo de Caquiaviri, Fragmento de la Gloria.



Fig.4.42 Nave del templo de Caquiaviri, Fragmento de la Gloria.



Fig. 4.43 Nave del templo de Caquiaviri. Fragmento de la Gloria



Fig. 4.44 Nave del templo de Caquiaviri. Fragmento de la Gloria



Fig. 4.45 Nave del templo de Caquiaviri, Fragmento de la Gloria.



Capítulo 5

Confesión e idolatría

1. La cristianización de la muerte andina

Uno de los elementos decisivos en el proceso de conversión de la población indígena andina, fue el de la cristianización de la muerte. Dado el rol central que tenían los ancestros en la *cosmovivencia* andina prehispánica, la apropiación cristiana de los muertos fue una de las transformaciones más radicales de la administración colonial y la que tendrá mayor impacto en la creación de una *cosmovivencia* andina y cristiana. Dos factores fueron los articuladores de esta transformación: 1) la introducción de un nuevo lugar del enterramiento y 2) el lugar de los muertos en el más allá. La alteración o reconfiguración del tratamiento con los muertos, y su relación con los vivos, generó una transformación en la *espacialidad* de la comunidad y con ello en su *cosmovivencia*.

Una afirmación válida para todas las culturas es que la muerte es, probablemente, el evento más importante de la vida social. La pérdida de un miembro de la comunidad implica ajustes y acomodos, que pueden transformar las relaciones internas en grados mayores que durante la vida. Maurice Bloch (1982) observó que las sociedades se forjan en la forma en la que consideran a sus muertos y el trato y ritual eventual, que se da a sus restos. Considerando esta reflexión, ponderamos el profundo cambio que se gesta sobre el particular, tanto en la construcción de una *cosmovivencia* peculiar en las prácticas, como de las representaciones andino cristianas. A partir del traslado de las poblaciones a los pueblos de reducción, dejando

atrás a los ancestros, se redefinen las fronteras de la nueva *espacialidad* y se gestiona, de manera más intensa, una *cosmovivencia* diferente.

De acuerdo con Gose (2008), el Virrey Toledo tomó el culto andino a los ancestros como idolatría mortuoria, la cual consideró como serio impedimento para el éxito de las reducciones. La reticencia a aceptar el nuevo asentamiento en pueblos, es decir la nueva *espacialidad* reduccional, se fundaba en el apego de los indios a los sitios de enterramiento. Aunque hemos revisado este tema, lo reinstalamos ahora para ubicar la introducción del rito mortuorio dentro de las políticas de la administración colonial y del programa iconográfico de la iglesia de Caquiaviri. Recordemos, entonces, que el traslado de poblaciones a las reducciones implicaba el abandono de los restos de los ancestros en lugares a los que de hecho se prohibiría volver, los cuales podían ocuparse por otros usufructuarios de la tierra. El culto a los ancestros iba a reemplazarse por los sufragios por las almas de los muertos, en una dinámica basada en la comunión de los santos o en la conexión que establecida entre lo santo y las prácticas santas.

El origen de la incorporación de los muertos de una comunidad en la lógica de la comunión de los santos surge, de acuerdo con Peter Brown (1981) en su estudio sobre la santidad temprana, a partir del traslado de los muertos de la periferia al interior de las iglesias en el corazón de la ciudad. La memoria de los santos y el deseo de que el destino de sus almas sea el mejor forja la práctica de mantenerse en contacto con ellos en la *espacialidad* del templo. De alguna forma, el proceso de la introducción del rito mortuorio cristiano entre los indígenas, replicó el proceso inicial de las primeras comunidades cristianas, apuntando a lograr este mismo vínculo de traslado devocional.

Sabemos de las prácticas funerarias andinas prehispánicas a través de los recuentos y registros de las observaciones de los españoles que, de hecho, saqueaban estos enterramientos (MacCormack 1991). Especialmente, aunque no exclusivamente, los religiosos observaron el modo en que se disponían y preservaban los cuerpos, la disposición de ofrendas y sacrificios al momento del entierro, y en otras oportunidades posteriores de manera regular, así como las ceremonias que se realizaban periódicamente, que fueron consideradas idolátricas, pues se entendió que los indios creían que los ancestros podían otorgarles favores y que requerían, como los vivos, de atenciones (Ramos 2010). Estas observaciones permitieron a las autoridades eclesiásticas tomar decisiones sobre como eliminar el culto a los ancestros e introducir los elementos centrales de la creencia cristiana, implantando la existencia del alma como ente diferenciado del cuerpo e introducir la resurrección de la carne. Para articular las creencias, las autoridades eclesiásticas debieron determinar si los indios creían en la existencia del alma o en algo similar. Por un lado, la reverencia que se tenía por los muertos dio a entender a algunos de los observadores cristianos, que los andinos creían en la existencia de un alma separada del cuerpo perecedero.¹⁴⁴ Tanto Polo Ondegardo (c.1500-1575) como Pedro de Cieza de León (1520-1554) y Garcilaso de la Vega, el Inca (1539-1616) coincidían en esta apreciación e, incluso, en el detalle de que el alma tenía una existencia muy parecida a la materia, motivo por el cual los vivos ofrecían comida y bebida, para que el difunto no sufriera necesidades y, por lo tanto, negara su favor (Ramos 2010). Por ello, si bien los andinos reconocían algo similar al alma, el tratamiento que le daban era

¹⁴⁴ Duviols (1978) y Taylor (2000) han elucidado que los andinos consideraban que los animales y ellos mismos estaban animados por una fuerza vital *camac* o *camaquen*, concepto que algunos equipararon con la noción del alma.

diferente al de los cristianos, por lo que estos últimos optaron por demostrar a los indios su “error y superstición”, para suplantarlos con un culto ajustado al cristianismo.

Gerald Taylor (2003) destaca en el *Proemio* del Tercero Catecismo (1584) lo esencial de la prédica de este “error”. En éste se hace énfasis en que las creencias de los indios son embustes gestionados por los hechiceros quienes, como maestros, les enseñaban “estas ignorancias”. Resulta relevante la especificación de la mediación del engaño, pues no en todas las fuentes queda claro el rol que pudieron tener los guías espirituales, sacerdotes o maestros andinos.

Taylor, entonces, llama la atención sobre cómo el mismo catecismo por sermones, destinado a señalar los errores e introducir la doctrina cristiana, en el sermón XVIII, a partir de cierto punto, más que convencer contra antiguas creencias instruye sobre ellas. En ese sermón se enseña cómo Dios está en diez palabras y que por el primer mandamiento requiere que sólo se lo adore a él y no “al sol, ni a las estrellas, ni truenos, ni montes, ni guacas” (Tercero Catecismo por sermones 1585). En el sermón detalla cada uno de los fenómenos naturales, que probablemente fue objeto de algún tipo de devoción,

“...ni a las sepulturas de vuestros antepasados ... ni tengáis villcas, ni guacas, ni figura de hombre, o ovejas hechas de piedra...que no ofrezcas al sol, ni a las guacas, coca ni cuyes, sebo, carneros, ropa, plata, chicha, ni otra cosa, ni mocheis al sol ni a las sepulturas de vuestros antepasados inclinando la cabeza y alzando las manos (...) Todo esto manda Dios que no se haga, y el que hace cualquiera cosa destas morirá y arderá en el fuego del infierno para siempre jamás.” (Tercero Catecismo por sermones 1585, 104-5)

En el mismo sermón se destaca: “es cosa de risa, tu indio miserable eres mejor y de más estima que el sol porque tienes alma y sientes y hablas y conoces a Dios”. Esta aclaración resulta iluminadora pues, aparentemente, siguiendo a Ramos (2010), la atención prestada al cuerpo después de la muerte por la Iglesia en los Andes fue mucho menor a la del alma en

ese mismo momento, lo que resulta lógico considerando la importancia doctrinal del alma versus lo perecedero, la carne.

Una vez establecida la conclusión de que los indios concebían también el alma de manera similar a los cristianos, se hizo necesario concentrar la doctrina en el tema del enterramiento y la descomposición de la carne. José de Acosta (1540-1600) observa la práctica indígena habitual, de enterrar a sus muertos en quebradas o cerros donde la temperatura fuera fría para su mejor conservación o, una vez logrado el cometido de que se enterraran en la iglesia, los desenterraran y devolvieran a los lugares más emblemáticos para la comunidad. Finalmente, también se dieron los casos en los que aceptando el enterramiento de los muertos en la iglesia se llevaran ahí las ofrendas y alimentos (Acosta [1590] 2013).

El lugar de los entierros fue un tema abordado por la Iglesia peruana desde fechas tempranas. Podríamos considerar a las reducciones como la medida más significativa en este sentido para las áreas rurales, por la intervención que supuso en la *espacialidad* andina y, por lo tanto, en la *cosmovivencia* indígena. En el caso de Caquiaviri, las circunstancias son particulares, pues el sitio de reducción y fundación de doctrina es el mismo del asentamiento prehispánico, por lo que el culto a los antepasados debió enfrentarse de otra manera. Como tenemos visto, fue la doctrina y el intento de convencer a los indios del señalado error de sus creencias una de las estrategias para lograr ese fin. Sin embargo, tenemos pocas herramientas para profundizar en la eficacia de las nuevas prácticas introducidas por los evangelizadores. Solo podemos sospechar que el culto persistió a partir de referencias que se pueden asociar a él, como puede ser la representación de la idolatría en el cuadro de La Muerte, sobre el que hablaremos a continuación, o la posibilidad de salvación de los ancestros que propone el cuadro del Juicio Final, que analizamos en el siguiente capítulo.

Acerca de la descomposición de la carne, el tema es representado en Caquiaviri de forma visual y explícita. Ya el primer arzobispo de Lima, Jerónimo de Loayza (1498-1575), mandó que los muertos que se reverenciaban en los exteriores fueran enterrados donde pudieran descomponerse (MacCormack 1991). Al insistir en la descomposición de la carne se reafirma el principio de que el cuerpo es solo temporal y lo que se debe procurar salvar es el alma (Fig. 5.1). Con el propósito de cortar con los procesos naturales y culturales asociados a los enterramientos andinos también se buscó evitar que los caciques o líderes étnicos se enterraran con sus esposas y sirvientes.

Las Constituciones sinodales de 1739, dadas por el Obispo Rodríguez Delgado, insistían en que los curas estuviesen atentos a que los indios no enterrasen a algún difunto de pie, o que ocultaran chicha o viandas en el sepulcro (Rodríguez Delgado 1739, 111). Además de esto, el Obispado advertía sobre las muchas irregularidades entre el cobro por los entierros y el servicio que se hacía en la sepultura y misas de difunto, como vimos en las recomendaciones a los curas rurales en el Capítulo 3. Disposiciones posteriores, especifican las diferencias en los costos de entierro. Según Escobari de Querejazu (2001), para el último tercio del siglo XVIII, por un entierro de español podían cobrarse hasta 40 pesos, cifra que podía aumentar en función de la voluntad y riqueza de los dolientes. Por el entierro de indios, en cambio, se cobraba alrededor de 4 pesos y si se trataba de un niño 2 pesos. Asimismo se contemplaba que los curas pudiesen reducir estos montos si los costos no pudiesen ser erogados (Escobari de Querejazu 2001, 76-77).

En la siguiente tabla podemos ver los gastos de entierro y misa, por el lapso de un año, que registró, Andrés Calle Condori originario y tributario de Jesús de Machaca, en 1741, por el entierro de su suegro.¹⁴⁵

Tabla 5.1 Costos del entierro y luto de un año	
Ítem	Costo
Entierro	10 pesos
Misa	4 pesos, 4 reales
Convidar a los cantantes	20 reales (2 pesos, 4 reales)
Para la conmemoración de difuntos (cera y ofrendas)	7 pesos, 4 reales
Misa de cabo de año	8 pesos
Cera para la misa	1 peso
Convidar a los catores (sic)	5 pesos
Lo que se le da al cura por el acostumbrado carnero	1 peso
Total	39 pesos, 4 reales

La capacidad de erogar estos costos estaba en relación a la posición del difunto y su familia así como las obligaciones tributarias. Gracias al estudio de Tandeter y Wachtel (1983) podemos conocer los gastos cotidianos, como ser una gallina, que costaba poco menos de 3 reales, o una docena de platos que estaba cerca a los 7 reales en el período, aunque en Potosí, lo cual puede tomarse como aproximada referencia. Asimismo en la Tabla 5.2, podemos ver costos referenciales de alimentos para los mismos años, y, a partir de ello, comparar y determinar cuán oneroso era costear un entierro, con la parafernalia de música, cantores, convites y rituales acorde a su rango, como lo hizo Andrés Calle Condori. Entonces, el entierro con su misa costaba alrededor de 14 pesos de a ocho reales: el costo en relación a los precios de los alimentos es alto, pues traducido en reales el entierro cuesta 80 reales. Los altos costos señalados en este caso, no solo resumen un año de ritos desde la muerte, sino que también son muestra de un gasto excepcional acorde a los caciques y sus familias. De hecho

¹⁴⁵ ALP/PJJ Caja 11.

el costo por entierro y la misa serían, a lo sumo, lo que todos debieran pagar, sin embargo, los costos de protocolización para los de abajo han limitados el conocimiento que tenemos de las erogaciones de los entierros más modestos, sin que ellos no hubieran generado deudas y algún problema económico para la familia del difunto para cumplir con las exigencias de la nueva fe. Por ello consideramos que este fue un factor que llevó a muchos a desistir de enterrar a sus muertos en la iglesia y optasen por hacerlo en otros espacios, como lugares altos y abiertos, favoreciendo la pervivencia de la *espacialidad* andina. Para mensurar la incidencia de esos costos en la reproducción social, se exhiben a continuación los precios de alimentos de consumo cotidiano.

Trigo	92	100= 26 reales
Quinua	98	100= 24,6 reales
Maíz blanco	103 (1744)	100= 19,3 reales
Papa	54	100= 26 reales
Chuño	90	100= 26 reales
Queso	58	100=110,9 reales (unidad)
Charqui	67	100= 59,4 reales (quintal)

Dentro de la lógica cristiana, el enterramiento al interior de la iglesia o en los cementerios que se disponían a los costados de los templos garantizaba la salvación del alma, como si la cercanía geográfica realmente tuviera impacto para obtener un más ajustado vínculo con Dios y la salvación. Es decir, que se generó una *espacialidad* sagrada de tal trascendencia en torno al templo y, especialmente, al altar, de manera que formar parte de ese espacio tenía capacidades divinas asociadas a la salvación del alma. De ahí que, como señala Paul Zumthor

¹⁴⁶ Elaboración a partir de Enrique Tandeter y Nathan Wachtel, 1983, *Precios y producción agraria. Potosí y Charcas en el siglo XVIII*, Buenos Aires: Ceres; se toman como periodo base igual a 100 los años entre 1770-1779 (Tandeter y Wachtel 1983, 46).

(1994) “el peor infortunio sería que el espacio del difunto fuera un <<no lugar>>. (...) Puede ser miserable, reducida a algunas paletadas de tierra apisonada, a un montón de piedras, no importa. Cualquier tumba es un monumento, pertenece al orden de lo construido, como la casa, como la iglesia.” (Zumthor 1994, 280). Por lo tanto, negar el enterramiento fue una medida extrema reservada a los criminales o a los subversivos, como se haría posteriormente, en 1781, con el cuerpo de Tupac Katari, el líder de la revuelta indígena de 1780, jefe del sitio de La Paz (Del Valle de Siles 1990).¹⁴⁷

A la fecha, observamos que las iglesias del altiplano, tanto en su interior como en sus espacios colindantes, se convirtieron en cementerios de las comunidades; sin embargo, queremos rescatar aquí una noticia del pueblo de Sorata en la provincia Larecaja, situada al norte de La Paz. En 1720, los padecimientos que sufrían los indios a causa de los repartimientos forzosos de mercancías, la violencia con la que se imponían y la coerción de los cobros de productos, desestabilizaron el acuerdo de enterramientos. Como consecuencia de los abusos citados, los indios se negaban a oír misa y a enterrarse en las iglesias en estos términos: “se pasan muchos de ellos a los infieles abandonando la religión cristiana”.¹⁴⁸ Lo interesante de esta noticia es que el cese de cumplimiento de las medidas de *policía* asociadas a la vida cristiana, como oír misa y enterrarse en la iglesia, sería decisión de los indios, quienes en 1720 hacen evidente que el cumplimiento de las normas impuestas por los españoles significaba un acuerdo, que podía romperse en cualquier momento ante la alteración del equilibrio del pacto, como las

¹⁴⁷ De acuerdo con el estudio de Philippe Ariès (1982) sobre la muerte, uno de los mayores castigos supone el dejar que el cuerpo se pudra públicamente. Es emblemático, porque justamente buscó ser ejemplo y escarmiento, el descuartizamiento y posterior exposición de las partes del cuerpo de Tupac Katari o Julián Apaza. Su cabeza se expuso en la ciudad de La Paz y se envió su mano derecha a Ayo Ayo su lugar de nacimiento y luego a Sica Sica sitio importante en el levantamiento de 1781. La mano izquierda se envió a Achacachi, la pierna derecha a Chulumani y la izquierda a Caquiaviri, por considerarse estos pueblos donde de no afianzarse la autoridad española, podría darse un resurgir de la rebelión. Lo propio se dicta para la cabeza y las manos de Bartolina Sisa, esposa de Julián Apaza y líder de la Rebelión (Del Valle de Siles 1990).

¹⁴⁸ ALP/PJJ Caja 11, sin inventariar.

tremendas exacciones impuestas por los corregidores. En estas circunstancias, la *cosmovivencia* hace evidente su latencia y plasticidad, al abrir la opción de volver a prácticas que no estaban permitidas hacía más de 150 años, constituyéndose en una práctica de resistencia.

Finalmente, dentro de la lógica doctrinal, la importancia del enterramiento apropiado, aunque fuera pobre, era significativa porque abría la posibilidad de que el cuerpo se descompusiera y liberara el alma para su salvación o condena. Mientras ese destino se definía, en la espera del Juicio Final, las almas se alojarían en el Purgatorio y su estancia transitoria en ese medio podía ser aliviada mediante los sufragios de los vivos. Ahora bien, el destino del alma solo podía ser determinado por Dios pero, para no tener que aguardar tanto, la doctrina insistía en la vida piadosa como garantía de que en el momento del Juicio, el alma se salvaría. Con el propósito de enfatizar esta idea, la meditación sobre el momento de la muerte se convirtió en una práctica piadosa común. La buena muerte era algo que se deseaba con el fervor de la salvación y era alimentado por una literatura popular para preparar el alma. Así se construye, por ejemplo, la idea de que la muerte de un pecador era la muerte dolorosa.

1.1 El cuadro de La Muerte¹⁴⁹

De acuerdo con Domingo González Lopo (2005), después de la aceptación en el Concilio de Florencia de 1439 de la idea del juicio particular del alma surgió la obsesión por la buena muerte. Para alimentar esta necesidad surgieron con el tiempo los manuales del arte del buen morir o *ars moriendi*, como el de Carlos Bundeto, *El espejo de la muerte, en que se notan*

¹⁴⁹ Teresa Gisbert (2010) propone que este cuadro hace referencia a la obra *Ars Moriendi ou L'art de bien mourir* de 1492 sin embargo, para esta investigación no hemos tenido acceso a esta obra.

los medios de prepararse para morir, por consideraciones sobre la Cena, la Pasión y la Muerte de Jesu Christo, impreso en 1700 con cuarenta estampas. Esta obra se convirtió en un “modelo fundamental para entender la cultura barroca y los mecanismos aleccionadores de la misma” (Monterroso Montero 2009, 62). Es a partir de entonces que se ritualiza el último trance. Esta reflexión de los últimos momentos de la vida y cómo llevarlos es lo que representa el cuadro de La Muerte de Caquiaviri (Fig. 5.2). En una manera iconográficamente rica y compleja conjuga en una imagen, una serie de aspectos que se hicieron populares especialmente hacia el siglo XVIII. El cuadro de La Muerte es, junto con el del Reinado del Anticristo, una de las composiciones más originales de la pintura colonial charqueña. Su compleja composición se nutre de la iconografía diseminada por el género emblemático, en el que las reflexiones sobre la muerte proliferaron desde el siglo XVI.¹⁵⁰ Este tipo de iconografías proponen una combinación de imagen y texto que favorecía la proyección de la propia muerte y guiaba con mucha claridad el comportamiento idóneo, para el que las imágenes facilitaban la instrucción de los iletrados (González Lopo 2005).

A partir del Concilio de Trento, la muerte se clericaliza al darle al sacerdote un papel central en ese momento, tanto para administrar los sacramentos de confesión, eucaristía y extremaunción, como para ofrecer la garantía de una buena muerte, como empezó a considerarse popularmente. Asimismo, para el siglo XVI, la buena o mala muerte se consideró como el resultado de los hechos de la vida y, por consiguiente, el sacramento de la confesión o penitencia adquirió un lugar privilegiado, pues ofrecía una expiación final. En las obras del jesuita Eusebio de Nieremberg, *Partida para la eternidad y preparación para*

¹⁵⁰ La emblemática es el género que surge de la unión de imagen y texto en el Renacimiento italiano. La obra más influyente es la de Andrea Alciato *Emblematum Liber* de 1531. Para el caso Iberoamericano, los emblemas de Juan de Solórzano Pereira *Emblemata centum regio-política* de 1651 tuvieron una notable difusión (Germano Leal 2017).

la muerte (1645) y *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, y *Crisol de Desengaños* (1675), el autor hace énfasis en la contrición y confesión, no sin quitar importancia a la vida piadosa guiada por los sermones, los devocionarios, las estampas y las vidas de los santos (Gonzalez Lopo 2005, 305).

Volviendo al cuadro de *La Muerte*, este está compuesto como un espejo, dividiendo las acciones humanas entre vicios y virtudes, como vimos en capítulos previos. De esta manera, a la izquierda del espectador, se representa la buena muerte y, a la derecha, la mala. El vértice de este espejo está compuesto por una escena de confesión, en la que se ve al cura en el confesionario escuchando a un indio de rodillas acogotado por el demonio (Fig. 5.3). En el fondo de la escena, se puede ver a otro indio retirándose con un pequeño demonio sobre la cabeza. En un siguiente apartado ahondaremos sobre la descripción y análisis de esta escena y la relevancia de la confesión en el proceso de conversión, evangelización y lucha contra las idolatrías.

En el lienzo, sobre el confesionario, hay un pedestal cubierto por símbolos del poder temporal: sombreros papales, cardenalicios de presbítero, coronas, sombreros con plumas, birretes, telas suntuosas y un *uncu* o túnica utilizada por los indígenas para vestir, de color rojo oscuro con bordes en carmesí¹⁵¹. Encima de estos, se paran los dos esqueletos que representan a la muerte con arcos para disparar a los moribundos (el de la izquierda con un arco y flecha de flores y el de la derecha de llamas). Detrás de las calaveras podemos encontrar el cuerpo del difunto corrompiéndose. Finalmente, vemos también escenas que muestran las dos vidas de los moribundos: a la izquierda, una vida piadosa en un templo, y a

¹⁵¹ Esta composición es similar a la del frontispicio de la obra de Bundeto (1700), (Fig. 5.4)

la derecha, una licenciosa en un jardín con músicos. La composición se unifica en la parte superior, con el Padre junto al Espíritu Santo.

En el lado izquierdo, de la Buena Muerte (Fig. 5.5), se observa el lecho y al moribundo con el crucifijo en la mano orando (escrito en una filacteria): *creo en Dios, espero en Dios, amo a Dios*. En torno a la cama suceden muchas cosas simultáneamente, a un lado vemos al Ángel de la Guarda, como se lo representa en la edición de Bundeto de 1700, al otro lado se ve a San Miguel con su espada flamígera sometiendo al demonio. De debajo de la cama salen una mujer y un demonio, además del mundo. Los pilares de la cama tienen, sobre cada uno, una alegoría de las cuatro virtudes cardinales, Fortaleza, Templanza, Justicia y Prudencia. Las virtudes teologales, por su parte, constituyen las tres almohadas sobre las que descansa el moribundo. En la cabecera se observa un escapulario carmelita y una imagen de la Virgen Dolorosa. Finalmente, en el entorno del cuarto se observan varios cilicios y cuerdas destinadas a la mortificación.

En la parte superior, como flotando sobre el moribundo bajo el dosel de la cama, en cuatro tondos (Fig.5.6) se ven escenas de la vida del moribundo, las que muestran sus buenas acciones como la caridad, reverencia a la Eucaristía y las almas del Purgatorio, la devoción a María y José y, finalmente, la mortificación del cuerpo como acto de penitencia. En la parte superior, entre nubes, están los intercesores de cuyas bocas salen filacterias con las siguientes frases. San Antonio Abad lleva una filacteria que dice: “Ten piedad Dios y Sr padre” (el resto es ilegible), San José dice: “Perdonalo eterno Dios por (el resto es ilegible)”, la Virgen María dice tomándose el pecho: “ella señor le ha (ilegible) por estos pechos y leche”, Cristo dice: “Ya sus deudas ha pagado la sangre (ilegible)” y finalmente el Padre que inclinado con un ramillete de flores dice: “ven a poseer las glorias que merecen tus victorias”.

En la esquina superior, en una cartela sostenida por *putti* se lee:

Ya que la muerte es de vida
Por la Culpa original
Vive bien, y aunque mortal
Haras de la muerte vida
No temas, no la partida
Que no es posible que quien
Bien vive, no muera bien
Ama, sirve y teme a Dios
Que él se acordará de vos
En vida y en muerte. Amen.

Debajo hay una inscripción ilegible, probablemente en latín y, finalmente, aparentemente como referencia se lee: *Psalmos 115*.

En contraposición, en el lado derecho yace el moribundo, que sufre por el demonio que le come las entrañas (Fig. 5.7). De sus labios sale la filacteria que dice: *Todo ya lo he perdido, ya no hay remedio*. El ángel de la guarda se cubre los ojos y se aparta, mientras rodean la cama bestias, demonios, mujeres, la representación del mundo o lo mundano, la vanidad, demonios disfrazados de mujer y demonios que tocan instrumentos; incluso hay un demonio que parece portar un *kero* o vaso ceremonial prehispánico. Los pilares de la cama, así como las almohadas, representan los siete pecados capitales: Envidia, Pereza, Gula e Ira, en la cama, y Soberbia, Avaricia y Lujuria, como las almohadas. La carne, el demonio y el mundo están bailando alrededor de la cama y, del lado opuesto, permanecen escondidos. Finalmente, bajo el dosel, se ven los mismos cuatro tondos con las escenas de la vida del moribundo, que en este caso resulta ser bebedor, perezoso y lujurioso. El cuarto tondo representa a dos indios arrodillados frente a un macho cabrío al que le sale fuego del ano. Delante de ellos están regadas hojas y hay un *kero*.

En filacterias y libros se leen las siguientes denuncias llevadas por los demonios ante el Padre

(Fig. 5.8):

- Arda para siempre quien no hizo al pobre ningún bien.
- Digno es de condenación pues vivió tan sin razón.
- Pobre, triste y afligido quien te ha ofendido

Por su parte, de la boca del Padre sale otra filacteria que dice: *Id maldito desde luego a arder en eterno fuego* mientras de su mano salen rayos rojos.

Finalmente, en la esquina superior derecha, en una cartela sostenida por dos demonios, se lee

Si quieres averiguar
Si has bien o mal de morir
De tu modo de vivir
Lo puedes conjeturar
Y si llegares a hallar
Que vives mal triste fuerte
Pecador advierte advierte
Que por ley establecida
Te trae la mala vida
Sentencia de mala muerte

De la misma forma que en el lado opuesto, se ven palabras ilegibles y debajo está claramente escrito: *Psalmos 33*.

La meditación que ofrece el cuadro gira entonces, en torno a la Buena y Mala Muerte, pero con un énfasis claro en una confesión verdadera, marcado por la complementariedad con la imagen, en la cual vemos al indio incumpliendo con la confesión (a causa de un demonio), y el texto donde se condena la práctica. Por lo tanto, es en la articulación del lenguaje visual y el escrito, donde encontramos la argumentación verdadera del cuadro. Por la dependencia del texto, y la cantidad del mismo en este lienzo, consideramos que el género emblemático es una vertiente definitiva en la composición. En conclusión, podemos ver que, de acuerdo con la composición de la obra, la confesión es el elemento central que articula los dos posibles

destinos del moribundo, la buena muerte y la mala muerte. Por el otro lado, llama la atención la representación de la idolatría en los tondos que caracterizan la mala vida, que deriva en la mala muerte. Esta representación, junto con una similar en las Postrimerías de Carabuco, son las únicas que visualmente ejemplifican las costumbres andinas bajo la categoría de idolatrías, lo cual resulta relevante porque nos permiten comprender cómo se entendían las prácticas andinas, desde la iglesia paceña o incluso peruana. Por estos motivos, tras desentrañar la forma en la que se compone la meditación de la muerte que vemos en el cuadro, ahondaremos tanto en la confesión como en la idolatría como elementos determinantes en el proceso de conversión, por un lado, y de cosmovivencia, por el otro.

1.2 El lenguaje emblemático al servicio de la meditación de la muerte

Iconográficamente, vemos representada la doble faz o doble naturaleza de la muerte en la disposición simétrica del cuadro. Esto facilita la prédica sobre el camino a seguir en la vida y las consecuencias que los actos tendrán en el trance final. La cantidad de filacterias en el cuadro no solo le añaden una naturaleza visual y oral al cuadro, sino que también abren la lectura emblemática a ojos menos expertos. Ese es el caso, por ejemplo, de la representación de las virtudes teologales o cardinales, las cuales están pintadas con sus atributos pero también con carteles que las identifican.

El lenguaje emblemático, derivado de la influencia de la obra del humanista Andrea Alciato (1492-1550), cuyo libro *Emblematum libellus* de 1531 fue publicado en latín y luego traducido al español en 1549, buscaba la sinergia de imagen y textos con el propósito de crear un efecto poético o tropológico, logrando un lenguaje altamente codificado de imágenes misteriosas u ocultas, que revelan su verdadera profundidad sólo ante la correcta

interpretación (Sebastián 1990; Germano Leal 2017). En esta medida, se convirtió en un medio sofisticado pero eficaz para sintetizar información.

El género llegó al Virreinato del Perú mediante el uso de los llamados *catecismos jeroglíficos*, catecismos llenos de dibujos que facilitaban la transmisión de ideas entre la población indígena.¹⁵² En este contexto, probablemente la obra más conocida que utiliza este tipo de lenguaje es la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615), incluso cuando el resultado no es un libro de emblemas como tal, vemos una búsqueda por la sinergia entre el texto y la imagen.

Se podría pensar que estas composiciones complejas impedían, o por lo menos, hacían difícil la correcta comprensión del mensaje, o bien se dirigían solamente un público educado. Es difícil negar estas suposiciones, sin embargo, creemos que lo complejo en ellas apela al uso de métodos de reflexión, que eran considerados valiosos y útiles en su momento, como las artes de la memoria que citamos en capítulos anteriores o, el método de la composición de lugar que aplicaban los jesuitas, al que también hemos hecho referencia previa (Rodríguez Romero y Etchelecu 2010). De acuerdo con Monterroso Montero (2005), la orden jesuítica influyó también en el cifrado de las imágenes para que el proceso de lectura favoreciera la meditación.

A esto se suma el importante rol que tiene la muerte en la cultura barroca, que generó la mencionada retórica piadosa, que difundía la idea neoplatónica del cuerpo como cárcel del alma. Dentro de este esquema, es de particular importancia el rol que juegan la confesión y la penitencia, en la política contrarreformista de la imagen. De acuerdo con Santiago

¹⁵² Barbara H. Jaye y William P. Mitchell (2000) publicaron un estudio sobre un catecismo jeroglífico quechua que acompaña la edición facsimilar del mismo. El libro se titula *Picturing Faith: A Facsimile Edition of the Pictographic Quechua Catechism in the Huntington Free Library*, Norman: University of Oklahoma Press.

Sebastián (1990), la confesión fue el sacramento más combatido por los reformados, por lo tanto se reforzó a través de la presentación de personajes que destacaran por sus prácticas penitenciales. En la pintura charqueña, dentro de esta lógica, es común la representación de María Magdalena como el ejemplo más eminente del arrepentimiento y la conversión. O el caso de María Egipcíaca, prostituta arrepentida, que opta por una vida ascética. Del primer caso, es la pintura de Gregorio Gamarra, seguidor de Bernardo Bitti, activo entre Potosí y Cuzco a principios del siglo XVII, que representa a Magdalena, como una rica cortesana¹⁵³, modelo que según Sebastián repitió en un lienzo para la iglesia de Caquiaviri (c.1640) que hoy se ha perdido (Sebastián 1990,91).

La iconografía de los grabados en torno a la muerte y la meditación sobre la misma, centran su composición en el moribundo en su lecho y, en ciertos elementos que se repiten, como el Ángel de la Guarda que acompaña, y los demonios, que si bien son frecuentes no siempre están presentes. Estas composiciones también incluyen el plano celeste, pues es el destino del alma que abandona el cuerpo. En la representación de este plano suelen estar la Trinidad, la Virgen, que como intercesora tiene un rol principal, sumados a algunos santos igualmente mediadores, y ángeles. La incorporación de San Antonio Abad no es exclusiva de Caquiaviri; por ejemplo, sabemos de la existencia de un cuadro novohispano, *Inspiración contra la vanagloria* de 1569, en el que están presentes María, Jesús, el Padre, el Espíritu Santo y San Antonio Abad. Este santo, que no fue particularmente popular por su carácter intercesor como San Francisco de Asís, parece responder a una incorporación de devoción local o interés específico en el surandino, como en Caquiaviri. Recordemos que en Cuzco se encuentra la capilla del convento y Universidad dedicados a este santo, cuyas pinturas serían el modelo

¹⁵³ Cuadro conservado en el Museo Nacional de Arte de Bolivia en La Paz.

de las que forman parte del programa de Caquiaviri. Dos incorporaciones del siglo XVIII a la iconografía del lecho de muerte, de acuerdo con Monterroso Montero (2005), son del esqueleto como representación de la muerte misma, y la del confesor, que, surge por primera vez en las publicaciones florentinas.

Continuando con nuestro análisis de la pintura, habíamos dicho que el otro elemento que más ha llamado la atención de este cuadro es la representación de la idolatría en el tondo, sobre el moribundo pecador (Figs. 5.9 y 5.10). En este tondo se representa a dos indios, identificables por la ropa, utilizando un *kero*, vaso ceremonial andino, y hojas de coca para adorar a un ídolo. La inclusión de esta imagen nos vincula inmediatamente a prácticas propias del mundo andino, pero traducidas a la lógica occidental, pues la adoración en un altar a un macho cabrío corresponde más bien a un manual inquisitorial, que a la cosmovivencia andina. Esto quiere decir que, si bien la iconografía del cuadro proviene de fuentes grabadas, estas no han sido tomadas sin mediar una reflexión con respecto al uso de la imagen en un sitio particular. La composición se realizó a partir de las definiciones cristianas de la idolatría, por lo tanto si bien no es una representación fiel de los cultos andinos, hace visibles algunos elementos significativos de ellos, como la hoja de coca y los vasos ceremoniales. La imagen cobra importancia si la consideramos como único testimonio de una práctica, que no es evidente en la documentación escrita.

Aunque, como se ha expresado anteriormente, no se han encontrado referencias documentales de campañas o procesos de extirpación de idolatrías en Caquiaviri específicamente ni en la provincia de Pacajes, proponemos que una representación visual, dentro de una narración moralizante como ésta, se cumple una función documental similar a la de las recomendaciones que hace el Sínodo del Arzobispado de La Paz (1738). En ellas se hace la advertencia, basada en la observación de la visita pastoral, de que se debían evitar

ciertas prácticas calificadas como supersticiosas en relación con el uso de santos o rosarios para lograr favores divinos. La imagen que analizamos sería también una advertencia, por lo tanto, consideramos que este cuadro cumplió la función de luchar contra las idolatrías de manera concreta y específica: el idólatra sería condenado al infierno, no sin antes morir en tortuoso sufrimiento. Ahora bien, las constituciones fueron elaboradas para los clérigos, mientras que la pintura estaba destinada a la feligresía.

Esta es la representación visible de la idolatría, pero no es la única. En el cuadro hay una referencia mucho más sutil, para ojos conocedores (Fig. 5.11). En la cartela superior izquierda, descrita anteriormente, hemos señalado que existe un fragmento del Salmo 115 de la Biblia. Este Salmo dice así:

- "1. ¡No a nosotros, Señor, nos des la gloria, no a nosotros, sino a tu nombre, llevado por tu amor, tu lealtad!
2. ¿Quieres que digan los paganos: "¿Dónde está, pues, su Dios?"
3. Nuestro Dios está en los cielos, él realiza todo lo que quiere."
4. Sus ídolos no son más que oro y plata, una obra de la mano del hombre.
5. Tienen una boca pero no hablan, ojos, pero no ven,
6. orejas, pero no oyen, nariz, pero no huelen.
7. Tienen manos, mas no palpan, pies, pero no andan, ni un susurro sale de su garganta.
8. ¡Que sean como ellos los que los fabrican y todos los que en ellos tienen confianza!
9. ¡Casa de Israel, confíen en el Señor, él es su socorro y su escudo!
10. ¡Casa de Aarón, confíen en el Señor, él es su socorro y su escudo!
11. ¡Los que temen al Señor, confíen en el Señor, él es su socorro y su escudo!
12. El Señor no nos olvida, nos bendecirá: bendecirá a la casa de Israel, bendecirá a la casa de Aarón,
13. bendecirá a los que temen al Señor, tanto a los pequeños como a los grandes.
14. Que el Señor los haga crecer a ustedes y a sus hijos.
15. ¡Que el Señor los bendiga, el que hizo los cielos y la tierra!
16. Los cielos son la morada del Señor, mas dio la tierra a los hijos de Adán.
17. No son los muertos los que alaban al Señor, ni todos los que bajan al Silencio,
18. Más nosotros, los vivos, bendecimos al Señor desde ahora y para siempre."¹⁵⁴

¹⁵⁴ Biblia Latinoamericana, <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana/salmos/115/>, consultada en febrero 2019, el texto no es idéntico al de la cartela.

Este Salmo, que especifica la diferencia entre los ídolos o dioses paganos y el Dios verdadero cristiano, permitiría al sacerdote dar una explicación, si se quiere, de la naturaleza del pecado intrínseco en la idolatría al aludir, mediante el tondo descrito, a la adoración de seres inertes que no pueden sentir ni ver ni oír. Pero además, el Salmo 115 habrá sido de mucha utilidad entre la población andina pues además habla de la adoración de la que serían capaces los muertos, o más bien su incapacidad de adorar a Dios y, por lo tanto, de resultar nulos como actores de y en la vida de las personas. Lo descrito entra en diálogo con el enraizado culto a los antepasados en la cosmovivencia andina, que los tenía por seres que requerían de alimento y sustento.

En el lado opuesto (Fig. 5.12), se lee el Salmo 33, que dice así:

- "1. Buenos, festejen al Señor, pues los justos le deben alabar.
2. Denle gracias, tocando la guitarra, y al son del arpa entóñenle canciones.
3. Entonen para él un canto nuevo, acompañen la ovación con bella música."
4. Pues recta es la palabra del Señor, y verdad toda obra de sus manos.
5. El ama la justicia y el derecho, y la tierra está llena de su gracia.
6. Por su palabra surgieron los cielos, y por su aliento todas las estrellas.
7. Junta el agua del mar como en un frasco, y almacena las aguas del océano.
8. Tema al Señor la tierra entera, y tiemblen ante él sus habitantes,
9. Pues él habló y todo fue creado, lo ordenó y las cosas existieron.
10. Malogra los proyectos de los pueblos y deshace los planes de las naciones.
11. Pero el proyecto del Señor subsiste siempre, sus planes prosiguen a lo largo de los siglos.
12. Es feliz la nación cuyo Dios es el Señor, el pueblo que él escoge como herencia.
13. Mira el Señor de lo alto de los cielos, y contempla a los hijos de los hombres.
14. Del lugar en que vive está observando a todos los que habitan en la tierra;
15. él, que solo formó sus corazones, él, que escudriña todas sus acciones.
16. No salva al rey lo inmenso de sus tropas, ni su gran fuerza libra al que combate.
17. No es verdad que un caballo sirva para triunfar, no salvará al jinete ni con todo su brío.
18. Está el ojo del Señor sobre los que le temen, y sobre los que esperan en su amor,
19. para arrancar sus vidas de la muerte y darles vida en momentos de hambruna.
20. En el Señor nosotros esperamos, él es nuestra defensa y nuestro escudo;
21. en él se alegra nuestro corazón, en su santo nombre tenemos confianza.
22. Venga, Señor, tu amor sobre nosotros, como en ti pusimos nuestra confianza."

Este Salmo condensa la naturaleza creadora de Dios y su incomparable poder sobre la tierra y los hombres. Hace evidente que Dios todo lo sabe y puede ver dentro de los corazones de los fieles. Entre los versos 18 y 19 podemos ver una síntesis del cuadro:

Está el ojo del Señor sobre los que le temen, y sobre los que esperan en su amor, para arrancar sus vidas de la muerte y darles vida en momentos de hambruna.¹⁵⁵

Se afianza la idea de un proyecto divino pensado para las personas, más allá de los gobiernos temporales, que con certeza caló en la población, pues al momento de los levantamientos indígenas de 1771 en Pacajes, los insurrectos fueron disuadidos de la violencia contra el corregidor y sus ayudantes por el cura del pueblo de Caquiaviri, quien enarbolando la custodia con la hostia salió dos veces a defender a las autoridades y al propio templo (Thomson 2006).¹⁵⁶

Queda así expuesto cómo el cuadro de La Muerte nos da a conocer, de manera didáctica y a la vez esotérica, los beneficios de una buena muerte, la importancia de la confesión o la penitencia, y el lugar de la idolatría dentro de las acciones desviadas de un pecador y cómo incide en su muerte. Por lo tanto, siguiendo el argumento precedente, que cobra sentido en el cuadro, centramos nuestro análisis en estas tres partes; primero, veremos cómo era posible para los indios del mundo rural andino acceder a la buena muerte. A continuación, observaremos cómo se ejerció el sacramento de la confesión entre los nuevos cristianos y, finalmente, cómo la representación de la idolatría se teje en el discurso de un contexto hispánico en los Andes.

¹⁵⁵ Biblia Latinoamericana, <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana/salmos/33/>, consultada en febrero 2019, las palabras no son exactamente las mismas que las de la pintura.

¹⁵⁶ Para ampliar sobre el levantamiento en la provincia de Pacajes, especialmente en los pueblos de Jesús de Machaca y Caquiaviri, ver Sinclair Thomson, 2006, *Cuando sólo reinasen los indios. Política aymara en la era de la insurgencia*. La Paz: Muela del diablo editores.

2. La confesión en los Andes

Anteriormente hemos hecho referencia a la representación de la confesión en el medio del cuadro de La Muerte. Esta inclusión, siguiendo las reflexiones del jesuita Eusebio de Nieremberg, como vimos, se articula con las recomendaciones del buen morir. Sin embargo, su composición parece asimismo seguir o emular una similar conservada en la pinacoteca jesuítica de La Profesa, en la ciudad de México. En este caso, la pintura se refiere exclusivamente a la confesión, pero utiliza, de igual forma, la división entre vicios y virtudes reflejadas en la confesión del piadoso y la confesión del pecador, a la izquierda y a la derecha del observador (Fig.5.13). Visualmente, ello se logra a través del color de la piel, dándole al pecador, que hace verdadera contrición, una apariencia santa, apacible, con su piel clara, opuesta al pecador de piel más oscura, que no parece arrepentirse y de cuya boca salen alimañas. Al pie de ambas escenas se aclara la causa de la apariencia de ambos,

Lado izquierdo	Lado derecho
El pecador que confiesa bien sus culpas, recibe la blancura hermosa de la gracia de Dios, causa alegría al Santo Ángel de su guarda, y llena de rabia y desesperación al demonio.	El pecador que calla pecados, o no se arrepiente de ellos en la Confesión, da gusto al demonio, llena su alma de iniquidad, y causa tristeza y amargura al Santo Ángel de su guarda.

El demonio, por su parte, dice: *Mal he quedado* y en el caso del pertinaz dice: *Este es mío*.

Mientras que el Ángel de la Guarda en cada caso dice,

Lado izquierdo	Lado derecho
Ve, comulga, con firme fe, constante esperanza, profunda humildad, perfecta mortificación y ardentísima caridad.	Si piensas que tus pecados: no se tienen que saber, o tú los has de decir: o en público se han de leer.

Con estas frases se hace evidente la creencia en la pugna entre el bien el mal por capturar las almas de los hombres. Recordemos que fueron justamente los jesuitas quienes para el contexto peruano demonizaron a las idolatrías. En estas representaciones vemos la lógica detrás de esa asociación, que es la lucha por las almas de los hombres entre la cristiandad y el demonio (Brosseder 2018).

Ahora bien, en el cuadro de La Muerte de Caquiaviri a los pies de la confesión se lee,

“Tus culpas se han de saber, no las quieras encubrir, O tú las has de decir, O en público se han de leer.”

Esto nos indica que ambas pinturas están utilizando los mismos versos de advertencia a los pecadores que encontramos en la obra franciscana de Joseph Gavarri, titulada *Instrucciones predicables y morales, no comunes que deben saber los padres predicadores y confesores principiantes y en especial los misioneros apostólicos*, publicada en Barcelona en 1677. En este texto, que compila una serie de recursos para los predicadores y confesores, como su nombre lo indica, en su instrucción 27 Contra los jugadores y de otras advertencias

“Las saetas que podrán ir cantando los padres misioneros en las procesiones que harán por los lugares para convocar a la gente, son las siguientes, que importará también mucho que las den impresos de limosna a la gente y que las fijen por las partes públicas. Y el imprimirlas será en un pliego a lo ancho dél por una parte sola y también unas décimas en la forma siguiente.

(...)

Tus culpas se han de saber, no las quieras encubrir: o tú las has de decir o en público se han de leer. Y si se leen ha de ser en universal gobierno para tu castigo eterno; pues no es mejor con victoria decir las para la Gloria que oír las para el infierno?” (Gavarri 1677, 370)¹⁵⁷

¹⁵⁷ El resaltado es nuestro.

En la colección referida a los Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII (1857), estos versos se reproducen como ejemplo de la poesía ascética propia de la orden franciscana. Se trata de un género formado en los claustros y que tiende a la reflexión melancólica de la brevedad de la vida y el miedo a la eternidad. De acuerdo con Alfonso de Castro (1857), la fuente de los versos son las *Saetas espirituales que los padres predicadores apostólicos de la religión seráfica de nuestro padre san Francisco van cantando por las calles en las misiones que hacen por toda España con orden de su santidad*, pero no proporciona una fecha para esta fuente. Aun así, como atestiguan estas pinturas, podemos establecer que su uso se difundió tanto en Nueva España como en el Virreinato del Perú. Su difusión puede haberse debido a la orden jesuítica, a pesar de provenir de la tradición franciscana, pues la obra novohispana que aquí referimos forma parte de la pinacoteca jesuítica, y, para el caso de Caquiaviri, hemos ya expuesto la relevancia de la presencia de la Compañía en el Programa, a través de la obra de Jerónimo Nadal en el Capítulo 4, sobre lo que entraremos en mayor detalle en el siguiente Capítulo.

Hay otra comparación pictórica más que nutre nuestras argumentaciones y la contextualización de la confesión en el entorno charqueño, y especialmente en el del Lago, Titicaca. Se trata de la representación de la confesión incorporada en el cuadro del Infierno de la serie de las postrimerías de la iglesia de Carabuco, en la ribera oriental del Lago y a la cual hemos aludido en otros puntos (Fig. 5.14). En este fragmento de la pintura podemos observar la misma composición a la que acabamos de aludir: se encuentra el sacerdote confesando con el Ángel de la Guarda detrás, mientras que la confesante (en este caso una mujer) está acompañada del demonio. Se puede apreciar asimismo que de la mujer salen serpientes y alimañas, de la misma forma en que salen de la boca del pecador, en el cuadro

de La Profesa de México. Podemos concluir que se trata de un modelo iconográfico conocido y que posiblemente circuló en grabados en los manuales de confesión, donde también se encontrarían las inscripciones que vemos en las pinturas. Si seguimos el rótulo explicativo del cuadro novohispano podemos asumir, que las alimañas señalan el ocultamiento de pecados y la falta de verdadera contrición, la cual, de acuerdo con de Castro (1857), era el objetivo de los versos franciscanos, que vemos tanto en el cuadro novohispano como en el de Caquiaviri.

Ahora bien, en el caso de Carabuco, llama la atención una segunda escena, contigua a la que acabamos de describir. Esta se ha venido a identificar como una representación de idolatrías (Figs. 5.15 y 5.16) porque muestra a dos mujeres arrodilladas ante un hombre con un *unku*, prenda masculina tejida, y que tiene cuernos en la cabeza, a la manera de un demonio. Una de las mujeres y este hombre sostienen *keros*, vasos ceremoniales andinos, por lo que se ha interpretado este fragmento como una celebración o ritual propios de la religiosidad andina. Recordemos que en el tondo de la idolatría de Caquiaviri, los indios también utilizan un *kero* en su ritual, pero en ese caso el culto es tal vez más evidente pues se ha puesto al ídolo sobre una suerte de altar, ante el cual se arrodillan los indios con el dicho *kero* y hojas de coca. Veamos primero la relación que tiene el fragmento de Carabuco con la confesión, para después, en el siguiente apartado, referirnos a su alusión a la idolatría.

La interpretación de Brosseder (2018) de este fragmento es que se trata de una celebración de la confesión andina. La autora basa su análisis en la asociación de las dos escenas que muestran la confesión cristiana y la confesión andina, el énfasis puesto por los jesuitas en la superposición de ambas al ser esta región, la del Lago Titicaca, “famosa entre los españoles por sus muchos hechiceros, adivinos y curanderos” (Brosseder 2018, 38). Veamos entonces

en qué consistió la confesión andina y qué se proponían hacer los jesuitas para utilizarla en el proceso de conversión al cristianismo.

Para poder valerse de las nociones andinas de la confesión era necesario partir de las conceptualizaciones del pecado. Para ello los jesuitas, como Acosta, partieron de observaciones previas, como las del licenciado Polo Ondegardo, quien en su *Tratado y averiguación de los errores de los indios* (1559), relata que éstos tenían diversas nociones de la enfermedad, y que de acuerdo con la concepción andina esta respondía a un pecado.¹⁵⁸ Sin embargo, la noción del pecado judeocristiana no tenía un correlato en el mundo andino, sobre lo que ahondaremos más adelante. La forma de recuperar la salud consistía en expiar la culpa mediante la confesión y los sacrificios que el confesor, *ichuri*, determinara. De acuerdo con este autor, dependiendo del pecado, los indios acudían a un confesor mayor o menor, quienes podían ser también mujeres, a diferencia de los confesores cristianos. En las provincias de Collasuyo este confesor era llamado *ichuri* y tenía la labor de escuchar las confesiones y determinar el castigo o penitencia. Ahora bien, si el pecado era ocultado, el *ichuri* lo averiguaba a través de la adivinación y “mirando la asadura de algún animal” (Ondegardo [1559] 1906, 211) y lo sancionaba con castigo corporal. Finalmente, la averiguación del licenciado especifica que, “cuando el Ynga estaba enfermo se confesaban todas las provincias, especialmente los Collas” (Ondegardo [1559] 1906, 211), pero no podemos determinar con precisión si se refiere a todas las provincias del Collasuyo, o al grupo de los

¹⁵⁸ Sobre este tema se defendió una tesis de maestría sobre la enfermedad como metáfora del pecado en los Andes sin embargo no hemos podido tener acceso a ella para citarla. Se trata del trabajo de Silvina Vinci, “La enfermedad como metáfora del pecado. El cuerpo enfermo y doloroso en los discursos escritos y visuales de la Iglesia entre los siglos XVI y XVII en el Virreinato del Perú”, Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES, Universidad Nacional de San Martín.

“collas” que habitaban la ribera occidental del Lago Titicaca. De todas formas, lo que nos interesa destacar es, que, evidentemente, es en esta región donde se practicaba la confesión con los *ichuris*.

Según Polo, entre las penas a confesar figuran el matar, tomar mujer ajena, dar yerbas o hechizos para hacer el mal, robar, descuidar las huacas y hablar mal del Inca (Ondegardo [1559] 1906). Sin embargo, como ya Polo Ondegardo lo señala y Brosseder lo enfatiza, los pecados que se confesaban eran de acciones y no de pensamientos o sentimientos, como en el cristianismo. De hecho, será la influencia cristiana la que lleve a los indios a confesar ante el *ichuri* pecados de carácter espiritual, dando muestra de la influencia del cristianismo en las prácticas andinas, según el proceso dinámico de evangelización, y, en nuestra lectura, de *cosmovivencia*. Por otro lado, también hace evidente la pervivencia de la práctica de la confesión andina con los *ichuris* dentro ya del sistema colonial.

El espíritu jesuita ante la confesión iba nutrido por los votos de la propia orden y la regla que seguían sus numerarios, la cual suponía la reflexión a través de los Ejercicios Espirituales que hemos expuesto en el Capítulo 3, y la confesión alimentada por el riguroso examen de conciencia que resultaba de la práctica de los ejercicios, que favorecía entonces la verdadera contrición. Es posible que esta vocación hacia la reflexión meditativa individual les llevara a enfatizar este sacramento por encima de los demás, como una forma de contrarrestar los cultos previos en el Virreinato del Perú.

El jesuita José de Acosta, en su *De procuranda Indorum Salute* (1580), da algunas recomendaciones importantes para los confesores, que nos permiten entender el lugar que los jesuitas daban a la confesión entre los demás sacramentos y cómo se recomendaba celebrarlo en relación a las tradiciones andinas previas. En ellas, por ejemplo, Acosta sustituye

metáforas relativas a la pervivencia de cultos andinos, como la de la mala yerba, que hasta ese momento permeaba la literatura referente a los cultos andinos, por la de la enfermedad. Por lo tanto, explica cómo el sacramento de la confesión o penitencia, favorecen en el mejoramiento de las enfermedades, y de esta manera es más fácil de equiparar con la concepción de la confesión andina, para la cual la enfermedad es causada por pecados que deben confesarse y expiarse, como hemos referido anteriormente.¹⁵⁹

Es así que la conversión otorgará las llaves de la Iglesia que abren las puertas de la salvación para los indios, pues sería la resurrección del alma. Y, finalmente, siguiendo la lógica de que una conversión con verdadero arrepentimiento y contrición se convertirá en, “... la única esperanza de salvación para los indios, ha de ser objeto de nuestra meditación y predicación con más esmero y frecuencia que todos los demás.” (Acosta [1589] 1987, 425). De esta manera, y en estrecha vinculación con la confesión andina, se hace tal énfasis en el sacramento de la confesión que acaba por ser el **la única esperanza de salvación para los indios**. Esto es, a su vez, lo que podemos ver en el cuadro de La Muerte como veníamos analizando, ya que la confesión, por su ubicación en el lienzo, es la que hace posible la buena muerte.

En cuanto la lengua, la legislación canónica es clara al fomentar entre los doctrineros el conocimiento de las lenguas de las poblaciones que debían evangelizar y confesar. Acosta es muy claro, acerca de la lengua en la que se diera la confesión diciendo, “quien la desconozca, edificará necesariamente la torre de Babel, no la del Evangelio” (Acosta [1589] 1987, 427), y acerca del posible uso de intérpretes lo aprobaba en casos de emergencia, aunque “Habría

¹⁵⁹ Acosta explicaba la existencia de la confesión andina como un intento del demonio de imitar en todo a Dios, incluso en los sacramentos. (Acosta [1589] 1987, 425)

principalmente que temer con razón por la integridad y sinceridad de las confesiones a causa de la vergüenza y del respeto humano, que acosa con especial premura cuando está presente un tercer testigo o árbitro.” (Acosta [1589] 1987, 431) motivo por el cual, de acuerdo con el jesuita Acosta, el Concilio Limense desaconsejaba la confesión de los indios mediante un intérprete.

Estas normativas son ratificadas por el Sínodo de La Paz de 1738, que insiste en que quienes pretendan ser sacerdotes no fueran admitidos, si no demostraban ser capaces de enseñar e instruir en la lengua de los fieles, aunque, como vimos en el Capítulo 3, la opinión del Obispo se inclinaba a que los indios aprendieran castellano. Resulta claro, como evidencia Mónica Martini (1993), que en cada sínodo y concilio posteriores al III Limense, se reiteraron disposiciones como esta, lo cual sólo resalta la ineficacia de la normativa y la recaída en una situación de incomprensión mutua entre confesor y confesante.

Así, resulta iluminador detectar que en el Sínodo de La Paz de 1738, se informan las razones para obligar a los indios a hablar castellano, pues “siendo muchas de sus frases tan equívocas que suenen al mismo tiempo a virtud y a vicio”, suelen poner a sus curas en serios aprietos.” (Rodríguez Delgado 1739). Reflexionemos sobre el impacto que podía tener en la población indígena si en una oportunidad la penitencia por un mismo pecado era leve y en otra totalmente diferente a causa de un problema de traducción. Este tipo de confusiones sólo abrían la puerta al engaño y la evasión de las obligaciones con la Iglesia, alimentados por el abuso de los curas en los cobros por los diferentes servicios eclesiásticos. La posibilidad de utilizar un intérprete para soslayar el problema planteaba otra serie de complicaciones, dada la dificultad de certificar la veracidad de lo traducido o los grados de comprensión de lo que se quiere comunicar, entonces se entiende la reticencia a utilizarlos. Asimismo, dado que la

confesión es un medio de control, resulta asimismo problemático que existan personas por fuera del fuero y obligaciones eclesiásticas que tengan conocimiento de las confesiones. A pesar de esto, no se prohibió, y fue útil en circunstancias de extrema urgencia.

De acuerdo con Sonia Corcuera de Mancera (1994), la confesión privada y obligatoria de carácter anual se origina en el Concilio de Letrán de 1215. Desde ese momento, durante la Edad Media, se labra una relación entre el fiel y Dios, mediada por la Iglesia (sacerdote) en el confesionario, para alivio de la conciencia de aquellos que estuviesen en falta. A su vez, y tras la confesión y la culpa, la Iglesia se adueñaba de una herramienta invaluable de control sobre su población, especialmente cuando acechara el peligro de herejía o idolatría. Si seguimos el pensamiento de Michel Foucault, entramos en la reflexión de que la confesión despliega una relación de poder entre el pecador, el confesor y Dios mediante una técnica de producción verbal de lo verdadero, que ha pasado del ámbito religioso a todos los ámbitos de la vida (Foucault 2014). Carece de importancia que la confesión sea “verdadera” o que exista una verdad que se está transmitiendo *realmente*. Más bien corresponde comprender el fenómeno, como lo explica Corcuera,

“Con frecuencia la confesión parece quedar reducida a una secuencia de prácticas externas incluyendo un *pseudodiálogo*, esto es, una pseudo comunicación caracterizada por una relación extrínseca entre el sacerdote y el penitente. Cuando esto sucede, el indio habla *como si se arrepintiera* (pero no modifica sus hábitos de vida) y, tal vez, fruto de la monotonía de una práctica deficiente del confesionario el sacerdote se limita a escucharlos *como si le creyera*.” (Corcuera de Mancera 1994, 10).

Volviendo a Foucault, sintetizamos que la confesión es un acto mediante el cual el pecador plantea una afirmación sobre sus acciones, de acuerdo a su conciencia o posición, y “se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo” (Foucault 2014, 27). Por lo tanto,

existe una construcción de verdad en esta relación, que vela constantemente una realidad a la que muy difícilmente podemos acceder, pero que el cuadro de La Muerte, en su lenguaje, intenta evidenciar: la pervivencia de una resistencia indígena al orden colonial en la omisión de la contrición en la confesión. Esta práctica es justificada por la iglesia como una intervención del demonio, pero que en una lectura contemporánea se puede plantear como una negación ante el instrumento de sometimiento.¹⁶⁰

Probablemente, ante la frecuencia de este *pseudodiálogo* en el que a pesar de la palabra expresada no existe verdad, se recurre a las pinturas para valerse de la retórica de su composición con el objeto de capturar las conciencias de los pecadores, indios o no, al momento de confesarse. Ahora bien, el cuadro da una explicación acerca de la mala confesión de los indios, pero también podría leerse como una práctica defectuosa por parte del sacerdote. Nos interesa aquí no solo la imagen idealizada del cura, sino también la de los verdaderos protagonistas del proceso histórico evangelizador, los indios.

Como vimos, la administración de la confesión era obligatoria para los sacerdotes y se debía cumplir con el sacramento al menos una vez al año. Las Constituciones Sinodales paceñas de 1738 ordenaban que, para empezar, los sacramentos fueran administrados por los mismos curas, excluyendo a sus ayudantes, tenientes o compañeros. El sacramento de la Penitencia o confesión se consideraba, después del bautizo, el más importante, conminándose a los curas a estar siempre prontos a responder a la solicitud de confesión de la feligresía. Quedaba

¹⁶⁰ No es nuestra intención aquí tender a una lectura vertical en la que la Iglesia se impone con su peso y autoridad sobre la voluntad del indio desprovisto de conciencia y libre albedrío. Al contrario, nos referimos a la posibilidad de pensar esta negación a la contrición como una decisión consciente por parte del indio que puede tener más que una razón para hacerlo y no limitarnos a la del miedo y el sometimiento de la misma manera que en el documento citado sobre Sorata los indios optan por dejar de asistir a misa y de enterrar a sus muertos en la iglesia como una forma de rechazo a los abusos de los corregidores.

prohibido confesar en las casas, como también hacerlo de noche o en público. La confesión anual obligatoria debía hacerse durante la cuaresma (regularmente entre febrero y marzo), dándose tolerancia a los indios a realizarlo hasta el día de San Juan Bautista en junio, so pena de excomunión. Para poder controlar que todos se confesaran, se debía elaborar un padrón casa por casa, entrevistando a familia por familia desde el miércoles de ceniza. De esta manera, se les podía aplicar la multa de 50 pesos o incluso ser encerrados si faltaban al cumplimiento del sacramento (Rodríguez Delgado 1739).

La séptima constitución del Sínodo, relativa a la administración del sacramento de la penitencia mandaba que, “por ningún motivo [los sacerdotes] reciban estipendio so diversas penas o cuatro meses de prisión” (Rodríguez Delgado 1739, 55). En contraste con eso, como destaca Martini (1993), se originaron varias revueltas en torno a los altos costos que imponían los curas para la administración de los sacramentos que se proclamaban como imprescindibles. Ante esta situación, los indios retrasaban los bautizos de sus hijos o evitaban casarse, razón por la cual es frecuente encontrar denuncias de amancebamiento en la documentación de archivo. Con esas prácticas transgresoras, los indios evitaban cumplir con los requerimientos de ofrendas y cera solicitada para las misas, lo cual puede generar la impresión de que rechazaban los sacramentos, cuando lo cierto es que su administración traslucía muchas irregularidades por parte de mismas las instituciones eclesiásticas.

Son constataciones frecuentes las que dan a conocer la vinculación entre la capacidad de los indios, ya sea de financiar los sacramentos y al doctrinero, o bien de falsear una disposición favorable al sacramento. Martini ofrece evidencias de todo el continente que apuntan en esta dirección. Para el caso específico del obispado de La Paz, Meiklejohn explica,

“Respecto a la confesión existían dos abusos notables. Uno era el de obligar a cada persona que hacía su confesión anual a dar uno, dos, tres o más reales para costear los cirios del “monumento” del Jueves Santo. Los indígenas la llamaban “*confesión collque*”, lo cual sonaba muy mal, decía el Obispo¹⁶¹. Lo peor –añadía- es que muchos penitentes pobres que no tienen dinero se quedan fuera de la iglesia para evitar que el sacerdote o el cacique los presionen y molesten para confesarse y pagar por ello al cura. De esta forma no cumplían con sus obligaciones de Pascua. El segundo abuso tenía que ver con los sacerdotes que iban a lugares alejados de su parroquia a escuchar la confesión anual de los fieles. Algunos exigían como compensación un pellejo de carnero o una carga de cebada, como sucedía en Huarina.” (Meiklejohn 1988, 171).

Meiklejohn, de todas formas, invita a la reflexión en torno a la frecuencia con que surgen estas quejas y aquellas con las que el visitador las pasaba por alto. Aun así, se informa de algunos casos de sacerdotes enjuiciados y castigados por haberse excedido en los estipendios, que habrían sido menos frecuentes si los obispos hubiesen tomado medidas correctivas ante cada denuncia. Ahora bien, recordemos que en el Capítulo 3 hemos hecho una síntesis de lo que los obispos paceños esperaban del ejercicio del curato rural y de cómo entre la feligresía y el cura se podían establecer acuerdos que acomodaran las quejas de unos a las necesidades de los otros. O como Barnadas (2004) ejemplifica con respecto a los corregidores, los indios aceptaban los pesados repartimientos a cambio de que el funcionario no denunciara sus prácticas idolátricas.

Por lo tanto, volviendo al inicio de este Capítulo, la doctrina de la Iglesia peruana hizo hincapié en el abandono de las prácticas mortuorias prehispánicas, al introducir el entierro cristiano acompañado de la prédica de la doctrina de la putrefacción de la carne, como forma de inhibir el ancestral culto a los antepasados. Una vez lograda la reducción en el pueblo que introdujera la *espacialidad* cristiana, la cual da sentido a lo que se escuchaba en la instrucción y evangelización por parte de los curas, se requería instruir con claridad sobre la preparación

¹⁶¹ Obispo Campos, segunda mitad del siglo XVIII.

para la muerte como antesala de la salvación o condena del alma. Todo lo cual se patentiza en el cuadro de La Muerte, en el que toda la advertencia hecha en él, en torno a los peligros del mal morir, encuentra su balance en la confesión como opción, o incluso antídoto, para librarse de una muerte tortuosa y del fuego eterno del infierno asegurado para los pecadores, que ocultan sus faltas en confesión. Así pues, dentro de la compleja composición del cuadro se busca convencer, de la manera más aguda posible, sobre la gran utilidad de la confesión con contrición, es decir, con verdadero arrepentimiento e intención de penitencia. La fórmula parece ser sencilla: la confesión verdadera lleva a la buena muerte y la confesión velada, falsa o viciada por el demonio lleva a una mala muerte.

Ahora bien, la representación de la confesión que hemos descrito aquí no es la única presente en el programa de Caquiaviri. En el presbiterio hay una ilustración singular del sacramento. Se trata de la confesión de la doncella Alejandra por Santo Domingo de Guzmán, en una escena que articula esta historia de la vida del fundador dominico con lo que parece ser un milagro o escena devocional local, ambas adyacentes a una representación de la celebración de la misa (Fig. 5.17). Esta conjunción de historias en un solo lienzo dificultan la comprensión de los temas, sin embargo, creemos que es justamente la articulación de estos lo que se busca a través de la composición. Parte de la habilidad de un artista residía en su capacidad para resolver eficientemente este tipo de retos, de articular en una sola narración lo que en este caso son tres momentos distintos, con un solo hilo. Recordemos, además, que en el presbiterio de Caquaviri, los netos están compuestos de varios lienzos al que referimos ahora es sólo uno de ellos. La escena se encuentra debajo de la escalera de santos que llegan a la Virgen del Rosario, como describimos en el Capítulo anterior y a la izquierda del triunfo de la Eucaristía (Fig. 5.18).

Nos concentraremos primero en la presentación de la historia de la doncella Alejandra, que se hace a mediante la representación de un río en el cual flota su cuerpo sin cabeza. La historia se encuentra en una compilación de San Alfonso Ligorio llamada *Glorias de María* (1868) sobre diversas características de la Virgen, entre ellas la de aliviar las penas del purgatorio. Esta obra, acredita asimismo la redacción de la historia del milagro al padre Eusebio de Nieremberg (1645) a quien hemos referido anteriormente. Empero, aquí hacemos referencia a la obra de San Alfonso y no a la de Nieremberg pues es significativo para la comprensión de la composición del lienzo que la historia se incluya en una obra compilatoria de las Glorias de la Virgen María. Como acabamos de describir, la escena se encuentra al pie de la escalera de santos que preside desde las alturas la Virgen del Rosario. San Alfonso en su obra expone las virtudes de la Virgen acompañadas de ejemplos ilustrativos de ellas. En este caso, el ejemplo es la historia de Alejandra y la virtud es la de la intercesión de las almas por gracia del rosario.

“(...) y de aquí que aparece viva en el brocal la cabeza de Alejandra pidiendo confesión. El santo la confiesa y le da también la sagrada comunión, todo a vista del gran concurso de gentes que habían acudido a ver tan gran maravilla. (...) cuando le cortaron la cabeza estaba en pecado mortal; **pero por la devoción que había tenido de rezar el rosario la Virgen le había conservado la vida.** Dos días permaneció la cabeza hablando a la orilla del pozo, al cabo de los cuales fue destinada el alma al fuego del purgatorio; mas pasados otros quince, se apareció al mismo santo más hermosa y resplandeciente que el sol.” (García 1868, 189)¹⁶²

La historia cuenta que esta doncella habría sido decapitada por dos hombres, sus pretendientes, quienes al dudar de su honra, la matan y echan su cabeza a un pozo. A los días, pasa por el lugar Santo Domingo de Guzmán, y, en ese momento, la cabeza, por obra divina, flota hasta el oído del santo quien le recibe la confesión. En el lienzo de Caquiaviri se ha reemplazado el pozo por un río, haciendo una notoria transformación espacial, que puede

¹⁶² El resaltado es nuestro.

tener un correlato en la *espacialidad* andina. El santo se acerca a la orilla del río a escuchar la confesión de la cabeza flotante de Alejandra, de la cual sale una filacteria en la que se lee: “pequé”.

En la composición de Caquiaviri, entonces, vemos un milagro de Santo Domingo que se habría dado gracias a la intercesión de la Virgen del Rosario. Como dijimos anteriormente, los netos del presbiterio se componen de varios lienzos, con diferentes escenas, y acabamos de referirnos a uno de ellos, que se encuentra debajo de aquel que representa la escalera de santos, quienes se dirigen hacia la Virgen del Rosario. Debajo de esta escalera se puede ver cómo unos angelitos llevan rosarios de la Virgen a las almas del Purgatorio, permitiendo al observador comprender mejor cómo este instrumento devocional se convierte en uno de salvación (Fig. 5.19) Por lo tanto, los lienzos cuentan una historia en conjunto, y su división se debe tanto a una realidad material -las telas sobre las que se pinta sólo se hacen de un tamaño determinado, por lo que se suele unir pedazos cuando el contenido así lo requiere-, como a una compositiva, pues la división de lienzos favorece la división de escenas.

Ahora bien, volviendo al lienzo que nos ocupa, al otro lado del río en el que flota el cadáver de Alejandra, se ve una escena que no forma parte de esta historia. Hay una mujer indígena que, arrodillada, reza a la Virgen del Rosario, a su aparición, mientras un hombre, indio también, se aleja de esta (Fig. 5.20). Más abajo en la composición se ve el cuerpo de esta mujer tirado en el piso, sangrando de la cabeza, tras haber caído sobre una piedra. Nuestra interpretación es que se trata de una mujer devota de la Virgen del Rosario que muere accidentalmente en el campo y por lo tanto, sin haber podido acceder al sacramento de la confesión. La escena se ubica en un entorno que alude a la *espacialidad* andina. Ahora bien, como vimos, la muerte sin confesión pone en riesgo la salvación de su alma, pero nos están

mostrando que la mujer es genuinamente devota de la Virgen, por lo que su asociación con el milagro de la doncella Alejandra resulta comprensible. Lo extraordinario de la composición es que parece argumentar que aun cuando la confesión no fuese posible, la salvación era accesible por vía de la devoción. Pareciera contradictorio plantear esta salvedad a la confesión con un cura y bajo la regulación que describimos previamente. Sin embargo, creemos que una articulación entre las dos espacialidades, la lejana donde se localiza la historia de Alejandra y la propia del pueblo, genera la *cosmovivencia* de lo cristiano en el mundo andino. Es decir que la devoción al rosario podría significar la excepción, por la que la Virgen intercede por un muerto sin confesión para salvación de su alma. Esto alude claramente a la conciencia de la feligresía y la canalización de la espiritualidad y devoción individual a través del rosario. Es así que vemos una meditación similar a la que los jesuitas buscaban lograr con sus Ejercicios Espirituales, en los que se favorecía la devoción privada e individual, articulada aquí con una devoción dominica a través del rosario.

Philippe Ariès, en su emblemático texto *El hombre ante la muerte* (1983), observa cómo desde la Edad Media la peor muerte, la muerte fea, es la muerte súbita, en la que el moribundo no tiene opción a confesión o, al menos, reflexión sobre su muerte, lo cual inhibe toda ceremonia. Se trata de la muerte clandestina, la del “viajero en el camino, la del ahogado en el río, la del desconocido, cuyo cadáver se descubre a la vera de un campo, o incluso del vecino fulminado sin razón.” (Ariès 1983, 18). La muerte de la india encaja en esta muerte, sola en el lugar de la espacialidad andina, pero devota, por lo tanto salvada.

Continuando con este lienzo, a la derecha de las escenas descritas vemos la representación de una misa local (Fig. 5.21) y la administración de la Eucaristía a la feligresía, tanto española

o blanca como indígena o morena.¹⁶³ El cura administra la hostia a la feligresía, pero entre ella hay cuatro indígenas que salen de este espacio, hablando entre ellos con los rosarios colgados del cuello, y acompañados por un ángel. La escena puede estar mostrando dos tiempos diferentes y tratarse así de los indios que, tras escuchar la misa y recibir la eucaristía, se retiran. Los rosarios en sus cuellos son entonces indicativos de su devoción a la Virgen y aluden a su uso como mecanismo devocional de salvación y de cohesión social.

Es muy significativa para nuestra propuesta de interpretación, que las escenas se den en dos espacialidades diferentes. Podríamos lanzar la hipótesis de que el uso del rosario y la devoción a la Virgen de esta advocación es una bisagra articuladora de las dos espacialidades o bien, es aquel elemento que siendo cristiano está presente en la espacialidad andina generando una espiritualidad *ch'ixi*, siguiendo el concepto de Rivera Cusicanqui (2010). Este, como expresamos en el Capítulo 1, es un concepto que toma la autora de la lengua aymara para dar razón de una yuxtaposición en términos andinos, es decir de una complementariedad muy lejos de una fusión en la que ya no se ven las partes componentes. Es una conjugación de opuestos en la que no se aspira a una fusión “y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante.” (Rivera Cusicanqui 2010, 7). Así es como lo *ch'ixi* “plantea la co-existencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden”, y es eso lo que vemos en esta composición del presbiterio, una yuxtaposición de espacialidades complementarias en la que podemos ver e identificar con claridad sus partes, pero que funcionan de manera articulada.

¹⁶³ La diferenciación entre los fieles se la hace a través del color y la vestimenta, utilizando tonos más oscuros y ocres para la piel de los indígenas, diferenciando entonces con mucha mayor claridad a los asistentes a la misa. Los indios visten ropas negras y cafés, con franjas azules, rojas o blancas como imitando un tejido. Los colores de la vestimenta propia de Caquiaviri se han mantenido similares como se puede ver en las fotos recientes, ver figuras anexas.

Podemos plantear dos hipótesis acerca de la naturaleza de estas dos escenas. Asumiendo que, al no ser iconografías establecidas y repetidas, se trata de episodios que pudieron haberse dado en Caquiaviri, una posibilidad es que la india sea una mujer conocida en la comunidad, quizás una cacica o la esposa del cacique, que muere repentinamente y sin confesión. Las escenas, en ese caso, se habrían pintado para explicar que a pesar de haber muerto sin confesión, la mujer alcanzaba la salvación a causa de su devoción, manifiesta ante la comunidad, por la Virgen del Rosario. Otra explicación apunta a la posibilidad de que se trate de un milagro local. Pablo Quisbert (2019) hace referencia a la profusión de milagros y apariciones que se daban en el altiplano, lo que nos lleva a sugerir que esta escena podría corresponder a un caso similar. Ahora bien, la doctrina de Caquiaviri se fundó bajo la advocación de la Purísima Concepción, es decir la Inmaculada, y no bajo la del Rosario. Sin embargo, si observamos el altar mayor donde se encuentra la Inmaculada, podemos ver que se le ha colgado del cuello un rosario, transformando así su iconografía y por esta vía, su advocación (Fig. 5.22).

Naturalmente, el rosario que lleva la Virgen hoy, puede ser una adjudicación más reciente, sin embargo, de acuerdo con la investigación de Quisbert se puede también tratar de un milagro asociado a una capilla cercana pues, de acuerdo con su indagación, cerca de Caquiaviri hay dos capillas dedicadas a la Virgen del Rosario, una cerca de Santiago de Machaca y otra entre Caquiaviri y Achiri, población al este de Caquiaviri y que, en tiempos prehispánicos, era también un asentamiento importante (Salame 2019).¹⁶⁴ En conclusión, esta escena puede bien ser un registro histórico de un evento acontecido en el campo, donde

¹⁶⁴ Agradezco a Pablo Quisbert la información antecedente, la cual se incluye en su investigación para acceder a la licenciatura en Historia de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

podemos pensar que se erigió una capilla alusiva a la Virgen para marcar un sitio de devoción especial. Recordemos asimismo que en el sitio arqueológico de Ticoniri, el más importante de la ritualidad prehispánica de la zona, durante tiempos precoloniales, existe una capilla colonial también, por lo que podría tratarse de la evidencia material de lo *ch'ixi* que vemos en el cuadro, conjetura que haría necesaria la comprobación empírica para otorgarle plena validez. Por ello sólo presentamos esta conjetura para continuar indagando sobre las capillas rurales y su rol en la articulación de las espacialidades en tiempos coloniales.¹⁶⁵

2.1 El confesionario como lugar de comprensión de las idolatrías

El Tercer Concilio Limense 1582-83 produce tres importantes documentos para la evangelización de la población indígena del Virreinato peruano. La *Doctrina christiana*, el *Tercer catecismo* y el *Confesionario para los curas de indios*.¹⁶⁶ El primero debía ser utilizado para la doctrina general, mientras que los otros dos para ampliar en la catequesis y en el confesionario los elementos planteados en la doctrina. Los tres se pensaron como herramientas esenciales para paliar los problemas de conversión y evangelización que se venían observando en la iglesia peruana, y a su vez para proveer a los religiosos de instrumentos referenciales, a partir de los cuales podían trabajar y a los cuales debían remitirse (Tineo 1990).

¹⁶⁵ Uno de estos ejemplos es el del milagro de la Virgen de Cocharcas. Para un estudio de la representación mariana en Bolivia en que se toca el tema de Cocharcas ver J. de Mesa y Teresa Gisbert, 2003, "La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María", *Barroco andino: memoria del I Encuentro Internacional*, 21-36. La Paz: Unión Latina.

¹⁶⁶ Este catecismo también se conoce como sermonario pues se trata de un catecismo compuesto por 30 sermones. Esto quiere decir que la catequización se hace desde el púlpito durante la celebración de la misa y no sólo como un requisito previo.

El Tercer Concilio fue convocado por Santo Toribio Mogrovejo (1538-1606) y el virrey Martín Enríquez (1510- 1583), en gran parte para instituir las reformas requeridas por el Concilio de Trento. Se realizó siguiendo el espíritu del arzobispo Jerónimo de Loayza (1498-1575), realizador de los primeros dos concilios, con el consejo del jesuita José de Acosta a quien se le encomendó la tarea de redactar la Doctrina y el Catecismo (Barnes 1992). Por lo tanto, lo analizado en el apartado previo acerca de la visión de Acosta sobre la confesión, resulta relevante para la comprensión del Confesionario como instrumento de conversión (Tineo 1990). Adicionalmente a los tres textos referidos, se publicó en 1585 una *Exhortación o preparación para ayudar a bien morir*, que buscaba preparar a los indios para recibir el sacramento de la Extremaunción sin embargo, desde nuestra perspectiva, refleja tanto el espíritu contrarreformista y las reflexiones del buen morir, que se producían en Europa (Monterroso Montero 2009), como la necesidad de cristianizar la muerte en el mundo andino. Estos textos se imprimieron entre 1584 y 1585 en castellano, quechua y aymara, para favorecer la traducción de ideas y conceptos, que no siempre los curas manejaban en los idiomas indígenas, facilitando así la comprensión de los indios sobre los preceptos de la fe cristiana. Sabemos, por lo visto en el capítulo 3, así como en el apartado anterior, que el dominio del quechua y el aymara por parte de los curas podría haber sido defectuoso, lo cual generaba problemas. Este requisito además parece no cumplirse realmente pues el problema de la lengua seguía vigente para el Sínodo paceño de 1738. Sin embargo, volvamos a nuestro interés principal, que es la confesión y cómo el Confesionario nos puede dar pautas sobre su concepción y realización. De acuerdo con Barnes (1992) hubo manuales previos pero la escasez de ejemplares ha dificultado su estudio y por ello nuestro análisis se centra en el Confesionario, exclusivamente.

Veamos entonces en qué consiste el Confesionario para curas de indios, escrito para ayudar a los confesores a identificar prácticas idolátricas durante el sacramento, pero a la vez, ilustrar a los indios sobre ellas desde la perspectiva cristiana (Barnes 1992). En el proemio del Confesionario se advierte de la cantidad de ceremonias, ritos, sacrificios y fiestas que se celebran “por persuasiones del demonio”, buscando ilustrar a los curas inadvertidos con estos, para así poder identificarlos en la confesión. Esto, a su vez, como ya hemos expuesto en el Capítulo 2, cumplía con lo que Mills (2007) denomina la demonización de las creencias andinas, pues predispone a los curas a identificar al demonio como inspirador de estas prácticas *a priori*. Podemos también identificar en ello la influencia jesuítica a través de la pluma de Acosta, tal como la hemos venido describiendo.

El procedimiento que se debía seguir para la confesión de acuerdo con el texto, inicia con un cuestionario para determinar la manifestación libre de los indios ante el cura, lo que resulta irónico considerando que la confesión era obligatoria. A continuación, se pregunta sobre conocimientos básicos de la doctrina, como si los indios sabían dónde estaba Dios o quién era Jesucristo. Imaginamos que ante estas preguntas un feligrés en Caquiaviri podía ayudarse con las pinturas del programa, pues todo este contenido está visualmente explicado en los muros del templo. Sin embargo, ya el Segundo Concilio Limense ponía como requerimiento, que los indios memorizaran el catecismo con el objetivo de aprender esos principios básicos.

A partir de la sección de preguntas del Confesionario hay un evidente énfasis en averiguar si se continúan realizando prácticas rituales prehispánicas y si hay hechiceros o confesores a los cuales los indios acudían. Las preguntas 6-12 buscan determinar si, como en el cuadro de Caquiaviri y el de La Profesa, el demonio les está obligando callar o esconder pecados. A continuación de esto, las preguntas están pautadas por los Diez Mandamientos, luego siguen

aquellas destinadas a los caciques y curacas, alcaldes y alguaciles, para, finalmente pasar a las preguntas para los hechiceros y confesores andinos (*ichuris*), lo cual va seguido de una reprehensión a los idólatras y supersticiosos.

La borrachera y los hechiceros son los dos temas centrales que surgen recurrentemente en las preguntas, en una evidente simplificación de las creencias andinas en estos dos aspectos. Thierry Saignes (1993) observa cómo diferentes cronistas identificaron el beber en grandes cantidades de las sociedades amerindias como un síntoma de barbarie e idolatría. Desde esta perspectiva, Guamán Poma de Ayala, cuando hace referencia a los oficios de pintor, entallador u artificios al servicio de Dios, advierte que a un pintor borracho no debiera permitírsele hacer las obras, ni aunque se trate de un maestro, pues

“Que un borracho, aunque sea español, es idólatra. Aunque no está borracho no está en su juicio, que los demonios anda con ellos. No sabe la hora que ha de morir un cristiano.” (Guaman Poma de Ayala [1615] 2018, 674 (688)).

Por lo tanto, la borrachera es, de nuevo, una influencia del demonio entre los indios y por ello vemos su asociación con los cultos prehispánicos considerados no sólo idolátricos sino también demoníacos. Consecuentemente, en la sección dirigida a los caciques se pregunta: “¿Has hecho *taquíes* y borracheras particulares, o públicas donde se hagan ritos antiguos y otros pecados?”.¹⁶⁷ Luego se pregunta si se intentó sobornar a fiscales, alguaciles y alcaldes de indios para ocultar prácticas, que permitirían mantener vivas las prehispánicas, lo que evidencia que las autoridades eclesiásticas estaban al tanto de los arreglos o acuerdos que se hacían entre las comunidades y sus autoridades, ya fueran eclesiásticas o civiles.

¹⁶⁷ Esta pregunta se refiere a rituales similares a los del Taqui Onqoy o Taki Onqoy traducido regularmente como la “enfermedad del baile”, fenómeno registrado en la década de 1530 por diferentes cronistas. Para ampliar ver, Luis Millones y Sara Castro Klarén (eds.) *El Retorno de las Huacas: Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy. Fuentes e investigaciones para la historia*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990) entre otras múltiples contribuciones al tema.

El tema de los hechiceros es enfrentado en el confesionario desde el inicio del proceso de evangelización. Como dijimos, comienza siguiendo la pauta de los Mandamientos y en relación al primero, Amarás a Dios sobre todas las cosas, la pregunta asociada es, “¿Has adorado *huacas*, *villcas*, cerros, ríos, al sol, a otras cosas?”, para luego entrar en el detalle de la ceremonia, “¿Hazles ofrecido ropa, coca, cuy u otras cosas? ¿Y qué son esas cosas y cómo las ofreciste?” Podemos pensar que el tondo sobre idolatría del cuadro de La Muerte es una ilustración de la pregunta y por ello se trata de una visión cristiana de las prácticas andinas y no necesariamente un testimonio directo de una práctica específica que se hubiese dado en Caquiaviri. Continúa, a lo largo de los siguientes Mandamientos, inquiriendo si se ha acudido a hechiceros para pedir remedio o un brebaje para el amor y, si conociendo un hechicero, se lo ha denunciado al cura o al visitador, o a quien pueda intervenir en sus prácticas. Las preguntas a los caciques son concretas en relación al ocultamiento de hechiceros, *huacas*, lugares para mochar, o indios idólatras en sus tierras, apelando a la obligación de los caciques de coadyuvar en la evangelización de sus comunidades.

Es interesante ver que en las preguntas a los hechiceros y confesores podría darse un diálogo, o pseudodiálogo, como lo define Corcuera de Mancera siguiendo a Foucault, entre dos sacerdotes de sistemas religiosos diferentes pero convivientes. En esta sección se advierte, “A los hechiceros se les ha de preguntar más en particular, todo lo que toca al primer mandamiento (...) para que conforme a la tierra y nación se le pregunte al hechicero lo que suelen hacer los tales (...)”. Se buscaba con estas preguntas determinar si el hechicero lo era por herencia, lo cual evidenciaría una labor deficiente por parte de los curas y caciques, o si había aprendido el oficio “siendo cristiano por necesidad”, lo cual nos remite a una cosmovivencia en la cual los indios no recurren a sus oficiantes andinos necesariamente por

resistencia sino por alguna necesidad. Ahora bien, cuál y cómo es esta necesidad a la que refiere el Confesionario no puede ser respondida desde nuestra investigación, sin embargo la distinción hace evidente una carencia espiritual que suponemos puede estar asociada a la concepción andina del pecado y la enfermedad.

De las preguntas se pueden dilucidar algunas actividades propias de los hechiceros que construyen, justamente, su imagen. El Confesionario divide sus actividades en dos partes, primero se les pregunta por las solicitudes que reciben para hacer adivinaciones, interpretación de sueños o unir a hombres y mujeres, hacer sacrificios, leer las entrañas de los animales para presagiar, adivinar o cosas semejantes y oír confesión. Por el otro lado inquiriere sobre si han persuadido de que no se confiesen con los curas, y las actividades que hacen para mantener vivos los cultos andinos, como juntar a los indios de noche o en los caminos, para mostrarles las huacas y donde se tiene que mochar.

El Confesionario, en este sentido, nos provee de cierta información etnohistórica acerca de las prácticas andinas prehispánicas y sus adecuaciones o transformaciones generadas por la llegada del cristianismo, sin embargo Barnes (1992) advierte sobre este tipo de lecturas, que los caracteriza como espejos distorsionados (*distorted mirrors*) de la realidad colonial. Esta interpretación se basa en que al componer estas publicaciones, los religiosos respondían a su propia visión del pensamiento andino a la vez que buscaron eliminar aquellos aspectos de él, que no estaban en conformidad con la doctrina católica ortodoxa, como se presenta en el Concilio de Trento (Barnes 1992). Es decir, a partir de las definiciones de la iglesia contrarreformista, todo aquello que amenazara a la iglesia católica debía ser corregido o eliminado. Pero más allá de la posible erradicación o anulación de los cultos andinos, lo más relevante de esta interpretación es que resalta el hecho de que al verse obligados a memorizar

la doctrina, los mandamientos y el catecismo, los indios recibieron una visión distorsionada de sí mismos. Así, por un lado, alimentaron la demonización de sus propias creencias, y por el otro generaron una creencia transformada. Entonces los andinos debían tratar de dar sentido a estas nuevas imágenes e incorporarlas a su visión del mundo (Barnes 1992, 67), transformándola en una nueva *cosmovivencia*.

En el propio Catecismo se hace referencia a actitudes propias de este cambio. Por ejemplo, en asociación al Segundo Mandamiento, se pregunta si se han hecho engaños y promesas a la Virgen y a los santos, dando evidencia del trato sincrético que se les daba y que aún persiste como parte del cristianismo andino. Observamos que algunas prácticas que debían confesarse, antes que erradicarse, se normalizaron dentro de la Iglesia andina. Por el otro lado, resulta irónico que a continuación se pregunte si han oído misa de mala gana y por la fuerza, ya que todos eran obligados a asistir a la ceremonia.

Se podría argumentar que las preguntas del Confesionario responden a un contexto previo, en el que estas prácticas transgresoras podrían ser más frecuentes que en el siglo XVIII, sin embargo nos proponemos resaltar que permanecieron vigentes a más de 150 años de los inicios de la evangelización pues, de acuerdo con la pintura de La Muerte, las ofrendas se reiteraban a la par que se convocaba a los hechiceros para hacer sanaciones, como lo testimonian documentos judiciales de la provincia Pacajes.¹⁶⁸ En ese mismo sentido, siguiendo a Morrone (2015), en el Capítulo 2 mostramos, que los señores étnicos o caciques facilitaron para sus comunidades el acceso a material simbólico significativo para la perpetuación, de alguna manera, de la espacialidad andina y la memoria de los ancestros. Sin

¹⁶⁸ En el Capítulo 3 hicimos referencia al caso registrado en el Corregimiento de Pacajes de la aparición de “*yatiris* o sabios” también llamados Santiagos, que de acuerdo a los testimonios presentados, habrían ofrecido brebajes que acabaron por ocasionar la muerte de varias personas.

embargo, debido a la cristianización, que interviene en la memoria y sostiene una nueva espacialidad, los ancestros fueron reubicados en una nueva edificación, la iglesia, que transforma la *cosmovivencia* de la *espacialidad* andina. Asimismo, de acuerdo con el Confesionario, los hechiceros habrían cumplido con la labor de perpetuar la memoria de la espacialidad andina al juntar a los indios y recordarles dónde se debía adorar y mochar. En contraposición a ello, la argumentación cristiana planteada en el cuadro de La Muerte fue el vehículo de estos cambios, así como el ejercicio de la confesión ya entrado el siglo XVIII.

3. De idolatrías y herejías

Anteriormente habíamos señalado cómo los confesores andinos fueron asociados a la idolatría o confundidos (identificados) como *hechiceros*. De acuerdo con Brosseder (2018), los españoles redujeron las diversas espacialidades andinas asociadas a la magia y cultos religiosos andinos al término de *hechiceros*, nombrando como *hechicería* a sus prácticas. Brosseder destacaba que se utilizaba la definición de la hechicería de Martín de Castañega (1511-1551), procedente de su obra *Tratado de las supersticiones, hechicerías y varios conjuros y abusiones, y de la posibilidad y remedio dellas* (1529). Allí se postulaba que, falso dios, culto, acciones e idolatría, supersticiones y hechicería sintetizaban el error como único, sin detenerse en los pormenores que cada uno de las prácticas señaladas con estos términos designaban. Sería el jesuita, Bernabé Cobo (1580-1657), quien haría la valiosa aclaración de que los sacerdotes o hechiceros indígenas podían ser confesores, doctores y hechiceros al mismo tiempo y, por lo tanto, se procedió a la reducción de todas las labores bajo la idea de la hechicería (Brosseder 2018, 29). Cabe entonces especificar que las prácticas rituales o religiosas andinas tenían cuatro elementos esenciales: 1) la personificación de poderes

específicos, 2) la comprensión de la enfermedad, 3) la comprensión de la armonía social y 4) la comprensión de la coexistencia de culturas (Brosseder 2018, 15). La primera especialidad tiene que ver con la capacidad de estos oficiantes o hechiceros de personificar el poder de alguna *huaca* específica, que más adelante Acosta detallaría como la capacidad de los oficiantes andinos de hablar con las piedras (o con el demonio a través de las piedras). La segunda, o comprensión de la enfermedad, se asociaba a lo que nos referimos anteriormente siguiendo a Polo de Ondegardo y la averiguación que hizo de la concepción del pecado en el mundo andino. Finalmente tercero y cuarto (la armonía y la convivencia intercultural) resultan de la lógica andina de comprender la dominación y su alternancia.¹⁶⁹

Todo lo expuesto hasta aquí tiene un correlato con las idolatrías tal como están presentadas en el cuadro de La Muerte, siguiendo la lógica de la confesión como medio de conversión y salvación. Los elementos prehispánicos que vemos en el cuadro, como el *kero*, nos refieren directamente a una pervivencia del rito andino y a una conversión superficial.¹⁷⁰ Aunque es evidente que el culto al chivo o a la cabra, como manifestación o personificación del demonio, responde a cánones europeos (Fig. 5.23), los indios utilizaban en sus adoraciones idolillos con forma de llamas o carneros como lo referenciamos en el capítulo 2. Con respecto al uso de ídolos en la adoración de las *huacas*, el padre Calancha refiere que en el cerro Quiquijana en Chuquisaca, al noreste de la ciudad de La Plata, se adoraba a un idolillo de plata, como carnero que, de acuerdo con Pablo Cruz coincide en su descripción con las

¹⁶⁹ Con esto nos referimos a las prácticas políticas de rotación de autoridades y de respetar el turno como lo proponen, Tristan Platt, Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, 2006, *Qaraqara-Charka. Mallku, Inka y Rey en la Provincia de Charcas (Siglos XV-XVII). Historia Antropológica de una Confederación Aymara*, La Paz: IFEA, Plural Editores, University of St. Andrews, University of London, Inter American Foundation, FCBCB, y cómo el rompimiento de esta lógica pudo haber contribuido al descontento que caracterizó al siglo XVIII.

¹⁷⁰ Los *keros* se utilizaban en ritos incaicos. Durante la colonia se resignificaron, sobre lo cual Thomas Cummins (2004) ha escrito el libro *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

formas encontradas en numerosos enterramientos de altura (Cruz 2009, 62-64). Por lo tanto, la imagen de la cabra sirve tanto para representar las idolatrías o herejías europeas como las andinas, siendo útil en el adoctrinamiento a una feligresía, tanto andina como española.

En la escena del cuadro de La Muerte de Caquiaviri se observa a dos indios, hombre y mujer, arrodillados ante un altar sobre el cual se encuentra una cabra con cuernos, de cuyos orificios salen llamas de fuego. Entre el altar y los indios se observa en el suelo un paño blanco con hojas de coca y un *kero*, que completan la escena de adoración. En este caso, a diferencia de la imagen de la idolatría de la serie de postrimerías de Carabuco, a la que hemos hecho referencia anteriormente, no hay un oficiante ni sacerdote, sólo vemos a dos indios cumpliendo con un ritual. Lo que tienen en común ambos cuadros es que representan a los indios arrodillados en señal de veneración y en ambos casos la celebración incluye *keros*. En el caso de Caquiaviri el *kero* está presente pero no es sostenido por los indios, mientras que en el de Carabuco una de las indias sostiene uno y el oficiante o demonio sostiene el otro, probablemente en alusión a la reciprocidad andina e intercambio de obsequios asociados al uso de los *keros* (Cummins 2004).

Los *keros*, como dijimos, son vasos ceremoniales que los españoles conocieron inicialmente a través de las primeras crónicas acerca de las costumbres de los incas y posteriormente fueron incorporados al discurso de las extirpaciones. Cummins ha demostrado cómo los *keros* producidos durante la colonia, que eran decorados con pinturas de contenido andino, concentran en su factura el resultado de la negociación y el reconocimiento de las dos partes involucradas en el encuentro cultural propiciado por el sistema colonial. En palabras del autor, en parte derivan de la tradición pictórica europea pero “están animados, en su iconografía y composición, por contextos y tradiciones andinos” (Cummins 2004, 181). Por

lo tanto, cuando vemos *keros* en las pinturas estamos viendo un objeto vinculado con la cosmovisión andina y las prácticas asociadas a ella.

Dentro de este discurso polarizante, los *keros*, las imágenes pintadas en ellos, y en nuestro caso la representación, dentro de una pintura, de *keros* pintados, entran en el juego de construir la imagen de la idolatría que se asoció en muchos casos con la resistencia andina (Cummins 2004, 19). La contienda colonial entre idólatras y extirpadores se dio en diversos escenarios y uno de ellos fueron las imágenes, las que a su vez hicieron de las prácticas elementos cognoscibles y exorcizables. En tiempos coloniales hubo una proliferación de *keros* pintados que puede considerarse, siguiendo a Cummins, un lugar donde “el acto represor y lo reprimido se manifiestan visualmente.” (Cummins 2004, 22).

Ahora bien, el tondo de los idólatras puede hacer referencia a un culto andino local, aunque esquematizado y reducido a una sola escena, pero el Salmo 115, analizado oportunamente, cumple con recordar a la feligresía, y con más claridad a los curas de Caquiaviri, que la idolatría es un problema de larga data, que amerita prevención. Una advertencia similar se encuentra en el Tercero Catecismo en que se advierte que no se debe adorar creaciones humanas sino al creador. Recordemos el cuarto verso, “Sus ídolos no son más que oro y plata, una obra de la mano del hombre”. Pero en el cuadro, a través de la referencia a los salmos, también se alude al culto a los ancestros y se propone una espacialidad cristiana del más allá:

“Los cielos son la morada del Señor, más dio la tierra a los hijos de Adán,
No son los muertos los que alaban al Señor,
ni todos los que bajan al Silencio,
mas nosotros, los vivos, bendecimos al Señor
desde ahora y para siempre”¹⁷¹

¹⁷¹ Biblia Latinoamericana, <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana/salmos/115/>, consultada en febrero 2019.

Por lo tanto, la representación de la idolatría en Caquiaviri está específicamente dirigida a un público andino, tanto indígena como eclesiástico, lo cual confirma nuestra hipótesis de que el programa está destinado a cumplir un rol en la lucha contra las idolatrías en la región y demostrar el celo de los curas en combatir este problema.

En tanto que el cuadro es ilustrativo de las concepciones emanadas del Concilio de Trento y del Tercer Concilio Limense, es asimismo fuente de la historia de la Iglesia andina y nos abre la posibilidad de analizar, desde el lenguaje visual, las doctrinas de esta última. Por lo tanto, aunque el trabajar con imágenes como fuente puede conllevar la dificultad de “traducción” de un lenguaje visual a otro escrito, contamos con el respaldo de fuentes escritas, que nos permiten confirmar o corregir cualquier hipótesis surgida del análisis visual. En este caso, tanto los documentos producidos por el concilio, que estuvieron en plena vigencia hasta fines del siglo XIX, así como las constituciones del Sínodo de La Paz de 1738, aportan la comprensión acerca de las motivaciones detrás de la composición iconográfica. Con base en estos registros visuales y escritos concluimos que la pintura de La Muerte, en la medida que refleja lo expresado por Acosta acerca de la confesión como único medio de salvación para los indios, tiene correlato con el Confesionario y ambos hacen referencia a una idea de la idolatría genérica, pero con indicadores locales que refuerzan el discurso para la particularidad del pueblo.

3.1 El arrianismo en la serie de San Antonio Abad

Hemos planteado en el anterior capítulo que la pintura de santos, y especialmente las series de sus vidas, se utilizaron como *exempla* para establecer un modelo de virtud y un camino a seguir para la nueva feligresía americana. Los santos serán patronos de gremios y cofradías y sus fiestas congregarán a todas las poblaciones en pueblos y ciudades con grandes despliegues de *policía y liberalidad*. Sin embargo, nos hemos reservado de abordar la serie de San Antonio Abad bajo esa lectura, pues en Caquiaviri lo que se propone va mucho más allá del ejemplo, que en este caso sería el del hombre virtuoso, austero y asceta del desierto, pero especialmente resistente a las tentaciones del demonio, como lo muestra la serie de su vida que analizamos a continuación. Las implicaciones de este conjunto se entrelazan con aspectos religiosos que, de hecho, visibilizan justamente lo que venimos diciendo acerca de sus patrocinios sobre las actividades de la sociedad colonial.

Se trata de una serie de cuatro pinturas sobre la vida del santo que son hermanas, en tanto muy similares, de la serie pintada para el convento del mismo nombre en Cuzco. De hecho, esta relación nos ha permitido establecer claros vínculos entre Caquiaviri y dicha ciudad y datar parte de las obras en los últimos años del siglo XVII o inicios del XVIII. La serie se completa con dos alegorías, una del santo ermitaño y otra de Santo Tomás de Aquino, a las que también hemos hecho referencia pero que analizaremos en este apartado. En los lienzos de la vida del santo que se reproducen en Caquiaviri, se representan tres momentos importantes de su vida, 1. La visita a San Pablo el Ermitaño, 2. El debate entre San Antonio Abad y Arrio frente al Emperador Constantino el Grande, 3. Las tentaciones del santo por varios demonios y finalmente la muerte del santo (Figs. 5.24, 5.25, 5.26 y 5.27).

La primera narra las escenas descritas en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, cuando San Antonio Abad acude a ver al Ermitaño (Fig. 5.24). En su búsqueda, San Antonio es guiado por un fauno y un centauro, y una vez que se encuentra con el Ermitaño ambos comparten la hogaza de pan que un cuervo llevaba a diario a San Pablo. La escena fue pintada por Velásquez en 1634 y se relaciona con el origen de la vida ascética y en retiro como virtuosa, favorecida por la rendición de la naturaleza ante estos hombres píos.

La segunda escena representa el debate entre San Antonio y Arrio y se enmarca, de acuerdo con Mujica Pinilla (2016), en el conflicto que surge ante la interpretación clásica helenística que hace Arrio de la Trinidad. Esta lectura concede la divinidad solo al Padre, mientras que el Hijo sería un subordinado jerárquicamente, creado de la nada por el Padre, a diferencia de la creencia católica de que las tres personas de la Trinidad son la misma, aunque en diferentes naturalezas. Esto incide además en que para esta corriente de interpretación cristiana, los herederos de la Ley de Dios eran los reyes y no los obispos, como surge de la interpretación católica romana (Mujica Pinilla 2016). La pintura de Caquiaviri (Fig. 5.23), tal como la serie del Cuzco, representa el momento del debate entre San Antonio Abad a la izquierda, inspirado por el Espíritu Santo, que en forma de paloma lo ilumina, y Arrio, a la derecha, que es aconsejado por un demonio.

De acuerdo con Mujica Pinilla (2016), la representación de San Antonio Abad, y de hecho la fundación del seminario y universidad bajo su advocación en 1598, responde a la lucha contra la amenaza de resurgimiento del arrianismo en España en el siglo XVI.¹⁷² En la lectura de

¹⁷² El arrianismo es una creencia cristiana del siglo III considerado herético por el Concilio de Nicea del 325 por no reconocer la divinidad de la Trinidad, o herejía no trinitaria. Tuvo difusión entre algunos pueblos germánicos, especialmente entre los visigodos de España que en el siglo VI se convertirán al catolicismo. Por lo tanto en la península ibérica existe una historia de arrianismo que fue avivada posteriormente por la doctrina no trinitaria de los moriscos, descendientes de los musulmanes en territorio hispánico.

este autor, el resurgimiento de la polémica acerca de la naturaleza de la segunda persona de la Trinidad con los moriscos (1492-1640) habría revivido en la España de la Reconquista el temor ante el arrianismo. Como dijimos anteriormente, para los arrianos la naturaleza de Jesús no es divina y se podría equiparar a la concepción islámica, según la cual Jesús fue un profeta y no el hijo de Dios. Frene a la interpretación incorrecta de la naturaleza de la Trinidad, se habría adaptado la composición iconográfica de la Trinidad como tres hombres iguales en la pintura de la región del Lago Titicaca, la cual había sido atribuida por Mesa y Gisbert (1977, 1982) a la necesidad de evitar la asociación de la paloma como símbolo o ídolo del Espíritu Santo en el mundo andino. Lo cierto es que se puede tratar de una composición que sirve a ambos fines, lo cual explicaría la gran difusión de esa iconografía europea en el mundo andino.¹⁷³

Por lo tanto, aunque en el siglo XVIII andino, el miedo al arrianismo de los primeros siglos de la cristiandad parece muy distante, la situación de evangelización hizo retomar, en ese medio peculiar, las prevenciones que le había generado la Reconquista. En este contexto es que Mujica Pinilla afirma que,

“Desde el siglo XVI, la furia antitrinitaria fue percibida como un renacimiento del arrianismo. (...) La campaña antitrinitaria de los moriscos se sumó a la del protestantismo y, en el Perú, **a la de los hechiceros andinos.**” (Mujica Pinilla 2016, 331).¹⁷⁴

Se vinculan así, siguiendo a Mujica, la herejía arriana y antitrinitaria con la idolatría presentada en el cuadro de La Muerte. Sin embargo, al no contar con más documentación para vincular esta interpretación de la Trinidad con las prácticas andinas, nos limitamos a

¹⁷³ El estudio de Ernst Kantorowicz (1965) muestra cómo la representación de la Trinidad como tres hombres iguales, como Cristo, en tres tronos, se creó en Europa con el objetivo de luchar contra el arrianismo.

¹⁷⁴ El resaltado es nuestro.

traerla a colación por el vínculo que establece la serie con la ciudad de Cuzco y las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino, el pilar de la ortodoxia católica.

En conclusión, el cuadro de La Muerte debía funcionar como un compendio de doctrinas dirigidas a la instrucción de la feligresía acerca de la forma de morir, cómo las acciones de la vida tendrán repercusiones en ese momento y cómo, mediante la confesión verdadera, se puede salvar el alma. A su vez, el cuadro funciona como una puerta hacia la *espacialidad* cristiana del más allá, aunque no se representa en este cuadro, sino más bien en los otros de la serie de las Postrimerías de la iglesia. De manera que, tras conocer cuál era el medio para el buen morir, al alma le esperaba el Purgatorio hasta el Juicio Final, cuando se determinaría si el destino final del alma era la Gloria o si, por el contrario, le esperaban las penas eternas del Infierno. Ya hemos expuesto en el Capítulo anterior, cómo el ejemplo de los santos del programa de Caquiaviri, se habrían utilizado para modelar los comportamientos que llevaran a lograr acceder a la Gloria o al seno de Abraham. Veamos a continuación cómo el cuadro del Infierno se articula en el análisis hasta aquí propuesto.

4. Introducción y representación del infierno en el Virreinato del Perú

La introducción del infierno, y la crudeza de sus castigos no se dieron en la primera evangelización de los indios del Virreinato del Perú. De hecho, se procuró iniciar a los indios en la fe a través de una suerte de simplificación de los contenidos. De ahí que hacia la mitad del siglo XVI los dominicos, liderados por fray Domingo de Santo Tomás (1499-1570), introdujeran precisiones para favorecer una doctrina más ortodoxa en la que se introducían

temas como el de la Trinidad.¹⁷⁵ Aunque no se explicaran ampliamente, era necesario hacer precisiones dado lo complejo de su definición que abría la puerta a confusiones y malinterpretaciones. Entre estas precisiones se aumentó el énfasis en la violencia de las llamas del infierno para los pecadores, y, además, se incluyeron entre quienes se encontraban en él a los ancestros, lo cual significó un cambio en relación a lo que se venía predicando, que era más conciliador con el pasado indígena (Estenssoro Fuchs 2003). Ahora bien, de acuerdo con Estenssoro Fuchs (2003), la violencia ejercida contra los indios tanto por parte de españoles como por sus propias autoridades étnicas constituyó una de las motivaciones principales, detrás de la introducción de un tortuoso infierno. Esto resulta significativo para nuestra investigación pues permite colegir a que la pintura de infiernos no se dirige solo a la población andina, sino también a las élites que gobiernan e incumplen los preceptos de la iglesia.

Los temas de postrimerías fueron tomados del referido Catecismo del Concilio del Lima, que enfatiza la utilización de esas imágenes para la mejor evangelización de la población indígena. Esto lo testimonia la *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú* (1600) de autor anónimo:

“y ha habido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla, particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios que está allí bien dibujados por sus especies y diferencias, porque los indios se mueven mucho por pinturas, y muchas veces más que con muchos sermones” (Anónimo [1600]1954, 37)

¹⁷⁵ Domingo de Santo Tomás fue un misionero dominico que redactó la primera *Gramática o arte de la lengua general de los indios de los reinos del Perú* y el primer *Vocabulario* de quechua. Fue prior del Convento de Santo Domingo de Lima, Prior de la Provincia dominica en el Perú y finalmente Arzobispo de La Plata. Compartió con Jerónimo de Loayza el espíritu lascasiano y buscó defender a los indios de los abusos de las autoridades españolas e indígenas.

Entre las postrimerías que aún se exhiben en el sur andino, y que pueden considerarse antecedentes de Caquiaviri, tenemos el lienzo del convento de San Francisco de Cuzco pintado por Diego Quispe Tito en 1675; como pintura mural, las escenas de Curahuara, en la parroquia del corregimiento altiplánico de Carangas, fechadas en 1608 pero repintadas en 1777 con el programa que vemos hoy en día. La restante serie antecedente es la de Carabuco, provincia de La Paz, de 1684 y de autoría de José López de los Ríos. A estas, en el siglo XVIII, les sigue el lienzo de Melchor Pérez Holguín hecho para la parroquia de San Lorenzo de Potosí en 1708 (Sebastián 1990).

El cuadro de Caquiaviri que presenta el Infierno (Fig. 5.28), y, en un fragmento interior, el Purgatorio, es de formato horizontal. El Infierno compuesto en dos franjas horizontales, la superior que representa el mundo terrenal y el inferior que da cuenta del Infierno o inframundo, lleno de cuerpos torturados por diferentes demonios. Así como existe una división espacial, también se concibe una división temporal que explicita cómo funciona la espacialidad cristiana. El mundo terrenal es el de la vida, del ahora, mientras que el infierno es el futuro y de eterna duración. Como una escena intermedia, tanto en espacio como en tiempo, está el Purgatorio, representado tan sólo como una ventana en el extremo derecho de la composición.

El mundo terrenal está dividido en dos escenas, con una cartela en medio que advierte sobre la soberbia. La escena de la izquierda nos muestra personas que se aman y bailan, aludiendo a los placeres mundanos. Sin embargo, los bailarines son comandados por un demonio que sale por un agujero debajo de la tierra. La escena, muy probablemente, fue copiada de un grabado por la vestimenta de los personajes, que corresponde a un periodo anterior al de la

pintura. Se trata de una moda más cercana al siglo XVI que al XVIII, por lo que podemos sospechar que el grabado proviene de esa época (Fig. 5.29).

La pintura del Infierno de Caquiaviri es muy impactante por la dimensión y la definición de las diversas torturas que sufren los pecadores. Las tonalidades del cuadro son, en su mayoría, el rojo ardiente de la carne torturada junto a los blancos o verdosos cuerpos de los demonios. La composición se completa con la representación de los Siete Pecados Capitales en cartelas dispuestas, tres a cada lado y una central, que dividen la escena terrenal entre una representación de la vida licenciosa (izquierda) y las torturas infligidas en vida que son, en realidad, causadas por diversos demonios (derecha). En la tierra que separa los dos mundos se lee,

Ay de mí. Que ardiendo quedo.
Ay, que no pueden sacarme.
Ay, que dolor tan azedo.
Ay, que por siempre he de arder.
Un ay, a quien corresponde. Ay, que no espero aliviarme.
Ay, que pude y ya no puedo.
Ay, que no ay a quien volver.
Ay, que grito, y me responde.
Ay que a dios nunca has de ver.¹⁷⁶

Los versos son elocuentes y buscan hacer palpable el dolor y la mortificación que, de acuerdo con la doctrina, se viven en el Infierno. Este espacio de tortura está claramente demarcado y en él se exponen expresamente algunos pecados y a quienes los cometen: “el glotón, el lujurioso, el soberbio presuntuoso, los rencorosos vengativos, el regalón perezoso, el envidioso, el blasfemo jurador, el murmurador mentiroso y el músico deshonesto”. Estos

¹⁷⁶ Para un análisis detallado del papel de las leyendas en los cuadros de Postrimerías ver G. Siracusano, 2010, “¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las Postrimerías”, en *V Encuentro Internacional sobre Barroco, Entre Cielos e Infiernos*, 75-84. La Paz: Visión Cultural.

pecadores reciben castigos específicos relacionados con sus punibles excesos, sin embargo también se ven otros cuerpos cocinados en grandes ollas donde se consumen varios condenados, entre ellos autoridades terrenales y eclesiásticas reconocibles por los sombreros que exhiben, a pesar de la desnudez del cuerpo. Todas estas torturas son facilitadas por sendos demonios con alas de aves, de mariposas e insectos con colas, garras, cuerpos de reptiles o de serpientes, cabezas de pescado en otros cuerpos, sapos y bestias con enormes colmillos. En el extremo derecho del cuadro se ve el Leviatán y al lado de sus fauces, como guardián, se sienta Lucifer a observar. En todo esto la composición sigue la iconografía de los infiernos que se encuentra en todo el mundo hispánico (Gisbert y Mesa Gisbert 2010).

En el lado derecho del mismo plano terrenal vemos a un hombre con los ojos vendados, montado por un demonio y torturado por otros dos demonios, quienes lo guían hacia un agujero en la tierra en el que se ven las llamas del infierno. De esta manera, la imagen hace evidente que los demonios están tanto en el infierno, como en el mundo terrenal y que lo que hacen es incitar a pecar (el baile de la otra escena), a más de que con males y dolores, dirigen a los hombre directamente al infierno. Ahora bien, para vincular a los fieles a estas pinturas, se utilizaban las reflexiones en el confesionario,

“Dime qué sentirías, si te pusiesen en el fuego un día entero? Y si te hicieren estar ardiendo diez días qué sentirías? Pues como estarás ardiendo en el infierno un año? Y diez años? Y cien años? Y mil años cuerpo y alma, y para siempre jamás sin fin? (...) Cuántos hombres están allá penando para siempre por pecados como éstos que tú has hecho? Y si tu hubieras muerto en ellos, dónde estuvieras ahora? (*Confesionario para curas de indios* (1585, pp.21-22)).

Con estas advertencias se hacía uso de las imágenes pintadas en los muros para facilitar la confesión y la contrición de los indios y de los españoles. Asimismo, la imagen del Purgatorio (Fig. 5.30), de mucho menor tamaño y relevancia, muestra a las almas en pena que arden en

las purificadoras llamas y miran al cielo en actitud orante. Al pie de esta escena hay una cartela que dice:

“Hijo, padre, esposa, amigo, por quien quizá padezco estos ardores.

Pues tus favores fueron mi castigo, mitiguen mi castigo tus favores”.

Así, las almas suplican las oraciones y sufragios de los vivos, aun cuando estos hayan sido las víctimas de los pecados de los muertos. La doctrina esencial del Purgatorio está en vincular a los vivos con los muertos y obligar a los unos a velar por las almas de los otros. El triunfo del Purgatorio viene a dar cabida entre los dogmas cristianos a la práctica antigua de las comunidades cristianas de realizar sufragios por los muertos.

Jacques Le Goff (1981) data el nacimiento del Purgatorio en el siglo XII. Tras varios siglos de formulaciones y transformaciones entre la teología y la cultura popular se consolida este tercer espacio del más allá como lugar de espera y expiación, de purificación entre llamas que no son las del infierno. La escolástica se dedicó con energía a afirmar la existencia del Purgatorio, y, en esta instancia, nos interesa rescatar el lugar que tenía en el pensamiento de Santo Tomás por estar tan presente en la iglesia de Caquiaviri. El santo dominico escribió en repetidas oportunidades sobre el tema, pero especialmente en los textos contra los musulmanes, griegos, armenios y los gentiles, todos los cuales fueron escritos en la ciudad italiana de Orvieto entre 1263 y 1264. Santo Tomás se encontraba escribiendo su famosa *Suma Teológica* al momento de su muerte, por ello, la obra será terminada por un grupo de alumnos que utilizaron otros textos del santo para completar el trabajo. En esas condiciones se escribió la parte correspondiente a las Postrimerías.

Estos textos resultan de interés para resaltar el vínculo entre los vivos y los muertos y, sobre todo, reflexionar sobre el destino de los últimos. De acuerdo con Santo Tomás de Aquino, el

vínculo entre vivos y muertos es de caridad. Dado que los muertos viven en las memorias de los vivos, los sufragios pueden ser de utilidad. El santo propone que en la vida espiritual, fundada en la caridad, “en el amor de Dios para quien los espíritus de los muertos están vivos” (Le Goff 1981, 316), la vinculación entre vivos y muertos es posible gracias al amor de Dios. El pensamiento del dominico va más lejos, al explicar que los sufragios son como los sacramentos, en el sentido de que funcionan independientemente de quién los ofrece. Ahora bien, son útiles tanto a los muertos como a los vivos, dando a estos últimos mayor merecimiento de vida eterna. Los sufragios serían tan efectivos que, acumulados, podrían incluso causar la desaparición del mismo Purgatorio (Le Goff 1981, 316). Para Santo Tomás, entonces, los sufragios más eficaces serían la limosna, por ser efecto de caridad, la plegaria, si está bien intencionada y dirigida, y la misa, “porque la Eucaristía es la fuente de la caridad y el único sacramento cuya eficacia es comunicable. Las misas más eficaces son las que contienen oraciones especiales por los difuntos...” (Le Goff 1981, 317).

Estas son las prácticas que veremos replicadas de manera cotidiana, tanto en Caquiaviri como en todas las poblaciones de la Audiencia de Charcas, en las que a través del testamento u otras herramientas escriturales podemos echar luces sobre los costos del entierro y sucesivos gastos en sufragios por las almas. Ahora bien, en cuanto a las pinturas, el Purgatorio no tiene un rol protagónico en Caquiaviri tal como lo posee Carabuco. En este caso, las dos referencias al Purgatorio, la del cuadro del Infierno y el pequeño fragmento debajo de las escaleras de uno de los lienzos del presbiterio, al que nos referimos en el capítulo anterior, no hay mayor abundamiento. Sospechamos, de hecho, que el culto a los ancestros encontró en los sufragios y misas una forma de materializarse públicamente sintetizando creencias, por lo que no habría sido necesario enfatizar la doctrina del Purgatorio.

4.1 El inframundo y el socavón

Al ubicarse la provincia Pacajes, de la cual Caquiaviri era cabecera, entre/dentro de las provincias que participaban de la mita minera de Potosí, la documentación de archivo que nos da una relación de las actividades cotidianas de la población hace constante referencia a esa prestación rotativa al mayor centro minero de los Andes del sur, como vimos en el Capítulo 3. Por ello nos preguntamos hasta qué punto se pudo haber establecido un vínculo entre la representación visual del inframundo cristiano en el lienzo del Infierno y la actividad minera en ese espacio subterráneo. Nos referimos, por lo tanto, a cómo pudieron asociarse el espacio simbólico cristiano con la espacialidad andina, habida cuenta de que existían cultos andinos relacionados con lo subterráneo (Bouysse-Cassagne 2005).

En el Cerro Rico de Potosí, de acuerdo con Bernardino de Cárdenas (1562-1668), Diego de Ocaña (1565-1608) y Bartolomé Arzans (1676-1736), se adoraba a una o varias deidades masculinas. De acuerdo con Bouysse-Cassagne, los extirpadores no entraron en los lugares de culto que había al interior de la mina y se limitaron a una visita externa o a “extirpar «el altar» que se encontraba en la cima del monte. De tal modo que el interior de la tierra era —no cabe duda— el refugio ideal de las creencias prehispánicas cuyos cultos funcionaban a puerta cerrada.” (Bouysse-Cassagne 2005, 450). No puede, por lo tanto, sostenerse una asociación entre el inframundo del lienzo de Caquiaviri y el mundo del interior del Cerro en Potosí. Por el contrario, la *espacialidad* cristiana parece limitarse al exterior del Cerro y el interior es propio de la *espacialidad* andina. De tal suerte que hoy en día, en casi cada sección externa del Cerro hay una escultura de la Virgen. Las más de las veces se trata de la advocación de la Inmaculada, que es a su vez la mujer alada del Apocalipsis, la que vence al demonio. Pascale Absí en su estudio sobre el trabajo en las minas de Potosí en la actualidad,

aclara, “Hoy en día, la Pachamama es una y la misma que la Virgen, y a las entradas de las minas las estatuas de las mamitas ocupan en adelante el lugar antaño correspondiente a las *mamas* de las explotaciones prehispánicas.” (Absi 2005, 96).

Ahora bien, sobre los cultos al interior de la mina podemos entrever la trasmutación de aquellas deidades masculinas que Ocaña, Cárdenas, Arzáns y Bartolomé Álvarez (c.1540) relataban sobre el Cerro, en el Tío, llamado también *supay* o diablo, que se encuentra en las diversas galerías del Cerro en estatuas que lo representan iconográficamente como el diablo cristiano: con cuernos, patas de cabra, cola y el color del ardiente infierno. Lo que diferencia significativamente al Tío del diablo cristiano es que los mineros entablan una relación de reciprocidad con el Tío y está vinculado con la capacidad de la propia mina de ofrecer sus riquezas a los mineros. Ante esto suponemos que las espacialidades, con el transcurso de los siglos, se han entrelazado en la cosmovivencia actual de los mineros de Potosí.

5. Balance

En este capítulo hemos abordado uno de los temas más relevantes de la articulación de la espacialidad andina, la del culto a los ancestros. La transformación del enterramiento y la consiguiente alteración de la *espacialidad* andina, fueron determinantes en la consecución de una verdadera conversión (Ramos 2010). Sin embargo, el proceso de morir y enterrar no podía ser enfrentado sólo como un cambio de lugar de enterramiento. Es por ello que se despliega todo el apartado doctrinal, tanto en texto como en imagen, para exponer la lógica detrás del enterramiento cristiano. Por ello es que el cuadro de La Muerte en el programa de Caquiaviri y su uso contra las llamadas idolatrías andinas, resulta central, pues es el momento

articulador de una vida piadosa que se refuerza con el ejemplo de los santos, y una buena muerte, que sería la puerta para poder enfrentar el Juicio Final y vivir eternamente.

Ahora bien, la cristianización de la muerte es sólo un aspecto de la lucha contra los cultos andinos y por ello se vinculan en la pintura, muerte y confesión, siendo esta última la llave para la salvación. En esa medida la confesión y el confesor adquieren un lugar protagónico en la indagación sobre la *cosmovivencia* andina y los caminos que tomaba esta para subsistir. Ello se evidencia en el cuadro, que nos abre una ventana a la plasticidad de esa *cosmovivencia* que se va transformando en función de las acciones que va tomando la iglesia, que es a su vez una institución que se va amoldando a las necesidades de la evangelización.

Esto último se hace evidente en el énfasis que vemos en el programa de Caquiaviri en articular el infierno, amenaza esencial a los pecadores, con una buena muerte, como dijimos, pero también con la posibilidad de la salvación. Esta salvación es estratégicamente asociada a un sacramento al que los andinos están ya acostumbrados, la confesión de sus penas para beneficio de la colectividad. Los confesores utilizaron estas prácticas y nociones previas para construir un andamiaje de lucha contra las idolatrías a partir de las propias prácticas de los indios. Por ello es que Cummins (2004) nos habla de cómo la iglesia utilizaba las manifestaciones de los indios en su contra, tanto explícitamente, como de manera soslayada, a través del confesionario. De esta manera, este medio de control social (Foucault [1975] 2018) se convierte a su vez en un medio de control espiritual.

En relación al Infierno, esta investigación concluye con una lectura que matiza la importancia de su representación en el mundo andino, pues no parece haber tenido una función especial ante la población indígena. De hecho, sus funciones son las mismas en el mundo andino y en España. Por lo tanto, se trata de una imagen que, repetida en diferentes pueblos de la región

andina, cumple con la misión de amenazar con el tormento eterno a los pecadores. La existencia de las pinturas además, tiene correlato con el mundo andino cuando nos remitimos a las decisiones de la iglesia peruana de enviar a los ancestros al infierno para cerrar la posibilidad de que los vivos pudiesen hacer algo para salvarlos, es decir, para terminar con la práctica andina de llevar a sus muertos viandas y alimentos y evitar así que sufrieran a pesar de estar muertos (Estenssoro Fuchs 2003). Esto justifica, a su vez, la poca importancia visual que se le dio en el mundo andino al Purgatorio, que en Europa había sido útil para integrar el pasado pagano al cristianismo. En este caso, esa misma asociación se evitó para prohibir el culto a los ancestros y que, por ejemplo, se asesinara a mujeres y sirvientes para enterrarlas junto a una autoridad (Estenssoro Fuchs 2003).

Ahora bien, lo planteado hasta aquí pretende desentrañar la forma en la que las imágenes se utilizaron como herramientas de reflexión espiritual. Es decir que, así como planteamos en el Capítulo 4, los santos se utilizaron como ejemplo de la vida piadosa y en torno a ellos se generaron devociones genuinas; el infierno logró infundir el miedo al pecado y a los tormentos que prometía el vivir sin arrepentimiento. Sin embargo, debemos valorar estos discursos y doctrinas en balance con las prácticas de los cristianos españoles y criollos, quienes de forma abierta y evidente vivían en pecado e ignoraban estos preceptos. Por lo tanto, todo lo que se pudiese hacer desde el púlpito y el confesionario, estaría siempre sujeto a una realidad material y de reproducción social por lo que la feligresía encontrará en su *cosmovivencia* el camino para ser cristianos.

Imágenes del Capítulo 5

Fig. 5.1 Nave del templo de Caquiaviri, El cuerpo en descomposición. La Muerte (fragmento).



Fig. 5.2 Nave del templo de Caquiaviri, La Muerte



Fig. 5.3 Nave del templo de Caquiaviri, La confesión, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig.5.4 Frontispicio de la obra de Carlos Bundeto



Fig. 5.5 Nave del templo de Caquiaviri, La buena muerte, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig.5.6 Nave del templo de Caquiaviri, La vida del buen moribundo, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig. 5.7 Nave del templo de Caquiaviri, La mala muerte, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig. 5.8 Nave del templo de Caquiaviri, Detalle de los demonios sobre la mala muerte, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig.5.9 Nave del templo de Caquiaviri, La vida del pecador, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig.5.10 Nave del templo de Caquiaviri, Los idólatras, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig. 5.11 Nave del templo de Caquiaviri, Cartela superior izquierda, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig. 5.12 Nave del templo de Caquiaviri, Cartela superior derecha, fragmento del cuadro de La Muerte.



Fig. 5.13 La confesión, Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México.



Fig. 5.14 Carabuco, La confesión, fragmento del cuadro del Infierno.



Fig. 5.15 Carabuco. La confesión y la idolatría, fragmento del cuadro del Infierno.



Fig.5.16 Carabuco. La idolatría o la confesión andina, fragmento del cuadro del Infierno.



Fig.5.17 Nave del templo de Caquiaviri. El milagro de la doncella Alejandra, fragmento del neto del lado izquierdo (desde los pies) del presbiterio.



Fig.5.18 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Mitad izquierda del neto del lado izquierdo (desde los pies).



Fig. 5.19 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Purgatorio, fragmento.



Fig.5.20 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Escena local, fragmento del neto del lado izquierdo (desde los pies).



Fig.5.21 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Misa.



Fig.5.22 La Virgen Inmaculada de Caquiaviri con rosario, altar mayor de Caquiaviri.



Fig.5.23 Francisco de Goya, El aquelarre. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1797-98.

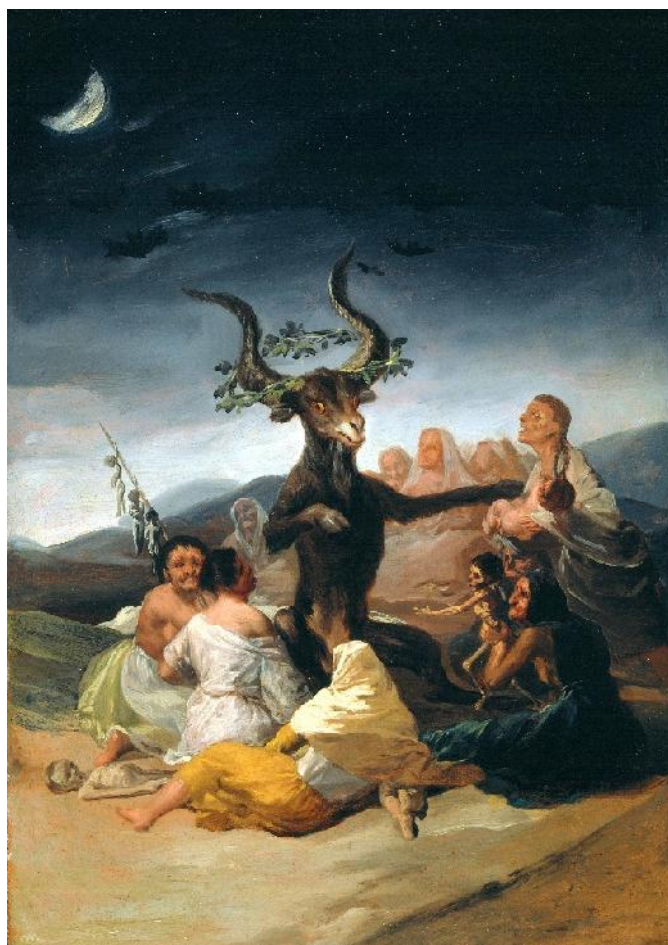


Fig. 5.24 Nave del templo de Caquiaviri. San Antonio Abad visita a San Pablo el Ermitaño.



Fig.5.25 Nave del templo de Caquiaviri. El debate entre San Antonio Abad y Arrio.



Fig.5.26 Nave del templo de Caquiaviri. Las tentaciones de San Antonio Abad.



Fig.5.27 Nave del templo de Caquiaviri. La muerte de San Antonio Abad



Fig.5.28 Nave del templo de Caquiaviri. El Infierno



Fig. 5.29 Nave del templo de Caquiaviri. La tierra, fragmento del cuadro del Infierno.



Fig.5.30 Nave del templo de Caquiaviri. El Purgatorio, fragmento del cuadro del Infierno.



Capítulo 6

El triunfo del Juicio Final

1. La pintura de Triunfos en los Andes

Hasta aquí hemos presentado la argumentación que se expone en los cuadros acerca de cómo se debía vivir, qué se debía evitar, cuál es el medio para la salvación y qué pasa con el alma después de la muerte. Parte de la exposición que hemos hecho en referencia a la idolatría se ha referido al arrianismo, una de las primeras herejías cristianas la cual, en el proceso de la Reconquista de España, volvió a ser temida por los cristianos a raíz de los debates con los moriscos acerca de la Trinidad. De acuerdo con Mujica Pinilla (2016) parte de estas preocupaciones fueron proyectadas a las idolatrías andinas. El resultado visual de este proceso se evidencia en la pintura de la Trinidad como tres hombres jóvenes, iguales, y entronizados. Esta afirmación teológica se revela en dos temas iconográficos: el triunfo de la Eucaristía y el triunfo de la Inmaculada y, finalmente, establecen vínculos con el Anticristo y el Juicio Final.

En ambos lados del presbiterio de Caquiaviri vemos la presencia de dos carros de triunfo (Figs. 6.1 y 6.2). Como aclaran tanto Héctor Schenone (2008) como Teresa Gisbert (1994), los “Carros de Triunfo” derivan de los “*Trionfi*” renacentistas que se caracterizan por representar temas propios de la iglesia contrarreformista, como el triunfo del sacramento de la Eucaristía y la defensa de la doctrina de la Inmaculada. Ambos temas fueron frecuentemente representados junto a la iconografía propia de la Corona española, vinculando así el poder político con el espiritual.

En la pintura andina son bien conocidos los triunfos pintados por Leonardo Flores para la iglesia de San Francisco de La Paz, que, a su vez, muy posiblemente, se basan en las pinturas que hiciera Rubens para ser modelos de tapices elaborados para el convento de las Descalzas Reales en Madrid en 1625 (Fig. 6.3) (Sebastián 1990). La proliferación de composiciones similares en la región de la provincia Pacajes es notoria, con pinturas ejemplares en los pueblos de Achocalla, a pocos kilómetros al sur de la ciudad de La Paz, y en el pueblo cercano de Jesús de Machaca. En el primer caso fue pintado entre fines del siglo XVII el primero y el de Jesús de Machaca en 1706, por Juan Ramos (Gisbert 1994). Aunque de menor sofisticación y complejidad en la composición, los carros de triunfales de Caquiaviri forman parte del elenco de triunfos populares en la región y a su vez se articulan con el programa iconográfico propio de esta iglesia.

Veamos entonces cómo son estos triunfos. En el caso del Triunfo de la Eucaristía, la composición sigue el modelo difundido en el cual el carro es tirado por ángeles por encima de los cuerpos de diversos herejes (Fig. 6.1). En el interior del carro vemos la guía de Santo Tomás de Aquino, acompañado de otros doctores de la Iglesia. En la parte posterior se sienta el que el Papa quien, flanqueado por San Pedro y San Pablo, lleva en sus manos una custodia con la hostia. La razón por la que Santo Tomás es quien guía el carro apunta nuestra lectura en torno a sus escritos contra las herejías, la *Summa contra gentiles* (c.1260), asociado a su vez con la eucaristía como sacramento defendido por la Iglesia Católica ante los protestantes. Es por eso que el carro avanza sobre los cuerpos de la caracterización de estos grupos y presenta un argumento por la doctrina eucarística.

La presentación de la eucaristía como sacramento expresamente defendido por la Corona se presenta en otra iconografía en la iglesia de Caquiaviri. Se trata de dos lienzos de la Defensa

de la Eucaristía que no han sido considerados parte del programa iconográfico por estar en otros espacios de la iglesia. Es importante destacar que esta iconografía funde a los enemigos de la fe con los enemigos terrenos, políticos al incluir entre ellos al Gran Turco y sus seguidores, quienes intentan tumbar la custodia que se encuentra sobre un pilar apoyado sobre un mundo con una corona (Figs. 6.4 y 6.5). Esto resuena especialmente si se sitúa en relación a la campaña contra los musulmanes llevada adelante por el papa Pío V que culminó con el triunfo en Lepanto en 1571. La vigencia en el siglo XVIII de la cruzada papal se evidencia en su canonización en 1712, razón por la que lo vemos representado en la punta de la escalera de santos del presbiterio a la que hicimos referencia en el capítulo 4. En cuanto a la feligresía, esta estaba familiarizada con las gestiones político-religiosas de la corona, pues se solicitaba el aporte de todos los súbditos para financiarlas. En 1713, en la plaza de Caquiaviri, se proclamaron, por orden del Virrey, las solicitudes del rey para que se hicieran donaciones para financiar “sus guerras en defensa de la fe católica”.¹⁷⁷

En el neto del lado derecho del presbiterio, por encima del carro del Triunfo de la Inmaculada, se encuentra una serie de escenas correspondientes al tema de la Inmaculada y los Primeros Padres. De acuerdo con Schenone (2008), la composición hace referencia a la pureza de María y cómo ella es redimida del pecado original. Se trata de un tema poco representado en la pintura colonial que toma como fuente los grabados de Karel van Mallery (1571– c.1635), grabador flamenco activo en Amberes desde fines del siglo XVI (Fig. 6.6) (Isidoro y Domoñi 2016). La complejidad del contenido se facilita al feligrés en varias escenas que hacen comprensible este principio teológico. En palabras de Schenone, “Si bien lo didáctico es uno de los ingredientes fundamentales de la pintura colonial americana, pocas veces se ha

¹⁷⁷ ALP/PJJ Caja 9, 1713.

“explicado” con mayor evidencia este abstracto asunto del Pecado Original y la exención de María de toda culpa.” (Schenone 2008).

Ahora bien, de esta serie de imágenes nos interesa particularmente la que presenta a la Virgen en medio de un marco en el que se lee *PRIMOGENITA ANTE OMNEM CREATUREA* y que es iluminado por sendos rayos de luz emanados de las tres personas de la Santísima Trinidad (Fig. 6.7).¹⁷⁸ Esta representación, aunque con elementos bien difundidos, hace referencia, de acuerdo con Schenone, a la concepción atemporal de María. Vemos, empero, una modificación sustancial con respecto del grabado, la de las tres personas de la Trinidad. En el grabado las encontramos diferenciadas por un hombre mayor, uno joven y la paloma mientras que en Caquiaviri se ha modificado y reemplazado las tres personas de la Trinidad por los tres pontífices entronizados. Como propone Mujica Pinilla, esta adecuación probablemente sigue la misma línea que la Trinidad antiarriana a la que nos referimos en el capítulo anterior. En ella, se cuestiona la naturaleza divina de Cristo y se lo considera una creación del Padre. En contraposición a esta doctrina, la Trinidad antiarriana representa a las tres personas con igual fisonomía para reafirmar precisamente la naturaleza divina de las tres. Esta vinculación entre la Trinidad antiarriana, la defensa de la Eucaristía y la de la doctrina de la Inmaculada Concepción que son visibles en las composiciones del presbiterio de Caquiaviri, encuentran su paralelo oral en los sermones de Juan Espinosa Medrano (1632-1688), catedrático, escritor y predicador cuzqueño que gozó de gran popularidad en vida y que es considerado como el mayor representante de las letras barrocas en el Virreinato del

¹⁷⁸ La comparación de los grabados con las escenas del presbiterio se pueden ver en la página de Pessca (Project for Engraved Sources of Spanish Colonial Art), en <https://colonialart.org/archives/locations/bolivia/departamento-de-la-paz/ciudad-de-caquiaviri/iglesia-de-la-purissima-concepcion#c186a-186b>

Perú (Mujica Pinilla 2016).¹⁷⁹ Espinosa Medrano en sus sermones rechazaba el arrianismo también por negar la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. El Lunarejo, como se hizo popular Espinosa Medrano, llegó incluso a identificar a Arrio con el Anticristo, pues sus adeptos, los arrianos, habrían intentado destruir el rito de la Eucaristía, sacramento central del catolicismo. Su afán por exaltar la Eucaristía, llevó a Espinosa Medrano a hacer una interpretación del Apocalipsis en torno a la fiesta del Corpus Christi, con Santo Tomás como su ángel solar (Mujica Pinilla 2016, 337).

Así es que Espinosa Medrano entrelaza los recursos discursivos de la Eucaristía, la Inmaculada, Arrio y el Anticristo. Por ello creemos que es posible entender parte del programa de Caquiaviri a partir de sus sermones. Por ejemplo, la serie de pinturas de la vida de San Antonio Abad, quien se enfrenta en debate a Arrio, o las alegorías del mismo santo y de Santo Tomás de Aquino o los carros triunfales del presbiterio y finalmente la trinidad antiarriana de uno de sus netos. Por lo tanto, y dado que el poeta y predicador cuzqueño asoció a Arrio con el Anticristo, ¿no podían esos argumentos y sermones expandidos ofrecer pautas para comprender la pintura del Anticristo en Caquiaviri?

2. El Reinado del Anticristo

Teresa Gisbert (1998, 214-224) destacaba la rareza de la representación del Anticristo, haciendo un repaso de las tres pinturas referidas al tema en América, dos en México, como parte de una serie de la vida de San Francisco de Asís, y la otra en Caquiaviri, la que nos ocupa aquí (Fig. 6.8). Esta última, que es la única en representar en lienzo completo los

¹⁷⁹ Para ampliar sobre la obra de Espinosa Medrano ver, José Antonio Rodríguez Garrido, 1988, “Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano”, *Boletín IRA* 15:11-32; 2010, “Poesía y ortodoxia en el Apologético (1662) de Espinosa Medrano”, *Calíope* 16, N° 1:9-25; Charles Moore, 2000, *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano en La Novena Maravilla*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

hechos de la vida del Anticristo, es la que forma parte de la serie de Postrimerías de la iglesia. Gisbert establece que la fuente de la pintura de Caquiaviri es el grabado de Johan Wierix que acompaña la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, publicado completo por Nutius en 1595, sobre el que hablamos en el capítulo 4. Gabriela Siracusano (2010) ahonda en el análisis de esta fuente al revisar detalladamente el uso del texto de Nadal sobre el lienzo (Fig. 6.9).¹⁸⁰ Habiéndose establecido por ambas autoras tanto la fuente de la pintura como sus usos visuales y textuales, lo que este apartado se propone es analizar el objeto de la pintura y su posible uso en relación al contexto.

Para concretarlo, proponemos realizar una comparación con la única y otra representación pictórica de los hechos de la vida del Anticristo en el arte del periodo, realizada por Luca Signorelli en la Catedral de Orvieto, Italia, un fresco pintado entre 1499 y 1503 (Fig. 6.10). Nos atrevemos a hacer esta comparación, que metodológicamente plantea dificultades por la distancia temporal, geográfica y cultural, pues ambas composiciones presentan las mismas escenas, y ambas forman parte de un programa de Postrimerías.

Para lograr este objetivo, partimos de la premisa de que se trata de un tema iconográfico raro y poco representado en la historia del arte occidental, cuya existencia, en un contexto pictórico similar, nos puede dar pautas para comprender su propósito. Ahora bien, los términos del cotejo no serán solo los de una comparación iconográfica, siendo pertinente examinar tres aspectos relevantes a la existencia de las obras. Primero, exploraremos las fuentes que las alimentan, las que en gran medida reproducen; en segundo lugar, es

¹⁸⁰ El texto de Siracusano se enfoca en los usos del texto sobre los lienzos y en el caso del cuadro del Anticristo la presencia de texto es interesante pues no se lo dispone en filacterias, cartelas o páginas de libros como se ve en otros cuadros del templo. En este caso se busca hacer una reproducción completa de la página del libro de Nadal al escribir los textos en los espacios despejados de la escena. Por lo tanto resulta una composición extraña y casi demasiado textual para lo que se acostumbraba.

acercarnos al patronazgo o comisionado de las obras y el rol que jugaron en la composición del programa, especialmente porque ello constituye una incógnita para Caquiaviri y, finalmente, determinar el objeto de las pinturas con las fuentes existentes y conocidas.

Este análisis está guiado por nuestra intención de encontrar el sentido de las modificaciones existentes al utilizar los grabados, resaltando de esta manera la agencia de artífices y comitentes. Esto porque, como dice Mujica Pinilla, en la pintura colonial “suelen encontrarse añadidos, sutiles adaptaciones, recortes, combinaciones, mezclas de estampas de diversa procedencia y fecha” (Mujica Pinilla 2016, 23) que, lejos de aleatorias, tienen una razón de ser. Por ello, habiendo ya expuesto que la pintura de Caquiaviri sigue el modelo del grabado flamenco, nos preguntamos hasta qué punto se hicieron adaptaciones y recortes, que quizás respondieron a una necesidad específica emanada del entorno andino.

Con este objetivo, a continuación presentamos un acercamiento a los hechos de la vida del Anticristo y cómo se plasmaron gráficamente tanto en grabados para luego ser frescos y lienzos. Para ello ahondamos en las imágenes que fueron referenciales para los casos que nos interesa comparar. Ahora bien, dada la distancia entre los contextos de Orvieto a fines del siglo XV y Caquiaviri a inicios del XVIII nuestro enfoque busca dar luces acerca del funcionamiento de este tema iconográfico de manera cauta y apuntando siempre a la agencia de los creadores y los usos del tema en su contexto.

2.1 La vida del Anticristo

La figura del Anticristo en la historia del devenir cristiano, forma parte de la literatura escatológica desarrollada sobre las Postrimerías. De acuerdo con Jean Delumeau (2003), una de las fuentes más antiguas de la idea de un reino de felicidad antes de la eternidad son los libros sibilinos cristianos que se escribieron alrededor del siglo IV y cuya popularidad fue

resurgiendo a partir del X. Uno de estos, llamado *Tiburtina* “refleja el desamparo y las esperanzas de los piadosos espíritus ante las luchas fratricidas de los sucesores de Constantino, y ante las divisiones religiosas y políticas creadas por el arrianismo.” (Delumeau 2003,59). Sin embargo se creía, a raíz de los conflictos de esta coyuntura, que antes del advenimiento del Juicio Final el Anticristo, falso líder, engañaría a todos y reinaría persiguiendo a los justos. Para remediar este episodio, Dios enviaría al arcángel Miguel para exterminarlo y así dar paso al fin de los tiempos (Delumeau 2003). Esto nos permite comprender la asociación que hace Espinosa Medrano entre el Anticristo y las persecuciones a las que eran sujetos los devotos de la Eucaristía en el contexto del siglo XVII.

La tradición medieval se nutre de las referencias bíblicas y de esta tradición sibilina para generar una historia, a manera de vida, del personaje. Una de las obras más conocidas y populares sobre el Anticristo es la de Adson Montier-en-Der o Adso Dervensis *De ortu et tempore Antichristi nenon et tratatus qui ab eo dependent*, redactada en el siglo X. Se trata de una obra de exégesis bíblica combinada con tradiciones de diversos autores medievales, como Haimo de Auxerre y Alcuino, con un formato hagiográfico, motivo por el cual fue tan popular.¹⁸¹ En la obra de Hugh de Strasgourg, *Compendium theologiae veritatis* (siglo XIII), antes atribuido a Alberto Magno, igualmente se puede encontrar un recuento de la vida del Anticristo. Finalmente, la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* (1493). Que contiene más de mil xilografías y que tuvo asimismo una notable influencia y difusión (Hall y Uhr, 1992). Delumeau resalta cómo estas visiones escatológicas fueron reavivadas por la tradición de los seguidores de Joaquín de Fiore (1115-1202), especialmente por la orden

¹⁸¹ De acuerdo con Jean Delumeau se conservan 171 manuscritos de Adson atribuidos a Alcuino, Raban Maur, al ermitaño Alboin, a San Anselmo, e incluso a San Agustín entre los siglos X al XV, reimpresos en el siglo XVI (Delumeau 2003, 61).

franciscana y en los países de la corona de Aragón por Arnould de Villeneuve y Jean de Roquetaillade.

De estas contribuciones podemos resumir el reinado del Anticristo en la siguiente secuencia. El Anticristo será un líder, un profeta tan convincente que hasta los sabios le seguirán. Convencerá a la gente de seguirlo con mentiras, regalos y magia que fungirán como milagros verdaderos. Los profetas Elías y Enoc, que habrían sido llevados de este mundo sin morir, serían sus adversarios principales e intentarían convertir a los judíos al cristianismo. Frente a esto y la reticencia de los verdaderos fieles a convertirse a sus doctrinas, el Anticristo iniciará una persecución, fruto de la cual Elías y Enoc serán martirizados, los justos perseguidos y la Eucaristía prohibida. En el Monte de los Olivos osará ascender al cielo, como demostración de su poder (basado en la magia), aunque no podrá lograrlo al ser detenido por el arcángel San Miguel. Entonces caerá a la tierra y será destruido junto con sus seguidores.

Estos hechos de la vida del Anticristo, en rasgos generales, son los reproducidos en mayor o menor detalle por las pinturas que nos ocupan aquí.

2.2 El Anticristo de Signorelli en Orvieto

En la catedral de la ciudad de Orvieto, al norte de la ciudad de Roma, en la Capella Nuova o capilla de San Brizio se encuentra una serie de frescos realizados por Luca Signorelli (ca.1450-1523) entre 1499 y 1503, como continuación de la obra iniciada por Fra Angélico (1395-1455) y otros artistas en 1447. Es aceptado por los especialistas que el beato Fra Angélico fue quien diseñó, en rasgos generales, la temática de los frescos de esta capilla que gira en torno al Juicio Final (Hall y Uhr 1991; Riess 1995). En el programa, pintado en los muros laterales y en la bóveda, destaca el fresco realizado por Signorelli denominado Hechos

del Anticristo, que narra la tradición de la vida del Anticristo derivada de los textos de los autores previamente mencionados, siendo la primera composición pictórica en hacerlo de esa manera.

En el centro de la composición del fresco se puede ver al Anticristo de pie sobre un podio, con un demonio detrás suyo que le susurra en el oído, ante un grupo de gente que le escucha atentamente (Fig. 6.11). Detrás de la audiencia se ve la tortura y muerte de los fieles de Cristo. En la parte central derecha, se observa un templo y figuras de negro atacando a otras similares. En torno a esta composición, se pueden ver dos escenas en las que el Anticristo realiza un milagro por un lado, y la decapitación de los santos Elías y Enoc por el otro. En el extremo izquierdo superior aparece el Anticristo en su “falso ascenso” al cielo, siendo detenido por San Miguel y cayendo como consecuencia del encuentro. Como parte de la caída, la mirada es dirigida hacia la destrucción de los seguidores del Anticristo por los rayos que salen del arcángel. Finalmente, en el extremo inferior izquierdo se destaca el autorretrato de Signorelli mirando al espectador y, detrás de él, el que se presume que es de Fra Angélico mirando las escenas ante ellos.

La composición realizada por Signorelli no tiene, de acuerdo con Jonathan Riess (1995), precedentes ni descendientes en la pintura. La explicación más aceptada acerca del porqué de la obra y lo que representa fue planteada por André Chastel (1972). Este autor se basó en una carta de Marsilio Ficino al colegio cardenalicio, en la que hacía referencia a Savonarola como a un anticristo para afirmar que el Anticristo que pintara Signorelli es, en realidad, Savonarola (Hall y Uhr 1991, 54) y que las desgracias que se representan hacen referencia al complejo mundo político de intrigas y corrupción que se vivía en Florencia en el siglo XV. Sin embargo, esta interpretación es discutida tanto por Edwin Hall y Horst Uhr como por

Jonathan Riess, quienes publican a principios de los noventa interpretaciones renovadas de los frescos de Orvieto.

Hall y Uhr abordan el tema de la comisión de la obra en relación a la composición de temas iconográficamente raros o complejos, como lo era este. De acuerdo con los autores, la opinión aceptada por los académicos de la historia del arte italiano del Renacimiento es que las iconografías complejas eran elaboración propia de los artistas, demostrando un notable acervo de conocimiento y un alto nivel de ingenio. Tras una revisión minuciosa de los contratos de Signorelli, Hall y Uhr demuestran, la utilización del Anticristo como parte de la narración de las Postrimerías, y, más concretamente, junto al Juicio Final, no es una invención del artista y corresponde a una lectura inspirada en la obra de Hartmann Schedel *Liber chronicarum* de 1493. El sustento de su interpretación se basa en dos elementos: el primero, que Anticristo y Juicio Final no eran temas que se representaran juntos hasta la composición de Schedel; el segundo, que el grabado de Wohlgemuth que acompaña el texto de Schedel es la fuente para la composición de Signorelli (Fig. 6.12).

Hasta ese momento no existía un canon, patrón o iconografía determinada para la composición de la vida o hechos del Anticristo. Las obras de Wohlgemuth y Signorelli, y la presente en Nadal, sobre la cual ahondaremos más adelante presentan, de manera original e innovadora, una composición variable de las escenas de la vida del Anticristo descritas anteriormente. Valga aclarar que la iconografía de un tema se establece a partir de la forma en la que se disponen las escenas de una historia en el diseño o composición. Esta disposición puede ser original si es la primera vez que se representa la historia. Hall y Uhr encuentran que la disposición de Wohlgemuth está presente en el diseño de Signorelli.

En el grabado del *Liber chronicarum* se destacan dos elementos importantes que son tomados por Signorelli para su fresco: por un lado, el demonio de pie, que detrás del Anticristo le

susurra en el oído mientras este se presenta ante el pueblo como si fuera Cristo. Por otro lado, en el grabado, el Anticristo es elevado a los cielos desde el monte de los Olivos en una demostración de su supuesto poder y quienes lo elevan son varios demonios. De acuerdo con los autores, probablemente Wohlgemuth se inspirara en un famoso grabado de Martin Schongauer (1470-1475) que muestra a San Antonio Abad levantado y atormentado por los demonios (Hall y Uhr 1991, 50) (Fig. 6.13).¹⁸² Como dijimos, el ascenso del falso profeta es detenido por San Miguel y en el grabado se refleja ese combate con los demonios. Esta formulación es ingeniosa y no está justificada por una tradición textual, lo que indica que es una composición original del artista (Hall y Uhr 1991). Lo relevante aquí es que el grabado alemán propone una narración visual que es luego tomada y transformada por Signorelli, pues el artista invierte la figura del Anticristo (mira hacia el cielo) y elimina a los demonios del ascenso. Podemos resumir que el grabado del texto de Schedel es la fuente de Signorelli, aunque este efectúa algunas modificaciones en su elaboración del fresco. Este es un ejemplo de que ejemplifican el uso de grabados como fuente, no solo en América sino también en Europa.

Riess, por su parte, realiza un análisis vinculado con el contexto social vivido en Orvieto y su región en el momento de la elaboración de los frescos para determinar la razón de pintar el tema. A partir de ello, concluye que el salvajismo del mundo político y los acontecimientos de la década de 1490, de agitación apocalíptica y de acontecimientos que pudieron ser interpretados, como terribles tormentas y plagas que afectaban a la población en general incluyendo al propio Signorelli, inspiraron la temática de los frescos de Orvieto (Riess 1995,

¹⁸² Aunque no encontramos un vínculo entre este grabado y el programa de San Antonio Abad ni del Cuzco ni de Caquiaviri, no deja de llamar la atención que sí se encuentre asociado al programa del Anticristo de Orvieto.

13).¹⁸³ Para este autor, no se puede entender el programa de los frescos sin considerar que en el mismo templo, justo en frente de la capilla de San Brizio, se conserva la hostia del milagro de Bolsena, motivo de la creación de la fiesta de Corpus Christi. La interpretación de Riess es que el programa de la capilla está destinado a proclamar el triunfo indiscutible de Cristo a través de la transustanciación en la hostia en el sacramento de la Eucaristía (evidenciado en el milagro de Bolsena), en el rito romano.

Miri Rubin (1991), en su investigación sobre la Eucaristía y el origen de la fiesta del Corpus Christi en la cultura medieval, desentraña los detalles de su surgimiento como una necesidad. Sería, en realidad, en Lieja donde, en una comunidad de beguinas abierta por las órdenes mendicantes, una mujer llamada Juliana de Cornillon (c.1193-1258) habría tenido visiones en las que Cristo le transmitía la necesidad de una fiesta de la Eucaristía. Dado que la validación de la espiritualidad de mujeres como Cornillon se dio gracias al influjo de franciscanos y dominicos en la región, serían estos últimos los que impulsarían activamente la idea de la fiesta que vendrá a ser el Corpus Christi. Ello se produjo en un contexto en el que se interpretaron sus visiones en el marco de la instauración de la misa como el mejor mecanismo para la integración del laicado. Una fiesta que resaltara el sacramento de la Eucaristía podía ser la perfecta oportunidad para consolidar esta gestión.

Evidentemente, existió un intento de vincular el origen de la fiesta del Corpus con el milagro de Bolsena, como destaca Riess, pero de acuerdo con Rubin, no se puede establecer una relación causal entre el milagro y la instauración de la fiesta. El Papa Urbano IV proclamó la misma en 1240 y en 1264 y se la celebró en Orvieto, porque ahí estaba la sede de la curia papal ese año. Siguiendo a Rubin, la documentación no respalda esta asociación, sin

¹⁸³ Luca Signorelli perdió a uno de sus hijos en una plaga poco antes de comenzar a trabajar en Orvieto (Riess 1995).

embargo, nos lleva a comprender que se trata más bien de la tradición gestionada por la orden dominica de la creencia de que la liturgia de la primera fiesta del Corpus fue escrita por Santo Tomas de Aquino, quien visitó Orvieto en esos años. Es en parte por esto que Riess otorga a los dominicos un rol influyente en la definición de la iconografía de los frescos. Estos fueron gestionados por un consejo de administradores de la catedral provenientes de la elite de la ciudad, además de un representante papal.¹⁸⁴ Por razones desconocidas, los encargados de las obras en la capilla tardaron más de cincuenta años en definir al sucesor de Fra Angélico para terminarlas.

Gracias a la documentación de contratación de Signorelli, se sabe que el Juicio Final era el tema general de la composición desde el inicio, aunque no se conocen las razones detrás de esta elección. En el contrato de Signorelli de 1499, se especifica que el pintor debía elaborar figuras e historias dadas por el consejero papal o camerlengo (Hall y Uhr 1991, 38). La temática a plasmar en el fresco motivó reuniones entre teólogos, de las que participó el artista. Hall y Uhr plantean que fue en esta instancia que surgió la referencia del *Liber chronicarum* de Schedel con los grabados de Wohlgemuth que permitieron asociar el Juicio Final con el Anticristo, como se planteó anteriormente. Podemos concluir, por lo tanto, que el consejo encargado de gestionar las obras para la catedral se ocupaba de lo material, de los costos, la elección de los ejecutores y además, en este caso, del contenido de las pinturas.

Para Riess (1995) sin embargo, no se debe dejar de lado la presencia dominica, que está incluso representada en el fresco del Anticristo. Riess presume que el dominico que se puede ver detrás del Anticristo es el dominico San Vicente Ferrer, una identificación basada en la comparación con muchas otras representaciones del santo posteriores a su canonización en

¹⁸⁴ Desde 1354, Orvieto estaba sometida a los Estados Pontificios a través del cardenal Albornoz y su protector desde 1494 fue Cesar Borgia (Riess, 1995).

1455. Los sermones y textos de Vicente Ferrer sobre el Juicio Final y el Anticristo son considerados por Riess como centrales para la definición del fresco, temas que constituyeron las fuentes teológicas principales de Signorelli (Riess 1995, 86). Esto explicaría lo central de la disposición de la prédica de los dominicos en detrimento de la historia de los profetas Enoc y Elías, que son los enviados para echar por tierra al Anticristo, quienes y en el fresco aparecen en tamaño significativamente menor, detrás de la predicación.

Por último, existe una asociación histórica bien establecida entre Orvieto y los movimientos heréticos del siglo XIII, especialmente el de los cátaros.¹⁸⁵ Orvieto, como centro de actividades de los dominicos, tiene que haber pesado, de acuerdo con Riess, en la gestión de un programa de acuerdo a sus intereses y actividades.¹⁸⁶ La cercanía de los cátaros y la imponente presencia de la orden de predicadores en Orvieto, aunados a un sentimiento apocalíptico popular, atraían también a las representaciones teatrales alusivas al tema. En 1508 se llevó a cabo en Orvieto una representación de la vida del Anticristo. La obra fue realizada por penitentes y flagelantes. Según Riess, los dominicos establecieron la asociación entre el Anticristo y la herejía bajo la consigna de que la persecución era el mejor método de purificación (Riess 1995, 84).

Por lo expuesto, Riess es partidario de interpretar el objetivo de la Capella Nuova como una celebración del sacramento de la eucaristía y la necesidad de evitar el pecado. De tal manera que las obras llaman al arrepentimiento y la contrición, a la vez que proclaman la victoria de la humildad de Cristo sobre el orgullo del Anticristo y los pecadores, especialmente los

¹⁸⁵ Éstos, además de ser escépticos de la Eucaristía, dudaban de la resurrección del cuerpo, el purgatorio, el cielo y el infierno y de la eficacia de las plegarias posteriores a la muerte por lo que el programa de la Capilla de San Brizio se presenta como una afirmación de la veracidad de estas doctrinas.

¹⁸⁶ Los dominicos fueron asignados en 1231 a la lucha contra los cátaros en Alemania y dos años después en Francia, centro neurálgico de esta herejía (Barber 2000, 147).

herejes (Ries 1995, 23). Por lo tanto, la pintura se asocia con un programa escatológico de postrimerías, en un contexto convulsionado por las herejías que cuestionaban la doctrina católica sobre los últimos lugares y la eficacia de las plegarias para los muertos que, como vimos en el capítulo anterior, se convirtieron en un elemento esencial de la cristianización de la muerte en el mundo andino.

2.3 El Anticristo de Caquiaviri

La pintura sobre El Reinado del Anticristo en Caquiaviri fue pintada con el conjunto de su serie en 1739. Como se expuso inicialmente, Teresa Gisbert (1998) determinó que la fuente principal de este lienzo es el grabado de Wierix que acompaña la *Evangeliae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal. A continuación, presentamos una relación de la historia de la obra y un análisis detallado de las similitudes y diferencias de la pintura con el grabado, para determinar qué tanta apropiación pudo haber del tema en el taller donde se produjo este lienzo.

2.3.1 La obra de Nadal

Esta obra tan importante, dentro de la labor misionera de los jesuitas en las Indias Orientales y Occidentales, fue el resultado de años de negociación entre la orden y los grabadores flamencos que antecedieron a la producción. La obra fue diseñada en bocetos o *modelli* por el maestro romano, especialista en ilustración, Bernardino Passeri en torno a 1587 a partir de dibujos de Livio Agresti (1508-1580) y Giovanni Battista Fiammeri (1530-1606). Esta serie fue complementada en una etapa final por los *modelli* del grabador flamenco Martin de Vos (1532-1603). Finalmente, una vez en Amberes, los grabadores Jeronimo (Hieronymus), Johan y Antoon Wierix, Adrian y Jan Collaert y Karel van Mallery realizaron las versiones

finales (Mellion 2003, 3). Este proceso, complejo y colectivo de creación era regular en Europa. Esto da cuenta cómo, en Europa, el trabajo creativo era colectivo, radicando en talleres y descansando en varias manos y autores intelectuales, lo cual inhibe la identificación de un artista individual, rasgo que no resta mérito a la obra final.

Es por esto que consideramos que la búsqueda de un autor individual en las obras coloniales puede inducir al error, pues niega implícitamente procesos de creación colaborativos. Por ello, en la búsqueda de los grabados que se consideran fuente o referencia de una pintura, procuramos que esta vinculación no se entienda como una copia lineal, pues como mencionamos en anteriores capítulos, la traducción a un nuevo medio, color, formato, ya supone una nueva creación. Asimismo, cuando referenciamos a un grabador o su taller como fuentes de las pinturas coloniales, no quiere decir que el autor del grabado haya sido quien haya pensado, diseñado o construido individualmente la imagen.

En el caso de la obra del padre Nadal, estas referencias nos dan también razón de los trámites a los que estuvo sujeto él y sus discípulos para lograr sacar a la luz la obra. Iniciada en Italia y relacionada con los evangelios dominicales del general de la Orden, Francisco de Borja, realizados entre 1563 y 1567 (Mellion 2003, 2), embellecidos con una serie de grabados, esta obra tuvo desde el inicio un formato fijo de imágenes con anotaciones, similar tal vez al lenguaje propio de la cultura emblemática del Renacimiento (Leal, 2017).

El formato fijo de las imágenes, anotaciones y meditaciones responden a una lógica cartográfica porque la lectura define un tránsito, un itinerario mapeado pictóricamente en una hoja o lienzo, como una peregrinación de Cristo, la Virgen y sus seguidores. Nadal llama a memorizar estos viajes espirituales, por ello, la ubicación de los sitios debe realizarse mediante técnicas de la memoria, para lo que sirve la anotación situada al pie de cada imagen (marcadores mnemónicos). La obra se pensó para el uso de la orden, especialmente para los

aspirantes a sacerdotes. Asimismo se convirtió en un valioso apoyo para los misioneros alrededor del mundo, pues, con ayuda de las imágenes, resultaba más didáctico imprimir en los nuevos cristianos los misterios de la redención humana, dada la dificultad de la incorporación y retención de ciertos temas en contextos culturales específicos.

Los grabados de esta obra tienen el siguiente formato: llevan en la parte superior la referencia de a qué domingo específicamente refiere la meditación; en este caso es el domingo veinticuatro después de Pentecostés. Debajo se consigna un título, *De Antechristo*. En la parte central, y con formato vertical correspondiente a la página de un libro, están las imágenes diseñadas especialmente para este fin y se componen de varias escenas, cada una señalizada con una letra para identificarla. Finalmente, en la parte baja de la imagen se encuentra un recuadro con el glosario explicativo de cada escena con sus correspondientes letras (Fig. 6.14).

El grabado en la obra de Nadal, que figura como la lámina 97, nos muestra al Anticristo, en el interior de un edificio, sentado en un trono al final de una escalinata a la derecha de la imagen. Al pie de los escalones se muestra a una multitud de gente que está aglomerada, escuchándolo de rodillas y en posición de oración con las manos unidas frente al pecho; entre ellos se destacan los judíos, identificables por sus gorros, muy cerca del Anticristo. En los espacios superior e izquierdo de la imagen se muestran seis diferentes escenas correspondientes a la historia del Anticristo y su fin, lo que detallamos en la Tabla 6.1.

El análisis detallado de la composición de la pintura nos revela que la de Caquiaviri es una composición un tanto más compleja que la que acompaña el texto del jesuita. Evidentemente, fue necesario adaptar la disposición de escenas del formato vertical, que ocupa una página de libro a un lienzo de formato horizontal. En el proceso de acomodamiento de las escenas es que seguramente surgieron las opciones para hacer cambios, que no debían afectar la

iconografía. Modificaciones de mayor envergadura corrían el riesgo de generar errores en la correcta presentación de los temas, para lo cual existían reglas que permitían comprender las jerarquías y roles de cada una de las figuras representadas y, considerando lo poblado que estaba el santoral católico para el siglo XVIII, la reglamentación parece lo más sensato (Pacheco 1956).

A continuación, con el fin de establecer el grado de fidelidad del lienzo con el grabado, presentamos una tabla comparativa entre ambos, partiendo de los elementos esenciales a la narración del Reinado del Anticristo que propone el grabado. De nuevo, este ejercicio responde a nuestra intención de determinar si estas acomodaciones iconográficas pueden darnos pistas sobre el uso de este tema en particular en el contexto andino.

Como se puede ver en la tabla, todos los contenidos esenciales del grabado de la obra de Nadal están presentes en la pintura de Caquiaviri, con el complemento de la segunda venida de Cristo en el lienzo contiguo. Por lo demás, la representación de las escenas es básicamente la misma, con variantes que tienen que ver más con la adición de elementos que con un cambio del sentido de la imagen. En conclusión, es irrefutable que esta pintura está basada en el grabado, pero, como también resulta evidente en la tabla, en cada una de las escenas existen cambios, algunos mínimos y otros de mayor consideración.

La elaboración en el detalle de los vestidos y tocados de los que adoran al Anticristo en el templo puede considerarse dentro de las modificaciones menores, aun cuando entre estas hay elementos interesantes como la integración de un negro y un indio con tocado de plumas. A este respecto, debemos mencionar que tanto Gisbert (1994) como Mujica Pinilla (2016) consideran que el indio es, de hecho, un Inca por llevar el tocado correspondiente a esa dignidad. Otra modificación menor es la decisión de no incluir la Segunda Venida de Cristo,

Tabla 6.1 Comparación entre el grabado de Wierix en Nadal y el lienzo de Caquiaviri	
Wierix en Nadal	Caquiaviri
A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo.	A: El Anticristo reina y predica desde su trono en un templo. Adiciones: El Anticristo está acompañado de cuatro pequeños demonios, uno de los cuales le sopla al oído con un fuelle.
B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales.	B: Le adoran los judíos (caracterizados por su vestimenta) y la multitud de mortales. Adiciones: Se especifican las nacionalidades de los adoradores a través de los colores de piel y los tocados. Se ven representaciones de turcos, un indígena con tocado de plumas y un negro.
C: Por la ventana del templo del Anticristo se observa la destrucción de Jerusalén y el Templo de Salomón por Tito.	C: En un vano similar pero que en este templo es un arco completo se ve un edificio en llamas que se puede asumir representa al templo de Jerusalén. Adiciones: En el mismo espacio además se ven a demonios sacando oro y plata del cerro y el fondo de un rio, y se observan tres escenas en las que el Anticristo realiza su prédica y hace sus milagros o magia.
D: A través de la puerta se observa una hoguera donde arderán los seguidores del Anticristo y el mismo falso profeta.	D: No se observa este fuego como hoguera. Adiciones: Se puede ver a los seguidores de pie con llamas mientras observan la caída del Anticristo que por su osadía intentó ascender al cielo donde es frenado por el arcángel San Miguel. Al fondo se ve la destrucción de Jerusalén a causa del temblor (profecía de Enoc y Elías).
E: Enoc y Elías eran veraces y se dieron todos los signos de la llegada del Anticristo, luego ellos resucitan y ascienden al cielo. En el vano que se ve por la puerta del templo hay dos cadáveres en el suelo.	E: La historia Enoc y Elías se muestra en detalle, en tres escenas, la esquina superior izquierda. Adiciones: La historia de Enoc y Elías se representa ampliamente, mostrando cómo el Anticristo los hace decapitar, cómo profetizan y finalmente su ascenso al cielo como almas.
F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo como mártires.	F: Se observa la persecución de aquellos que no creían en el Anticristo como mártires de manera mucho más explícita y gráfica con degollamientos y vistosos derramamientos de sangre. También son visibles varios cadáveres.
G: Rompimiento de Gloria en la parte superior izquierda, la venida de Cristo anunciada por ángeles con trompetas.	G: Este espacio es en el que se representa el tránsito de las almas de los profetas y no la segunda venida de Cristo puesto que ésta está representada en el lienzo contiguo sobre la Resurrección de las almas y el consecuente Juicio Final.

lo cual tiene sentido considerando que está representada en todo su esplendor en el lienzo dispuesto al lado y a continuación en el templo: el Juicio Final.

Es una modificación mayor la de representar los hechos de la prédica del Anticristo y de los acontecimientos en torno a los santos profetas en la dimensión que tienen y con tanto detalle.

En esto, el lienzo de Caquiaviri se acerca a Signorelli, tomando distancia de Nadal. Lo mismo con la referencia a las riquezas que se otorgaran al Anticristo, la brutalidad de la persecución

y los muertos representados en el lienzo. Por ejemplo, en Caquiaviri se muestra en el extremo superior derecho la imagen de una montaña al borde del mar, donde unos demonios trabajan cargando cántaros, escrito por encima de la imagen se lee:

Los demonios le descubrirán al Antecristo
Todo el oro, y la plata, que estará oculto
desde el principio del mundo, ora sea en la
mar, ora sea en los senos de la tierra, y así será
más poderoso que todos los Reyes Pasados.

Por el otro lado, en la porción izquierda del lienzo se muestra la persecución y asesinato a los cristianos fieles. El colorido y las dimensiones del lienzo facilitan la composición de una imagen violenta y sangrienta, en la que hasta se puede identificar a un cadáver por la palidez de su cuerpo.

Pero las dos modificaciones de Caquiaviri que más se vinculan formalmente con Orvieto son los demonios, tanto en su rol de inspiradores del Anticristo, hablándole o soplándole al oído en la escena central de la predicación o bien, en la forma en la que acompañan al Anticristo en su falso ascenso al cielo (Figs. 6.15; 6.16; 6.17; 6.18) Como hemos detallado anteriormente, Signorelli tomó muy probablemente como fuente a Wohlgemuth, quien gráficamente sienta al Anticristo en un trono y lo rodea de demonios, lo mismo que vemos en el lienzo de Caquiaviri.

Ahora bien, en cuanto al ascenso, en el centro superior del lienzo de Caquiaviri, los demonios elevan al falso profeta tal como en el grabado de Wohlgemuth, es decir, que lo acompañan flotando en el aire hasta su encuentro fatal con San Miguel. Sin embargo, en este grabado el Anticristo expone su espalda a San Miguel, mientras tanto en Caquiaviri, como en Orvieto, el Anticristo está mirando al cielo cuando es herido por el arcángel. Esta modificación en Orvieto se atribuye expresamente a Signorelli (Riess 1995; Hall y Uhr 1991), lo cual nos

lleva a suponer que en la composición del lienzo de Caquiaviri podrían haber intervenido las tres representaciones del Anticristo previas a su elaboración: la de Wohlgemuth (en la forma en la que se incorporan los demonios), la de Signorelli (por la manera en la que el Anticristo asciende mirando al cielo y, por la similitud en las matanzas y en la vida de los profetas), y la de Wierix, como vimos anteriormente, en cuanto a la prédica en el templo ante los pueblos y composición general, además presente en los textos de Nadal.

2.3.2 Las implicaciones de la obra de Caquiaviri

Acercas de la definición de los autores de los lienzos de Caquiaviri, no es factible establecer con la claridad que se tiene para el caso de Orvieto si existió algo similar a un consejo o a profesionales inspirados en teólogos que encararon la ideación de la obra. Podemos, sin embargo, retomar aquí lo propuesto en el Capítulo 3 acerca de casos similares en la región: a saber, que los caciques principales de las poblaciones andinas fueron los responsables de la parte material, es decir que pagaron parcial o totalmente las obras. Ello fue lo que ocurrió en las iglesias de Carabuco, en Jesús de Machaca y en Tiwanaku, entre otras (Gisbert 1994). Hemos hecho referencia asimismo a la documentación acerca de la construcción del techo de Caquiaviri, que arroja luces sobre los donantes y proveedores de fondos. Así, la financiación recayó sobre los caciques, la comunidad y las autoridades españolas, esto último teniendo en cuenta que Caquiaviri era sede del corregidor de la Provincia de Pacajes. Este mismo patrón puede haberse dado para la comisión de las pinturas, no solo las de las Postrimerías sino también, al menos, las otras tres series realizadas para el templo. Es sensato pensar en la colaboración colectiva de estos actores entre los que, además, debería contarse con religiosos y tal vez, con algún miembro de la elite española, intermediarios mercantiles y notables comerciantes.

Consideramos que la complejidad del programa de Caquiaviri y especialmente de la pintura sobre el Anticristo, al igual que en Orvieto, requirió de la intervención de autoridades religiosas competentes en temas de teología, es decir de algún religioso con estudios superiores. A raíz de la vinculación entre las pinturas de San Antonio Abad de Caquiaviri con las de Cuzco, y la posibilidad de que algunas pinturas se hayan inspirado en los sermones del Lunarejo, podemos establecer un vínculo muy probable de Caquiaviri con esta ciudad e incluso con su Universidad de San Antonio Abad.

Esta asociación se acentúa por la presencia de las alegorías sobre Santo Tomás de Aquino y San Antonio Abad de la iglesia de Caquiaviri (Figs. 6.19, 6.20). La primera, especialmente, es una iconografía propia de Cuzco (Schenone 1995) que destaca el rol del santo en la lucha contra las herejías, especialmente contra Bucero, antiguo dominico convertido al protestantismo. La alegoría tiene una composición que deriva de la iconografía que refleja la doctrina de Santo Tomás sobre la Eucaristía. Retomando el contexto de Orvieto, recordemos que Santo Tomás pasó por esa ciudad, donde escribió la liturgia de la fiesta del Corpus Christi. La tradición vincula esta liturgia con el milagro que poco tiempo después acontecería en la iglesia de Santo Domingo de Nápoles en 1273. En esa oportunidad, el Santo le presentó a una imagen de Cristo sus textos sobre la naturaleza de la Eucaristía escritos, supuestamente, en Orvieto y, en medio de sus oraciones, le preguntó a la imagen si el contenido de su escrito era verdadero. La imagen del Cristo en ese momento habría hablado y dicho: "*Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem?*" ("Tomás, has escrito bien de mí, ¿qué me pides a cambio de tu labor?") (Christiansen 1989, 69). Es a raíz de este acontecimiento que la tradición dominica legitima la liturgia de la fiesta y toda la doctrina tomista acerca de la Eucaristía, a raíz de la presencia del propio Cristo en este episodio sobrenatural.

Ahora bien, en Cuzco y luego en Caquiaviri se recoge esta escena pero se la transforma para que se aplique también a la Virgen María. Por ello, en la alegoría, vemos que tanto Cristo como María, mediante filacterias, alaban las palabras de Santo Tomás. En el cuadro de Caquiaviri, las filacterias están vacías, posiblemente porque los pintores esperaban que algún experto escribiera en latín las frases correspondientes. Si observamos el cuadro que ahora se encuentra en el Museo de Lima como *Santo Tomas de Aquino, protector de la Universidad del Cuzco* (ca.1690-1695) (Fig. 6.21), la filacteria que sale de la boca de la Virgen dice, “si escribiste bien del hijo, escribiste bien de la madre”. Así, a través de la iconografía, los antonianos de Cuzco convirtieron a Santo Tomás en un inmaculista, a pesar de que su pensamiento y doctrina, de hecho, rechazaban tal postura. Esta es, sin duda, una modificación sorprendente que desde nuestra perspectiva responde a los intereses inmaculistas de las autoridades americanas que favorecerían esta doctrina en detrimento de la ortodoxia en la interpretación de los textos de San Tomás. Sospechamos, además, que eran lectura especializada y, por lo tanto, su oposición a la doctrina inmaculista no era de dominio público, de tal suerte que la argumentación planteada en la alegoría resultaría, sin duda, apropiada para explicar la posición tomista, o bien de los universitarios antonianos de Cuzco. Así pues, en cuanto a lo formal, estos lienzos alegóricos establecen la actuación de un intelectual e inspirador perteneciente a la Universidad y al pensamiento que de ella emana, lo que nos retrotrae a la obra de Espinosa Medrano, el Lunarejo (Stoetzer 1982). Esta vinculación se plasma iconográficamente en un lienzo conservado en el Museo del Arzobispado de Cuzco y que se conoce como el *Huerto universitario* (Fig. 6.22). Sobre la composición de esta iconografía particular de la ciudad cuzqueña, Stastny (1983) ha escrito que se trata de una composición asociada al conflicto vivido entre la Universidad de San Antonio Abad y la de San Bernardo de los jesuitas que les impidió temporalmente otorgar el

título de doctores a sus estudiantes. El cuadro busca exaltar la casa de estudios a través de la exposición de sus alumnos más ilustres, como es el caso del Lunarejo (Fig.6.23). Aun así, en el cuadro también se muestra en la esquina inferior izquierda la universidad jesuítica, buscando de alguna forma demostrar que en temas de teología se respetaban algunas ideas concretas de la Compañía de Jesús y de sus insignes alumnos. De hecho, Mujica Pinilla (2016) considera, alejándose de la referida interpretación de Stastny, que se trata en realidad de la manifestación visual de un proyecto universitario en común entre los antonianos y los bernardinios, la cual es evidenciada a través de una la rama florida que, naciendo en el jardín antoniano, enseña sus flores sobre el jardín de San Bernardo, en la que se puede ver a seminaristas que iniciaran sus estudios en los antonianos para luego “florecer” con los bernardinios. Esto nos permitiría comprender cómo dos órdenes religiosas que tenían sus diferencias teológicas, especialmente con respecto a la doctrina de la Inmaculada, podían a su vez buscar una conciliación a través de la exaltación de sus alumnos. Por lo expuesto, pensamos que, en Caquiaviri, la comisión de las pinturas y su contenido estuvieron relacionados tanto con el pensamiento tomista de la Universidad antoniana de Cuzco como con las meditaciones jesuíticas del padre Nadal.

Ahora bien, Teresa Gisbert (1995) en las notas del artículo que ya citamos, expresa su sospecha de que el religioso que inspiró la factura de las pinturas y las temáticas que reflejan pudo haber sido Pablo Marcellano y Agramont, párroco de Caquiaviri hacia 1735. Gisbert propone lo siguiente:

“Si Pablo Marcellano fue el autor intelectual de la serie, como suponemos, se explicaría la influencia jesuita a través de la educación de Marcellano en el colegio de Cuzco (...) también explicaría la relación formal de los otros cuadros de Caquiaviri con la serie de San Antonio Abad del Cuzco. (...) Es posible que Pablo Marcellano y el cacique contrataran artistas cuzqueños para la obra. Al menos, así procedieron los caciques Guarachi de Machaca cuando construyeron y decoraron su iglesia.” (Gisbert 1995, 224).

Pablo Marcellano y Agramont, al igual que su hermano Cayetano, fueron dos paceños que estudiaron en Cuzco y se convirtieron en funcionarios del Arzobispado de La Paz. Cayetano sería Chantre de la Catedral de La Paz cuando se realiza tanto la visita de las provincias del Obispado como el consecuente Sínodo de La Paz liderado por el Obispo don Agustín Rodríguez Delgado (1738). En capítulos anteriores nos hemos referido a la gestión del obispo y a las Constituciones emanadas del Sínodo, el que nos ofreció pautas significativas sobre el estado del pueblo de Caquiaviri y la presencia de lo que, en sus conclusiones, eran supersticiones y errores en la fe. Ahora bien, el chantre Cayetano Marcellano y Agramont tuvo una carrera eclesiástica más notoria que la de su hermano, sin embargo las gestiones fueron siempre paralelas. Según Barnadas (2008), Marcellano fue un eximio aymarista y para 1741 fue comisario de la Santa Cruzada, provisor y, vicario general y arcediano del Obispado. Finalmente, en 1749 fue designado como Obispo de Buenos Aires.

Es posible atribuir a la educación jesuítica de Pablo Marcellano y Agramont la presencia de Nadal en la iglesia de Caquiaviri y, aunque en Cuzco jesuitas y dominicos tuvieron sus acalorados conflictos, en Caquiaviri existe un argumento construido a partir de aportes de ambas órdenes en torno al triunfo de Cristo sobre las herejías e idolatrías.¹⁸⁷

Ahora bien, aun cuando los Marcellano y Agramont hubiesen recibido educación jesuítica, posteriormente a la muerte del Lunarejo, con seguridad habrían sabido de los sermones del poeta antoniano. Por el otro lado, cabe la posibilidad que los caciques Sirpa de Caquiaviri

¹⁸⁷ De acuerdo con Stoetzer (1982) los jesuitas del Virreinato del Perú parecen haber favorecido el pensamiento de Santo Tomás, sin embargo, tanto Redmond (1972) como Barnadas (1996) consignan la existencia de textos de Diego de Ureña S.J. de 1686 contra los tomistas que más bien indican lo contrario. Ahora bien, no es nuestro propósito dar una relación pormenorizada de las inclinaciones teológicas de las universidades del Cuzco, especialmente porque no podemos afirmar que estas lecturas y autores estén detrás de las motivaciones del programa iconográfico de Caquiaviri.

hubieran asistido al colegio de hijos de caciques del Cuzco donde se vincularon con el círculo antoniano.

Volviendo al tema del Anticristo, consideramos que las reformulaciones presentes en el cuadro de Caquiaviri son, por un lado, cercanas al fresco de Signorelli y, por el otro, que se articulan perfectamente con los sermones del Lunarejo.

Por último, el objeto de las pinturas de Caquiaviri puede asociarse a las amenazas a la fe o las herejías, que en contexto andino serían las idolatrías. Gisbert hace referencia a ello cuando trae a colación un drama alegórico sobre el Anticristo y el Juicio Final representado para el Virrey Velasco en el colegio jesuítico de Lima en 1599. Lo verdaderamente impactante del episodio es que, para la ocasión, sacaran esqueletos de indios y unas momias recién descubiertas como parte de la obra (Gisbert 1998, 220). En una obra teatral tendría que representarse a los judíos y a los infieles; adaptada al contexto andino optaron por hacer protagonistas a los indios y sus costumbres. Además, de acuerdo con Peter Gose (2008), existió entre los españoles una equiparación entre indios y judíos, lo que justificó la actitud combativa de los cristianos contra la población indígena, en vez de una de comprensión y reconocimiento de las diferencias, tema que concentra múltiples matices. El pasado pre cristiano o pagano también es referenciado por Signorelli en su programa, y, su presencia, de acuerdo con la lectura de Riess, apunta a la redención de todos los pueblos que Cristo provee como Juez, no solo como salvador (Riess 1995, 32), lectura que se puede aplicar, de igual manera, al Juicio Final de Caquiaviri, en el cual un cacique resucita entre los muertos y admira la grandeza de Cristo, aspecto sobre el cual volveremos más adelante.

Sin embargo, hilando un poco más fino, pensamos que ser engañados por el demonio no es lo mismo que seguir a un profeta que dice venir en nombre de Dios y ser Cristo. Ahora bien, es muy difícil establecer hasta qué punto la pintura del Anticristo hace referencia a uno o

varios falsos profetas en el contexto de Caquiaviri, puesto que para el caso de Orvieto se ha desestimado la interpretación de que ese Anticristo sea el personaje histórico de Savonarola; nada nos obliga a asumir tampoco que en Caquiaviri se tratara de una persona específica. Sin embargo, tampoco se descarta que la pintura pudiera hacer referencia a algún predicador, un sacerdote andino o tal vez un *ichuri* o confesor andino.

Sobre este tipo de predicadores existen dos ejemplos relevantes para el contexto de Caquiaviri. Acerca de la prédica de Juan Santos Atahualpa, líder mesiánico de la rebelión indígena del Gran Pajonal (Selva Central del Perú) el franciscano José de San Antonio en 1738 relata que el susodicho, “por ser rey, tiene facultad para sacar almas de los infieles de las llamas del Infierno” (Castro Arenas, 1973: anexo). Santos Atahualpa, pocos años después, en 1742, lideraría un movimiento indígena rebelde en busca del restablecimiento del gobierno de los Incas desde la región de Chancamayo en la selva actualmente peruana. Por el otro lado, en 1744, circulaba por Pacajes un tal Juan Chapi que se hacía llamar Mesías y sobre cuyas “abominaciones” escribió el Presbítero Juan del Villar ese mismo año (Barnadas 2008, 812)¹⁸⁸. Como resulta evidente, ambas referencias son posteriores a la pintura del Anticristo, pero son evidencia de la existencia de predicadores, no miembros del clero, que asociaban sus características personales a las de Cristo, como sacar almas del infierno o ser el Mesías.

En conclusión, ambas pinturas del Anticristo son reformulaciones de grabados previos presentes en importantes obras de conocida difusión. Sería interesante rastrear la difusión del *Liber Chronicarum* en el Virreinato del Perú. Lamentablemente para esta investigación no hemos podido encontrar mayores luces acerca de su existencia en bibliotecas peruanas o

¹⁸⁸ Lamentablemente no hemos podido tener acceso a este texto.

charqueñas. Esto nos acerca a una referencia real de cuáles eran los procesos creativos y productivos en las artes de la pintura a uno y otro lado del Atlántico. En ambos casos, la orden de Santo Domingo y su lucha por predicar la ortodoxia cristiana es notable al forjar vínculos que nos abren más caminos de investigación para profundizar en las redes de pensamiento que circulan a través de la pintura en el mundo andino. Por otro lado, tanto en Orvieto como en Caquiaviri existe un contexto manifiesto de peligro ante la proliferación de creencias diferentes al catolicismo romano, ya sean disidentes, como las de Bucero y Savonarola en Europa, o la religiosidad andina prehispánica. En definitiva, el contexto de latente confrontación religiosa nos permite afianzar la idea de que las obras de arte coloniales son agentes culturales en su contexto y que su estudio debe hacerse en estrecha relación con el mismo.

Finalmente, el vínculo que establecemos entre estos dos programas, tan lejanos pero tan similares, es la reafirmación de un mundo conectado por ciertas variables que son articuladas y reformuladas en función de un contexto determinado. El resultado es que no podemos pensar solo en España y en Amberes cuando nos preguntamos por las fuentes de los temas iconográficos andinos; es necesario ampliar las fronteras de la mirada para encontrar nuevos vínculos y respuestas. Ahora bien, en la medida que no tenemos más evidencia que sustente en vínculo entre Orvieto y Caquiaviri quedará abierta la pregunta acerca de cómo se articuló esta influencia y si se dio deliberadamente, labrando, efectivamente, un vínculo entre ambos contextos.

Ahora bien, como planteáramos anteriormente en este Capítulo, es posible que el uso del tema del Anticristo y su asociación con Arrio surgiera de los sermones del Lunarejo. Es así que, retomamos el planteo de Mujica Pinilla (2016) respecto del Lunarejo y su lectura de la persecución de la Eucaristía en el arrianismo, en virtud de que la segunda persona de la

Trinidad no es divina y, por lo tanto, no puede convertirse en hostia sagrada. Esta referencia se asocia con la interpretación que San Vicente Ferrer (presente en el fresco de Orvieto) hace de la profecía de Daniel, según la cual durante el reinado del Anticristo los cristianos se verían obligados a celebrar la misa en cuevas y a escondidas. Por ello, el Lunarejo, toma versos del Apocalipsis y los interpreta en torno a la celebración universal de la fiesta del Corpus Christi e identifica al ángel solar con Tomás de Aquino (Mujica Pinilla 2016, 337).

2.3.3 El Triunfo de la Eucaristía y las fiestas en el mundo andino

Por último, pero no menos importante, nos preguntamos ¿Hasta qué punto, entonces, las referencias al Anticristo no son más que un camino enrevesado y sofisticado para proclamar el triunfo de la Eucaristía? Esto coincidiría con la interpretación que hace Riess del tema en Orvieto y tiene sentido para la doctrina peruana en general. Para el mundo andino, la Eucaristía reviste una relevancia notable, pues su triunfo opera sobre la fiesta inca del Inti Raymi.¹⁸⁹ La superposición de la fiesta del Corpus con el Inti Raymi fue evidente tanto para el sagaz cronista y funcionario Polo Ondegardo, como para otros testigos que vivieron la aplicación de esta imposición (Dean 2002).

Esta suerte de yuxtaposición de fiestas no era nueva en relación con el Corpus Christi. Tal como lo explica Carolyn Dean (2002), en la fiesta que se llevaba a cabo en España, la celebración siempre incluía elementos no cristianos, sobre los cuales Cristo triunfaba simbólicamente. “No sorprende, en este sentido, que en la sesión 13 del 11 de octubre de 1551, el Concilio de Trento decretara que se celebrase el *Corpus Christi* como un triunfo sobre la herejía” (Mujica Pinilla 2016, 338).

¹⁸⁹ Fiesta incaica dedicada a Inti, deidad solar, que se celebra en el solsticio de invierno.

La fiesta del Corpus, en las ciudades de Nueva España y el Perú, fue sinónimo de boato y espectáculo. La liturgia era el elemento central, pero se consideró una oportunidad para utilizar el espectáculo para atraer a los indios a la religión (Acosta de Arias Schreiber 1997). Si bien inicialmente la fiesta se realizaba sólo en los centros urbanos, el Virrey Toledo (1569-1581) ordenó que se celebrara también en cada provincia. En la medida que la fiesta del Corpus simbolizaba el triunfo del cristianismo, hacía lo propio por celebrar a quienes detentaban el poder civil; por ende, las celebraciones incluían bailes con vestidos étnicos “a semejanza de las actuaciones que practicaban en las celebraciones del Inti Raymi” (Acosta de Arias Schreiber 1997, 57).

Ahora bien, en el ámbito rural, del cual hay menos estudios, la fiesta del Corpus tuvo que competir con las de los santos patronos. De acuerdo con María Rosa Acosta de Arias Schreiber (1997) de 38 fiestas de guardar, 21 eran fiestas de santos, por lo que no es de extrañarse que prevalecieran las festividades locales. En el caso de Pacajes, como mencionamos en capítulo 2, la fiesta principal era la de San Andrés, que se celebra el 30 de Noviembre, coincidiendo con la temporada de lluvias. La fiesta del Corpus se menciona en la documentación junto con otras fiestas importantes, sin embargo no se hacen referencias especiales a San Andrés que, como ya planteamos, trasluce la dinámica de la cosmovivencia andina, en la cual se festeja a través del santo la llegada de las lluvias.

Tabla 6.2 Fiestas de guardar según el Sínodo de La Paz de 1738	
Fecha	Fiesta
Enero, 1	Circuncisión del Señor
Enero, 6	Pascua de los santos Reyes
Enero, 20	San Sebastián
Enero, 23	San Ildefonso, establecido en este Sínodo
Enero, 24	“Fiesta de nuestra celestial Señora y Madre”
Febrero, 2	Purificación de la Virgen
Febrero, 24	San Matías
Marzo, 19	San José
Marzo, 20	San Joaquín
Marzo, 25	La Anunciación
Mayo, 1º	Los apóstoles Felipe y Santiago
Mayo, 3	La invención de la Cruz
Mayo, 5	La conversión de San Agustín
Mayo, 15	San Isidro Labrador
Mayo, 30	San Fernando, rey de España
Junio, 13	San Antonio de Padua
Junio, 24	San Juan Bautista
Junio, 29	San Pedro y San Pablo
Julio 25	El apóstol Santiago
Julio, 26	Santa Ana
Agosto, 10	San Lorenzo
Agosto, 15	La Asunción
Agosto, 16	San Roque
Agosto, 24	San Bartolomé
Agosto, 28	San Agustín
Agosto, 30	Santa Rosa de Lima
Septiembre, 8	La Natividad de la Virgen
Septiembre, 21	San Mateo
Septiembre, 29	Arcángel san Miguel
Noviembre 1	Todos Santos
Noviembre 30	San Andrés
Diciembre, 4	Santa Bárbara
Diciembre, 8	La Purísima Concepción
Diciembre, 21	Santo Tomás
Diciembre, 25 y los tres siguientes	La Natividad del Señor

Fiestas móviles (Constituciones Sinodales de La Paz, 1738):

- Pascua de Resurrección
- Pascua de Espíritu Santo
- Día de la Ascensión de Cristo
- Corpus Christi

Gracias a la investigación de Alber Quispe (2017) comprendemos que así como en las fiestas urbanas la elite española demostraba su jerarquía, en las fiestas rurales sucedía algo similar, “al estar basadas en reglas de organización internas de los ayllus, involucraron una dimensión política y social importante.” (Quispe 2017, 91). Por ello es que en 1742 se reunieron en Caquiaviri todos los caciques principales de los pueblos de la provincia Pacajes para la elección de la fiesta de San Andrés.¹⁹⁰ Probablemente esta reunión se hacía cada año para asignar los turnos o cargos a desempeñar en cada una de las fiestas, en las que actuaban capitanes, sargentos y alférez. Formaba parte de las labores de los caciques, como se especifica en el nombramiento de Antonio Pacsipati (yerno del cacique principal Francisco Sirpa) como cacique y gobernador interino de Caquiaviri, el velar que la comunidad acudiera “a la doctrina cristiana y a oír misa los días de domingo y fiestas de guardar, se confiesen y cumplan con la obligación de cristianos y no consienta entre ellos borracheras, amancebamientos, supersticiones ni otros pecados públicos.”¹⁹¹ Así, podemos ver cómo las fiestas coloniales se convierten en oportunidades para reafirmar el liderazgo étnico al mismo tiempo que se cumple con las obligaciones religiosas.

En Caquiaviri, en 1724, Andrés Sirpa, en su condición de Sargento de la fiesta de San Andrés, mandó al capitán “que para dicha función prevenga (sic) treinta bocas de fuego y pólvora

¹⁹⁰ ALP/PJJ Caja 11

¹⁹¹ ALP/PJJ Caja 10, el documento no tiene fecha.

suficiente para que se celebre con el mayor festejo.”¹⁹² En 1724 en el asiento de Topoco, a pocos kilómetros de Caquiaviri en la provincia Pacajes, en la misma fiesta, salía el santo en procesión y toda la población, incluidos españoles, caciques y gobernadores, debían salir “en cuerpo con sus armas de fuego y picas (...) por delante de dicha procesión en forma de milicia so pena pecuniaria”.¹⁹³ Para cumplir con las obras, el corregidor mandaba que los oficios, “mercachifles y sastres hagan luminarias y una mojjiganga para la fiesta de san Andrés.” De suerte que aunque se tratara de fiestas rurales, la pompa y el despliegue fueron el telón de fondo para la puesta en escena de la jerarquización sociopolítica de cada doctrina.

Volviendo a Corpus Christi en los Andes, el triunfo es espiritual tanto como político, pues la participación de lo no cristiano era esencial para la oposición y logro del triunfo, de ahí que así como se representaba y escenificaba la conquista española, también eran invitadas las danzas y cantos andinos prehispánicos. De ello que lo que a partir de cierta interpretación se ha entendido como una pervivencia o licencia, en esta lógica se convierte en la **construcción de una alteridad** que resulta necesaria en el proceso de afirmación de la superioridad cristiana. Si a eso le sumamos que se utilizó el conocimiento de las deidades y fiestas nativas para convertir con mayor facilidad a los indios, la asociación con el Inti Raymi o las fiestas de celebración del solsticio, momento esencial del ciclo agrícola, no se trata de una búsqueda por borrar ese culto sino de someterlo visiblemente (Dean 2002, 25).

¹⁹² ALP/PJJ Caja 10

¹⁹³ ALP/PJJ Caja 10

3. El Juicio Final

Todo lo planteado en las pinturas de la nave y presbiterio de la iglesia de Caquiaviri tiene su conclusión en el momento final del Juicio. Todas las buenas acciones y el arrepentimiento, así como los pecados, verán su culminación en este momento en el que volverá Cristo y los muertos resucitarán para someterse al último y final juicio ante Dios. Los indios no tuvieron dificultad en asimilar la noción del Juicio Final, a diferencia de la del Infierno (Bouysse-Cassagne 2004), pero veremos también cómo en torno a este último momento se teje una tensión entre la inclusión y exclusión de los ancestros al momento de determinar a dónde irán a parar las almas.

El cuadro del Juicio Final (Fig. 6.24) tiene el formato en el cual se presenta a Cristo en la mitad superior, abriendo un tiempo y espacio final donde se determina el destino de las almas que resucitan y son llamadas por dos filacterias que salen de su boca: *venid hijos de mi padre* por la izquierda y *bete de aquí malditos de mi padre* (sic.), por la derecha (Fig. 6.25). El Salvador se presenta sobre un arcoíris, rodeado del ordenado elenco de ángeles que vimos en el cuadro de la Gloria. A sus pies se despliegan los símbolos de su Pasión sostenidos por varios ángeles. Este rompimiento de gloria, cuando los cielos se abren para dar paso a las jerarquías angélicas, está flanqueado por dos textos.

A la izquierda:

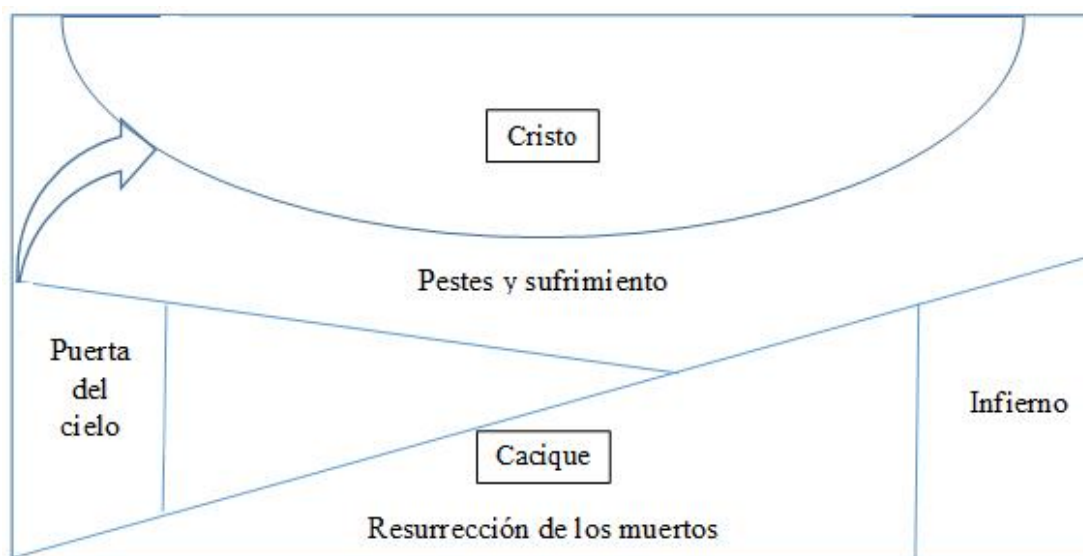
Son del cuerpo glorioso las cuatro dotes, de impasibilidad, agilidad, sutilidad y claridad, y de la alma gloriosa, goso, comprensión y visión (sic.)

A la derecha:

Vendra Jesuchristo con gesta de gloria acompañado de angeles y santos a tomar cuenta a todos los hombres y dara premio de gloria o pena eterna.

En la tierra los ángeles despiertan a los muertos y anuncian el Juicio con trompetas, al tiempo que caen las plagas, tiembla el suelo y llueve fuego sobre todos los pueblos representados por diferentes hombres de autoridad, en trajes diversos. La escena central sin embargo, es la que se muestra en la parte de la mitad inferior del cuadro, donde resucitan los muertos y tanto los ángeles como los demonios empiezan a recolectar las almas para sus causas, a la izquierda los que se salvan y a la derecha los que arderán eternamente en el infierno. En el centro del Juicio de Caquiaviri, un ángel despierta a un cacique y le señala lo que sucede, señalando a Cristo triunfante sobre el mundo (Fig. 6.26).

Cuadro 6.1 **Esquema de la composición del Juicio Final.** Elaboración propia.



Hemos mencionado en capítulos anteriores cómo se recomendaba utilizar la pintura de infiernos en esta región para enfatizar el castigo final destinado a quienes continuaran con el culto a los ancestros específicamente, puesto que es importante considerar que el discurso de la salvación puede haber tenido más éxito que el de la condena. En este sentido está planteado

en el cuadro y, por lo tanto, implica una transformación en la espacialidad simbólica del Mas allá. De acuerdo con Bouysse-Cassagne, existe un déficit de sentido en torno a la terminología y la realidad del Infierno y son sólo las metáforas y las imágenes las que logran hacerlo comprensible, por lo que es posible que en la pintura de infiernos lo que se busca es facilitar la asimilación de un concepto que en la doctrina no se lograba. A partir de esto, creemos que el infierno no logra realmente instalarse en la *cosmovivencia* andina y por ende no cumple con su objetivo. En esta investigación nos hemos planteado cómo era posible amedrentar a una población con el infierno cuando el inframundo había convertido en una suerte de refugio para su cosmovivencia.

El Juicio Final, por el otro lado, parece haber gozado de una mejor asociación al mundo andino por asemejarse a la idea del *pachacuti* andino como un momento de quiebre en el tiempo. Podemos entonces asumir que la pintura del Juicio Final hace referencia a un momento culminante. No está demás aclarar que en el caso de la teología cristiana, el Juicio Final es el fin de un proceso de salvación único mientras que en la cosmovivencia andina puede haberse vivido de manera distinta, como el fin de un ciclo.

Ahora bien, en el cuadro de Caquiaviri existe una modificación iconográfica única: la resurrección del cacique, representación que motivó la atención de Teresa Gisbert (1994), quien advirtió sobre un cacique o inca resucitando guiado por un ángel en el primer plano del lienzo. Esta adaptación podría querer confirmar que los antepasados gentiles se salvarían a pesar de sus errores (de fe) gracias a la piedad de los vivos. Recordemos que, en principio, aquellos pueblos que no hubiesen recibido la evangelización o la hubiesen rechazado no tendrían la opción de salvación, sin embargo, creemos que aquí se la propone, de allí que intentemos dilucidar a qué se hace referencia específicamente y cómo se la puede interpretar

en sintonía con el programa iconográfico de la iglesia, especialmente siguiendo la idea de la necesidad de que existiera un *Otro* para la reafirmación del triunfo de Cristo, como se planteó en el anterior apartado.

3.1 El Otro: el indio

La imagen del indio como el Otro en el Nuevo Mundo se construye a partir de los primeros relatos, cartas y noticias de cómo eran los habitantes del Nuevo Mundo y su contexto, así como de los primeros indios americanos llevados a Europa por los primeros conquistadores. Esta construcción no es estática, sino que responde a los cambios de las “*intelligentzias* europeas” (Rojas Mix 2014), frente a lo cual el testimonio o las noticias acerca de lo real se fragmentan y permaneciendo como una referencia vaga. De tal suerte que la imagen americana generada en Europa es en realidad una imagen de la idea que tenían acerca de los indios americanos.

Miguel Rojas Mix (1991) conceptualiza este proceso como el de la generación de las imágenes de una América imaginaria, que moldean la imagen de la alteridad desde una retórica colonialista. En ese sentido, la representación del indígena se construirá en torno a su exotismo en las vestiduras, símbolos y costumbres que se organizan en una lógica de razón comprensible, más no verosímil, de su sociedad, prácticas y materialidades, a partir de los criterios del observador.

Estas representaciones del indígena americano, vestido con exóticas plumas y portando sus armas, tuvo una extraordinaria vigencia en Europa. La fuerza de esta imagen se incorporó a la alegoría del continente, tal como la incorporara Cesare Ripa en su *Iconología* de 1603. De

esta manera, las plumas pasaron a convertirse en el atributo iconográfico de los indios, sus pueblos, e incluso, las alegorías del continente entero. Su uso fue inicialmente indiscriminado, aun cuando no tuviesen nada que ver con la realidad pues, como dijimos, las primeras imágenes se construyeron a partir de testimonios tempranos sobre los tupinambá, que se transformaron para ser comprensibles en Europa dentro de un imaginario específico. Esta imagen exótica es lo que Rojas Mix define como la imagen clásica y barroca, pues está fascinada con el paisaje y el indio arquetípico pero, a su vez, su barbarie es la justificación del proyecto colonial.

Paulatinamente, lo visible adquiere mayor relevancia como categoría estructural, inherente y compositiva de los elementos observables, entre los que entran, por supuesto, los grupos humanos. Con el desarrollo del dominio español en América fue inevitable la mezcla de grupos humanos. Este proceso de mestizaje biológico o racial llevó consigo una implicación socio cultural concreta y su visibilización se hizo evidente en el siglo XVIII en la pintura de castas característica del Virreinato de Nueva España. Sin embargo, en el mundo andino son pocos los casos de este tipo de representaciones, tal vez porque las mezclas no eran tan complejas como en otras regiones, o tal vez porque simplemente no tenían razón de ser.

3.2 Los reyes de los Andes

El antecedente más importante de la representación de habitantes indígenas americanos de la región andina son los retratos de los incas. Son el hilo conductor que muestra el desarrollo de la construcción de una imagen que se sostiene a lo largo del tiempo, con diferentes usos y significaciones. Inicialmente, la imagen de los incas se realizó para dar a conocer el triunfo

sobre un imperio con una estructura asociada a la de una dinastía, a la cual la corona española pretendía dar continuidad. Estas imágenes, como símbolos de un pasado noble, vertiente de privilegios y poder y, finalmente, memoria de un poder sin injerencia europea, construyeron la identidad indígena en una sociedad polarizada, en la cual los miembros de la élite indígena podían encontrar espacios de representación identitaria únicos, como el caso de la celebración del Corpus Christi en Cuzco, representado en la serie de cuadros de la parroquia de Santa Ana.

Tom Cummins ha realizado una arqueología de la construcción de la imagen del Inca, partiendo de la premisa de que en el mundo andino, previo a la llegada de los españoles, la representación del *Sapa Inca* se daba por sí misma (en su cuerpo físico) tanto vivo como muerto o por el *huauque* “una suerte de tótem” (Cummins 2005, 3). Resulta significativo para nuestra investigación el destacar que el inca continuaba ejerciendo su autoridad y legitimidad después de muerto, cuando pasaba a formar parte de los ancestros. Es justamente esta relación con el cadáver la que se buscó transformar con la nueva espacialidad cristiana, al incorporar a los ancestros al tránsito a los lugares del más allá cristiano.

La imagen del Inca sufrirá una transformación desde la primera vez que el orden español la reprodujo, hasta convertirse en una imagen que englobaba el pasado previo al dominio cristiano y que se va asimilando como positivo, tras la caracterización de tirano de Atahualpa que marcó los primeros años, de manera paulatina. Siguiendo a Cummins, la imagen del Inca es inicialmente imaginada, como perteneciente a la fábula, como lo eran los relatos del encuentro entre Pizarro y Atahualpa. Desde ese momento es que se construye, por ejemplo, la imagen de Atahualpa sentado sobre una litera, como se lo observa en una de las primeras representaciones de 1534, convirtiéndose en la imagen más utilizada del inca durante siglos.

La verosimilitud con el inca “real” poco tiene que ver con estas imágenes, al contrario, estas construcciones pictóricas tienen más relación con una construcción de otredad y con “una idea establecida y auténtica de la diferencia” (Cummins 2005, 9), lo cual coincide con lo que venimos proponiendo, que se trata de un reconocimiento del *Otro*, tanto en el cuerpo del pasado como en el del siglo XVIII.

Esta imagen colonial del inca que rastrea Cummins es la que posteriormente se traduce en los retratos de los descendientes de los incas pintados entre los siglos XVII y XVIII y que se adjuntaron a la genealogía de las *panacas* (ayllus reales), como un alegato de legitimidad. De hecho se sabe que la primera serie de este tipo fue encargada por el Virrey Toledo en 1571, estableciendo así las pautas de una supuesta linealidad en la sucesión del gobierno del Tahuantinsuyo que poco tienen que ver con la lógica andina de la sucesión del poder. Coincidentes con la encuesta del cronista Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592), que buscó fundamentar tal genealogía, se realizaron imágenes hoy perdidas que fueron enviadas a Felipe II, quien las conservó en el Palacio Real junto con los retratos que hiciera Tiziano de él y de su padre (Cummins, 2005). En 1603, Garcilaso pide que se le confeccione una serie y se envíe a España adjunta a sus reclamos de títulos en la corte, donde residía. La serie con esta forma se representará por primera vez en retratos de cuerpo entero en los tres manuscritos ilustrados de fines del XVI y principios del XVII: la *Historia General de Perú* de fray Martín de Murúa y la *Nueva Corónica* (1616) y *Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615).

Ahora bien, Estenssoro Fuchs hace notar que la representación de los antepasados incaicos tuvo un estatus variable en el espacio de la iglesia. “Representarlo no significa necesariamente un signo de confianza, puede ser la ocasión para ejercer una cierta violencia

simbólica.” (Estenssoro 2005, 144). En la pintura de La Muerte, está parada encima de un *uncu* bordado, asociado a los antepasados andinos y que Estenssoro Fuchs identifica como incaico. Su incorporación en la pintura busca incluir el poder político pasado de los incas dentro de las vanidades (*vanitas*) terrenales que desaparecerán con la muerte, por ello está representada junto con otros símbolos del poder terrenal, como coronas, tiaras papales, libros, etc. (Fig. 6.27). En cuanto al cacique o indio que adora al Anticristo en el cuadro dedicado a ese momento, Estenssoro Fuchs no considera la opción de que se trate de una referencia local sino más bien alude “a un exótico rey americano” (Estenssoro 2005, 144), interpretación con la cual coincidimos, pues en la representación del indio, el tocado de plumas no es visiblemente una *maskaypacha* (borla real), al contrario, es más bien un tocado grande de plumas con un penacho en la parte superior que podría evocarla, mas no representarla (Fig. 6.28).

Con respecto a la posibilidad de resurrección de los incas, la lectura debe ser más fina. El cacique del Juicio Final de Caquiaviri lleva la insignia de cacique legítimo del orden incaico, pues usa un *llauto* (turbante sobre el que se ceñía la *maskaypacha*), que parece tener perlas, y el *suntur paucar* o adorno que se levanta por encima de la frente de la autoridad (Fig. 6.26).

¹⁹⁴ Teresa Gisbert (1994) compara al cacique de Caquiaviri con los donantes de la iglesia del Triunfo de Cuzco. Por el otro lado, en la serie ya citada de la procesión del Corpus Christi de la parroquia de San Ana de Cuzco, los caciques descendientes del inca llevan *mascapaychas* compuestas de este tipo de *llauto* con ornamentos evidentemente más sofisticados. Ahora

¹⁹⁴ Sobre lo que es exactamente el *suntur paucar* no existe consenso, pues diversas fuentes dan indicaciones poco precisas y concluyentes, sin embargo Cummins y Dean coinciden en que se trata del ornamento que se colocaba sobre la *mascapaycha*. Ver Dean, Carolyn, *El cuerpo de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial* publicado en 2002 por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima; también en Gabriela Ramos, 2005, *Los símbolos del poder inca durante el Virreinato en Los Incas Reyes del Perú*, 43-67, editado por el Banco de Crédito del Perú.

bien, hay algunos caciques con *llautos* y plumas o directamente sin *llauto* lo que hace más dificultosa su identificación dentro de la jerarquía cacical colonial de Cuzco (Figs. 6.29). Si el cacique de Caquiaviri lleva *llauto* y *suntur paucar* esto lo emparenta directamente con el Inca, detalle no menor, pues los caciques de la región del Collao no son representados en la colonia con esos distintivos.¹⁹⁵ Así es que, si se trata de un cacique local se estaría apropiando de los símbolos del linaje incaico, aunque podría ser un descendiente incaico en Caquiaviri.¹⁹⁶

Finalmente, la inclusión del cacique en el Juicio, concediéndole la posibilidad de la salvación a un antepasado, respalda lo que Estenssoro Fuchs planteaba como una creencia propia del imaginario popular urbano, que no se encontraba en el discurso oficial ni de la iglesia ni mucho menos de las autoridades. Según el autor sería el “pincel de un indio” el que concedería reconocimiento a los ancestros y, por esta vía, la posibilidad de que estos participen de la opción del Juicio Final. Sin embargo, los incas, al no haber sido bautizados, no podrían salvarse y, de hecho, como hemos expuesto en el Capítulo 4, fueron enviados al infierno por los primeros evangelizadores al testimoniar el peligro que corrían de alimentar el culto a los ancestros permitiendo que los indios rezaran por ellos. Recordemos, asimismo, que el culto a los ancestros fue una de las creencias centrales de la *cosmovivencia* andina y evitar su perpetuación en tiempos coloniales cristianos revestía importancia, pues amenazaba la verdadera conversión.



¹⁹⁵ En el caso de Carabuco, los caciques Siñani buscaron vincularse con el poder incaico al representarse a sí mismos junto a la *mascaypacha*. Para un análisis de esta representación ver Hiroshige Okada, 2011, ““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”, *Memoirs of the Graduate School of Letter* vol. LI: 87-110.




¹⁹⁶ Tal es el caso de la familia Cusicanqui del pueblo de Calacoto en la misma provincia Pacajes. En este caso, en 1783, los caciques Cusicanqui hace referencia a su legitimidad describiendo el escudo que les fue conferido por ser descendientes de Tupac Inca Yupanqui en 1545 (Escobari de Querejazu 2001, 103).


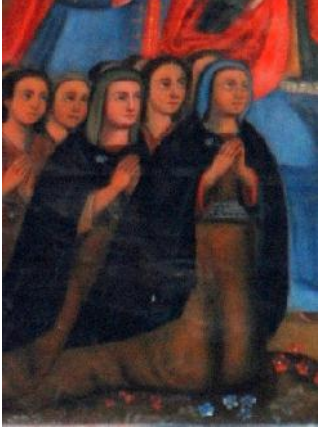

3.3 La imagen de los indios construida entre vicios y virtudes

Las representaciones de indígenas en el siglo XVIII en la iglesia son, como vimos, el producto del desarrollo de una imagen de otredad que inicialmente designaba a los indios genéricamente dentro de la idea de América. Posteriormente, en la región andina, la imagen del otro será la de los incas y esta, a su vez, evolucionará para convertirse en vehículo de legitimidad de los caciques. Como hemos señalado anteriormente, Estenssoro Fuchs observa que la representación de los indios por parte de la iglesia no es uniforme, lo cual obedece a una construcción de vicios y virtudes en la relación que se tenía con la comunidad local. Es decir, que cuando es necesario advertir un mal comportamiento, los indios serán pintados como pecadores, por lo tanto como representaciones de lo viciado, pero cuando se deba hacer promesas de salvación, para que sigan creyendo en esa posibilidad, la imagen será la del indio virtuoso.

Hemos hecho referencia, en los capítulos anteriores así como en los apartados previos de este mismo capítulo, a los espacios/momentos en las pinturas en los que las escenas son protagonizadas por indígenas. En estas imágenes, las representaciones de indígenas se pueden dividir entre las representaciones de indios del común y la representación de caciques, división que además responde a una diferenciación entre los indios como imagen de los vicios y el pecado y los caciques como imagen de la virtud y la capacidad de conversión y salvación. A continuación presentamos un cuadro que recoge todas las representaciones de indios en las diferentes pinturas de la iglesia, tanto de la serie de las Postrimerías como de las del presbiterio que es donde se han hecho estas inclusiones.

Tabla 6.3 Tabla comparativa de la representación indígena en relación a los vicios y virtudes		
Cuadro	Tema de la escena	Carga moral
Infierno	<p>Cartela de pecado capital: Ira.</p> <p>La representación de indios se da como escena de fondo; se trata de una pareja en el momento en que el hombre, lleno de ira, está golpeando a una mujer que tira al suelo un bebé. Ambos personajes llevan vestimenta étnica.</p> 	Vicio
Muerte	<p>Tondo de pecados: la idolatría</p> <p>Dos indios arrodillados adoran a un macho cabrío y le ofrecen libaciones, se ve un <i>keru</i> y hojas de coca. Ambos indios llevan vestimenta étnica.</p> 	Vicio
	<p>La confesión</p> <p>Un indio en el confesionario es reprimido de hablar por un demonio. Otro, o el mismo, se aleja del confesionario con un demonio sobre la cabeza. Aquí también los hombres llevan vestimenta étnica.</p> 	Vicio

Gloria	En la Gloria es posible que un hombre que se acerca a la iglesia aparentemente pidiendo ayuda en una de las cartelas, sea un indígena. Sin embargo, no es posible afirmarlo con certeza y, en todo caso, su acción no tiene carácter moralizante por lo cual no se considerará en este análisis.	
Reinado del Anticristo	Entre los pueblos que adorarán al Anticristo, se ve un indio, que tanto Gisbert como Mujica Pinilla identifican como un inca. Nosotros coincidimos más bien con Estenssoro Fuchs en que se trata de un rey americano exótico y genérico. 	Vicio
Juicio Final	Un cacique o inca entre los resucitados como elemento central de la escena terrenal. 	Virtud
Presbiterio	Misa Indios asistiendo a misa con sus trajes étnicos. Llevan rosarios y son acompañados por un ángel. 	Virtud

	<p>Milagro del Rosario (?)</p> 	<p>Virtud</p>
	<p>Escalera de santos (lado de la Virgen del Rosario)</p> 	<p>Virtud</p>
	<p>Triunfo de la Inmaculada</p> 	<p>Virtud</p>

Para empezar, resulta evidente que no se ve una tendencia clara ni a demonizar ni a glorificar a los indios gracias a una mirada completa del programa. Sin embargo, destacan las virtudes, mostradas en grupos de indios, lo cual supone la adaptación local mostrando actitudes claramente piadosas. Sin embargo, por el otro lado, las representaciones del vicio, especialmente en el cuadro de La Muerte, son muy elocuentes y visibles. Es notorio que en este cuadro no exista ninguna referencia a la piedad de los indios, que aparece con mucha claridad en los lienzos del presbiterio. Ahora bien, a pesar de la valoración que presenta el cuadro de La Muerte con respecto al comportamiento indígena, el cuadro del Infierno no tiene a ningún indígena ardiendo, ni siquiera en el Purgatorio, posiblemente debido a la falta de sentido que tenía la idea del Infierno, tal como lo plantea Bouysse-Cassagne, o bien para evitar, como dijimos, un culto a los ancestros a través de esta doctrina. Asimismo, se representa a una pareja de indios en relación a la ira; sin embargo, no la vemos asociada a otros pecados de los que eran habitualmente acusados los indios, como la haraganería o la borrachera.

Por otro lado, parece ser evidente que las muestras de virtud y piedad incluyen a las autoridades étnicas. Podemos comprobar que por lo menos estas se preocupaban por dar muestras de devoción cristiana, como se ve en el inventario de bienes del cacique Francisco Sirpa, en 1719, que tenía en su casa:

“17 lienzos de pinturas de santos, chicos y grandes (...) dos crucifijos, La Soledad y San Juan de bulto, dos ángeles de bulto, dos cuadritos de pasta, una capillita de madera de Nra. Señora de Copacabana, un Santo Cristo con su cajón de madera, un sitial de madera con el Señor de la Columna y dos santos a los lados de bulto.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ ALP/PJJ Caja 10, cuando se lee “La Soledad” se refiere a la virgen de esta advocación.

Si además aceptamos la hipótesis que hemos presentado en el Capítulo 5 de que hubo un milagro del Rosario, que se muestra en el Presbiterio, es posible asociarlo a prácticas piadosas propias de la comunidad caquiavireña. Dentro de esta interpretación quedaría por determinarse si quien protagoniza la escena se trata de una mujer que forma parte del liderazgo étnico o si más bien pertenece a los indios del común del pueblo. El aspecto que menos favorece esta última posibilidad es que la gran mayoría de imágenes religiosas en las que se incluyen indios, ellos resultan ser los donantes y se incorporan como protagonistas de la piedad y virtud. Por lo tanto, podríamos pensar que cuando los indios son representados como virtuosos, se trata de un reflejo del comportamiento que se pretendía por parte de los caciques de Caquiaviri porque los vemos en misa, como devotos de la Virgen del Rosario y del Triunfo de la Inmaculada y, por último, reivindicando su pasado a través de la resurrección del cacique en el Juicio Final. En contraposición a estas imágenes, los indios son representados como iracundos, idólatras, carentes de verdadera contrición en la confesión, manipulados por los demonios y, finalmente, como todos los indios americanos, caerán bajo el engaño del Anticristo.

Vale la pena finalmente mencionar que para la década de 1730, la documentación nos muestra un pueblo en el que casi no quedaban habitantes, los más jóvenes y fuertes habían partido a Potosí a cumplir con el turno forzado en la mina, y los pocos que quedaban aparecen incurriendo en varios pecados. Muchos mentían para evitar la mita, otros huían; eso no era novedoso, pero otros, buscaron en la muerte la mejor alternativa al infierno hirviente subterráneo del Cerro Rico de Potosí. Varios crímenes se registraron en esos años en la región y otros tantos casos de idolatrías y chamanismo provocaron la atención de las autoridades españolas (Querejazu 2009). Es pues, ante esto, que las pinturas se erigen en instrumentos

del amedrentamiento moralizante que pueden generar las imágenes y su irreductible capacidad de *hacer presente* lo que representan.

4. Balance

Podemos afirmar que el cuadro del Juicio Final nos muestra una estrategia ante el conocimiento de la pervivencia de las creencias indígenas. Gabriela Ramos (2010), siguiendo a Estenssoro Fuchs, llama la atención sobre la incorporación de los hechiceros entre las figuras diabólicas que acechaban a los moribundos, como una adaptación de la Iglesia para combatir la persistencia de las creencias religiosas andinas, pues se explicaba la existencia y origen de la religión andina como un trabajo del demonio. Creemos que esta es la lógica que rige la inclusión del cacique resucitado en la pintura del Juicio y que se refiere al reordenamiento espacial que supuso la llegada del gobierno cristiano a los Andes.

La posibilidad de la resurrección, reservada a los bautizados, está íntimamente ligada a la sepultura, y en el contexto andino al lugar de la sepultura. Como vimos en el segundo capítulo, la instauración de la reducción obligó a los andinos a reubicarse en pueblos y gestionar una nueva *espacialidad*. Este no fue el caso de Caquiaviri, por lo tanto se generará una *cosmovivencia* específica que vincula la espacialidad andina del entorno con la cristiana que obliga a la población a tener una residencia fija y a enterrar a sus muertos dentro de la iglesia, con el objetivo final de resucitar en el momento de la segunda venida de Cristo.

El reordenamiento de los lugares de sepultura supuso también, y este es uno de sus fines, una reorganización de los vivos en torno a sus muertos. Al interior de las iglesias, en el ámbito urbano, igualmente se verá una pugna por los mejores espacios y demarcaciones territoriales,

si cabe el término, en el suelo de las iglesias que, den razón de la jerarquía de los muertos. Todo esto debía generar un apego y una apropiación de los templos por parte de la colectividad indígena, no sólo por haber pagado con sus limosnas y contribuciones su hechura material, sino por ser el espacio que sustenta la memoria y en tanto ello, también su legitimidad.

A pesar del éxito de la sepultura cristiana en los centros urbanos, en el área rural, las recomendaciones que hace el Arzobispo Rodríguez con respecto al enterramiento de las personas nos permite reafirmamos en la idea de la cosmovivencia porque, de acuerdo con Ramos, “Sin duda los antiguos lugares de entierro siguieron marcando una relación vital con el pasado; muchos de ellos simbolizaban la presencia o incluso el dominio de un grupo sobre un territorio,” (Ramos 2010, 278) pero la reconfiguración del espacio fue definitiva para la redefinición de la relación con los antepasados.¹⁹⁸

Se establecieron entonces nuevos lazos, tanto a lo largo de la vida como después de la muerte. La demarcación espacial de ocupación social mediante el enterramiento de los muertos en torno a las viviendas o en lugares de altura desaparecerá en favor de la vinculación más estrecha con la propuesta espacialidad del más allá gestionada desde el espacio proyectado por la reducción en el ámbito rural. Estos vínculos, que se formaron tanto por la ocupación voluntaria, la necesidad, la fuerza o la persuasión (Ramos 2010) darán una solución al problema de la integración del pasado en las reglas del juego cristianas. Los ancestros serán incorporados en este espacio, pero además con la promesa de la resurrección y la posibilidad

¹⁹⁸ “En nuestros días sabemos, que los Indios practican la idólatra ceguedad de enterrar en pie a algún difunto que pueden ocultar a los curas, poniendo en el sepulcro chicha, y otras viandas.” (Obispado de La Paz 1739, 111); La visita parece asimismo haber encontrado muchas irregularidades entre el cobro de servicios de sepultura y el de misas por difunto pero no queda claro exactamente en qué consistían estas.

de salvación. De esta manera, el pasado que es el legitimador de las élites étnicas, facilitará la asimilación de la geografía del más allá.

Imágenes Capítulo 6

Fig.6.1 Presbiterio del templo de Caquiaviri. El Triunfo de la Eucaristía.



Fig.6.2 Presbiterio del templo de Caquiaviri. El Triunfo de la Inmaculada.



Fig. 6.3 Pedro Pablo Rubens, El Triunfo de la Eucaristía, 1625. El original se encuentra en el Museo del Prado.



Fig. 6.4 Defensa de la Eucaristía, baptisterio de Caquiaviri.



Fig.6.5 Triunfo de la Eucaristía, sacristía de Caquiaviri.



Fig.6.6 Karel Van Mallery, DEVS PATER MARIAE



Fig.6.7 Presbiterio del templo de Caquiaviri. La Trinidad y la Inmaculada.



Fig.6.8 Nave del templo de Caquiaviri. El Reinado del Anticristo.



Fig.6.9 Nave del templo de Caquiaviri. Fragmento del Reinado del Anticristo que muestra el uso de texto sobre la imagen.



Fig. 6.10 Luca Signorelli, El Anticristo, Orvieto.



Fig.6.11 Luca Signorelli, El Anticristo, Orvieto. Fragmento



Fig.6.12 Michel Wohlgemuth, El Anticristo, *Liber chronicarum*, 1493.



Fig. 6.13 Martin Schongauer, Las Tentaciones de San Antonio, 1470-75



Fig.6.14v Jeronimo, Johan y Antoon Wierix, *De Antechristo*



A. Pythecia aponomatia defolatorum: Sedet in templo Antichristi, ostendens se tanquam Deum.

B. Iam adorantur Isidori, et infirma mortuorum veneranda.

C. Vestitus Hierosolymorum, et absumptus, quando per Iherusalem factum est illud ad peribam vranuam tempus.

D. Iam veniens Antichristus, et Pseudopictis descende de caelo.

E. Enco et Elia vranibus, et numeris sicut caelestis ab Antichristo interfectur, et post triduum resuscitatur in ecclesia.

F. Pseudopictus et interfectus, qui noluit Antichristi rem adorare, et qui charitatem Dei non habuit.

G. Pseudopictus advenit Christus, qui Antichristum interfecit spiritu suo, et illud tunc advenit delectum sine potentiam.

Fig.6.15 Nave del templo de Caquiaviri. El demonio inspirando al Anticristo, detalle.



Fig. 6.16 Luca Signorelli, El demonio inspirando al Anticristo, Orvieto.



Fig.6.17 Michel Wohlgemuth, Fragmento de la caída del Anticristo, 1493



Fig. 6.18 Nave del templo de Caquiaviri. La caída del Anticristo, fragmento del Reinado del Anticristo, Caquiaviri.



Fig.6.19 Nave del templo de Caquiaviri. Alegoría de Santo Tomás de Aquino.



Fig. 6.20 Nave del templo de Caquiaviri. Alegoría de San Antonio Abad.



Fig. 6.21 Alegoría de Santo Tomás de Aquino, pintura cuzqueña, Museo de Arte de Lima.
Imagen de www.archi.pe



Fig. 6.22 Jardín Antoniano o Huerto universitario de San Antonio Abad, Museo del Arzobispado de Cuzco.



Fig. 6.23 Detalle de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, bajo la hazada de San Antonio Abad en el Huerto Universitario. Museo del Arzobispado de Cuzco.



Fig. 6.24 Nave del templo de Caquiaviri. El Juicio Final, Caquiaviri.



Fig. 6.25 Presbiterio del templo de Caquiaviri. La segunda venida de Cristo, fragmento del Juicio Final.



Fig.6.26 Presbiterio del templo de Caquiaviri. Fragmento del cuadro del Juicio Final.



Fig.6.27 Nave del templo de Caquiaviri. Fragmento del cuadro de la Muerte en el que se observan elementos del poder terrenal.

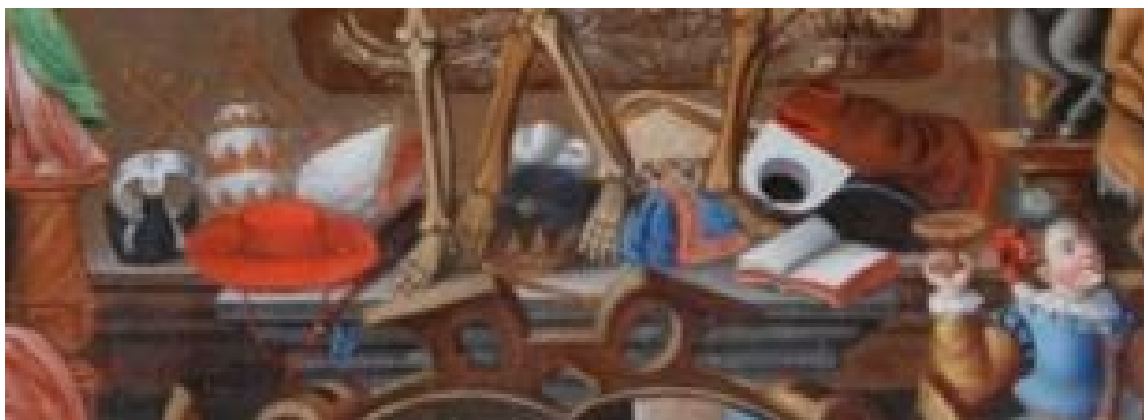


Fig.6.28 Nave del templo de Caquiaviri. Fragmento del cuadro de La Muerte que muestra a una autoridad indígena entre los que adoran al Anticristo.



Fig. 6.29 Fragmento de la serie del Corpus de Anta Ana, Cuzco.



Capítulo 7

Conclusiones

Esta investigación se inició proponiendo determinar en qué medida el *programa* iconográfico de la iglesia de Caquiaviri fue utilizado como una herramienta en la lucha contra las idolatrías a inicios del siglo XVIII. Partimos de la hipótesis de que se trata de un elenco de pinturas, compuesto por diferentes partes, que en su conjunto se destinaron a un propósito central. Para lograr ello acudimos a las propias pinturas como fuentes principales y las complementamos tanto con documentación de archivo, como con los instrumentos de la doctrina colonial como el catecismo, el Sínodo de La Paz, sermones, crónicas, y finalmente, con la historiografía pertinente al tema para echar luz sobre la forma en la que este elenco de pinturas, entendido como un *programa* iconográfico, pudo interpelar las prácticas consideradas por las autoridades eclesiásticas coloniales como idolátricas.

El objetivo principal, por lo tanto, fue develar cómo las imágenes operan en conjunto para contrarrestar una serie de creencias y prácticas consideradas erróneas. A partir de la información que nos aporta el *programa* iconográfico buscamos determinar qué tipo de prácticas existieron en el pueblo. Para ello incorporamos herramientas teóricas que cumplieran con dos necesidades, por un lado facilitar el análisis crítico y la lectura de las pinturas y, por otro, abrir nuevos senderos para ofrecer una interpretación adecuada al contexto del mundo andino rural de inicios del siglo XVIII.

En ese sentido, apelamos a la categoría de *espacialidad* para comprender la espiritualidad andina prehispánica como una construcción social que está en constante transformación, en la medida que la sociedad es sometida a un dramático cambio con la llegada violenta de los

españoles. Y es que estos, desde sus herramientas de gobierno, impusieron una nueva espiritualidad a la que nos referimos como adoctrinamiento espacial.

Para comprender el resultado de la imposición sobre los registros religiosos o espirituales en el pueblo de Caquiaviri, optamos por el concepto de *cosmovivencia* que nos permite la suficiente flexibilidad para dar razón de los complejos procesos de absorción, adecuación, supervivencia o articulación de creencias, rituales y prácticas prehispánicas y coloniales como una fusión de los elementos intervinientes. En ese sentido, resultó significativo pensar este proceso en los términos propuestos por Rivera Cusicanqui, pues ella plantea la existencia de registros espirituales en paralelo al mismo tiempo que puede darse una fusión y una resistencia. La conjunción de las tres categorías en la dinámica sociopolítica contextualizada proveyeron a esta investigación de un desarrollo y una hermenéutica original y significativa.

Interrelacionamos lo que el *programa* propone, con documentación de archivo y así articular el discurso de las imágenes a su contexto social. Es tras este proceso que identificamos tres funciones que cumplen diferentes partes del programa en relación a temas en específico. La primera es la de presentar los argumentos centrales, la segunda ampliarlo en aplicaciones concretas –ejemplificarlo– y la tercera, la de sintetizar los contenidos desplegados en la argumentación central con otros principios teológicos o políticos relevantes. Es decir que las pinturas, en múltiples temas, tejen entre sí una argumentación ejemplificada que además expone su sustento teológico. Esta observación nos permite afirmar que el *programa* de Caquiaviri es muy dúctil en lo que plantea y que esta característica debió haber sido de mucha utilidad a los predicadores de turno.

Por otro lado, este enfoque metodológico permitió reconstruir con mayor precisión la pertinencia de todas las pinturas en el contexto histórico ubicándolas como parte del aparato

de dominación espacial, los pueblos de reducción toledanos, que, como Caquiaviri, estuvieron sujetos a la colonización espiritual.

De esta manera logramos utilizar las imágenes como fuente y objeto principal de estudio, sin que ello suponga una fragmentación del corpus de pinturas de la iglesia. Asimismo, reiteramos que el entenderlas como parte de una *espacialidad*, visibiliza la profunda vinculación entre las diferentes partes de la administración colonial cristiana en la vida de la población andina. En este sentido, concluimos que el *programa* de Caquiaviri sí aporta argumentos, ejemplos y síntesis contra las idolatrías y además contra otras herejías y lecturas heterodoxas de la doctrina cristiana, haciendo de este *programa* local, uno que se enmarca perfectamente dentro de las problemáticas propias del universo postridentino español.

El objetivo del *programa* se concentra en movilizar a la feligresía a abrazar la conversión para lograr la salvación cristiana. Es en ese sentido que se expone, repetidamente como hemos demostrado, el visible peligro de las desviaciones que inhiban la salvación. A tal fin insistió con el ejemplo piadoso de San Antonio Abad, patrono de la iglesia, asceta que resistió a las tentaciones del demonio y se enfrentó a los arrianos. Esto significa que, si bien hay una aparente inclinación por una pedagogía del miedo, el discurso más bien se vuelca hacia un mensaje de salvación ofrecido específicamente a la feligresía de Caquiaviri.

Estas conclusiones surgen de constatar que es en las pinturas del Presbiterio, las más antiguas a nuestro parecer, contienen una síntesis compleja de todo lo que se expone en el *programa* como sistema articulado de argumentos. Los principales los encontramos reiterados en los cuadros de La Muerte, el Reinado del Anticristo y el Juicio Final. Siguiendo la lógica de que unas pinturas sintetiza, otras argumenta y otras ejemplifican, la serie de San Antonio Abad es como una ampliación/ejemplificación de lo propuesto en los dos cuadros mencionados, y

las pinturas de santos, son la ampliación del ejemplo virtuoso destinado a propugnarse en todo pueblo y ciudad del mundo hispano. En esta articulación, la serie de la vida de la Virgen funciona de la misma forma y, además, se vincula con el sofisticado argumento inmaculista del Presbiterio.

En el *programa*, todos los santos aportan de alguna manera a la vida ejemplar que quienes concibieron el proyecto reduccional tenían en mente. Aunque el énfasis está puesto en el ejemplo de San Antonio Abad, santo ejemplar por su constante lucha contra las diferentes tentaciones del demonio, todos aportan al objetivo general de ofrecer diferentes caminos para encontrar la salvación. Por otro lado, en otros cuadros se evidencia que la lucha contra el demonio, que además es identificada por el jesuita Joseph Acosta con las prácticas prehispánicas, es cotidiana y puede presentarse en cualquier lugar y en cualquier momento. Tal es lo que observamos en el cuadro del Infierno, en los medallones sobre la mala muerte y en las escenas que en el Presbiterio nos presentan la muerte sin confesión. Todas estas, a su vez, se oponen a escenas virtuosas y piadosas que parecen ofrecer una constante posibilidad de salvación, si se sigue el camino diseñado por la iglesia católica.

El paso que antecede al destino en el más allá es la muerte y, siguiendo lo propuesto por las pinturas, la calidad del trance anuncia al moribundo y a su comunidad, el destino que le espera. En ese tono, el cuadro advierte sobre dos actividades idolátricas, por un lado la adoración del macho cabrío con hojas de coca y vasos ceremoniales y, por otro, el ocultamiento de estas prácticas al momento de la confesión. Así, la idolatría se incorpora a otros pecados o tentaciones expuestos en el cuadro, sobre los que hablan tanto la doctrina, como el catecismo y el Confesionario, por lo que creemos que la feligresía los podía comprender con facilidad. Analizamos el cuadro de La Muerte, en el que a través del lenguaje

simbólico afirma la importancia de la confesión antes de la muerte como paso esencial para lograr la salvación, ubicando así a los curas y a la institución eclesiástica entre la vida y la salvación.

Es muy significativo que se haya buscado un ejemplo para el caso de la muerte accidental sin confesión pues nos lleva a pensar que el diseño del *programa* está respondiendo a un contexto muy concreto y local. Esto porque la muerte representada como un evento histórico, local, ocurrido a miembros de la comunidad de Caquiaviri es una interpretación que resulta plausible. De esta manera se incorpora la piedad y virtud de los indios de esta comunidad específica al discurso eclesiástico, motivo por el cual concluimos que es posible que sea el evento el que motiva la pintura. Por ello se habría buscado un ejemplo poco representado, como es el de la doncella Alejandra, para demostrar la posibilidad de que por gracia de la devoción a la Virgen del Rosario pudiera una persona salvarse a pesar de no haberse confesado. Por lo expuesto anteriormente, esto supondría una salvación en la que el cura y la iglesia no intervienen y liberan, de alguna manera, a la feligresía, una feligresía liderada por caciques conscientes de su lugar en la construcción social del espacio.

Esta imagen, que además se puede articular con la pequeña escena de indios cargando cruces en el otro lado de la ventana, debajo de la escalera de santos, nos remite a una *espacialidad* cristiana que se extiende a los exteriores del pueblo y los convierte en lugares piadosos por la presencia de los mismos indios devotos. Ahora bien, el énfasis puesto en la Virgen del Rosario nos ha llamado la atención y creemos que el estudio de su devoción es una puerta para continuar indagando sobre lo que nombramos como *cosmovivencia ch'ixi*.

La Virgen del Rosario que hoy preside el retablo de la iglesia de Caquiaviri, que fuera una Inmaculada, ha sido apropiada, y transformada como Rosario por la imposición del mismo.

Su devoción sin embargo, se remonta al siglo XVIII pues en el lienzo del Presbiterio vemos a los feligreses indígenas retratados con rosarios colgando de sus cuellos. Esta apropiación, que parece piadosa, podría indicar más bien a una espiritualidad *ch`ixi*, pues el Sínodo de La Paz advierte sobre la imposición de rosario entre los andinos como el establecimiento de una relación de compadrazgo.¹⁹⁹ Es un ejemplo dicente de cómo la devoción *ch`ixi* se apropia de lo que requiere y lo adapta a diversos fines. Esta apropiación de la herramienta de salvación, el rosario, que figura en el Presbiterio es llevada a la práctica como un vínculo de compadrazgo, probablemente asociado a la devoción de la Virgen del Rosario y, en segunda instancia, a aquellas personas representadas en el neto de Caquiaviri. Resulta significativo ver que las autoridades étnicas de Caquiaviri aún hoy utilizan el Rosario al cuello, confirmando que la *cosmovivencia* que se gesta en el proceso colonial se sostiene hasta el día de hoy, con una naturaleza *ch`ixi* en las autoridades de la comunidad.

Aludimos en los capítulos 3 y 5 a la importancia de los caciques en el proceso de evangelización y conversión. Es importante resaltar que el culto idolátrico contra el que se utilizaron las pinturas fue el culto a los ancestros más que prácticas devocionales como las que se representan en el cuadro de La Muerte. Esas prácticas fueron demonizadas y suponemos que por ello fueron más fáciles de perseguir; en cambio, el culto a los ancestros no podía ser demonizado porque el mismo sistema español se valió de él para instaurar su dominio de manera eficaz, al reconocer a los caciques como autoridades legítimas. De ahí que el forzar un lugar y condiciones de enterramiento específicas hayan sido centrales a la conversión pues, además de buscar revertir prácticas prehispánicas, se ejercía una

¹⁹⁹ “1. En el día de algún santo o santa de devoción especial de algún pueblo, se practica llegar una mujer, hincarse de rodillas ante algún hombre Eclesiástico, o Seglar, según le dicta su inclinación; llevando un Rosario en la mano, le pide se le ponga al cuello. De esta diligencia resulta parentesco de compadrazgo...” (Obispado de La Paz 1739, 118)

apropiación simbólica del espacio y, al apropiarse de los muertos, se gestiona asimismo una reformulación del pasado. Por ello coincidimos con que el entierro es la transformación más significativa de la conversión de los pueblos andinos.²⁰⁰ Esto genera una transformación en la relación que se tiene con el espacio circundante pues, en la medida que los ancestros nuevos, las autoridades cacicales coloniales, sean enterrados en las iglesias, el entorno sufrirá una transformación en la *cosmovivencia* y en la *espacialidad* que, recordemos, es la construcción social del espacio, en este caso el interior de la iglesia. De ahí que probablemente se opera una relocalización de los ancestros a los que se rendía culto en construcciones mortuorias, haciéndolo ahora en las montañas o bien, tras una conversión exitosa, en la iglesia.²⁰¹

De esta manera, nuestro análisis dio respuesta o a nuestra interrogante inicial sobre las idolatrías y es que la principal idolatría vigente es la del culto a los ancestros, resultado que se confirma al ser el único culto prehispánico al cual el Sínodo de La Paz refiere como práctica contraria al cristianismo.²⁰² Ahora bien, este resultado no es unívoco y vemos en las pinturas referencias a la idolatría o herejía como un enemigo latente que puede identificarse con diversas prácticas, desde el uso de la coca en rituales hasta la utilización del rosario como símbolo de compadrazgo. Asimismo, las alusiones al arrianismo que es retomado por la doctrina cuzqueña y es reflejado en Caquiaviri, está asociado más bien a interpretaciones de la doctrina y no necesariamente a errores de fe. Por último, la documentación de archivo nos remite a la presencia de *yatiris* (sabios andinos) que hacen referencia a la pervivencia de

²⁰⁰ Es también la conclusión a la que llega Gabriela Ramos (2010).

²⁰¹ Sobre las transformaciones de la asociación de las comunidades andinas con sus ancestros ver Peter Gose (2008).

²⁰² De las advertencias hechas por el Sínodo de La Paz en 1738, seis corresponden a supersticiones que la feligresía tenía con respecto a objetos religiosos, especialmente los santos y sólo la última, la séptima se refiere a un culto que conozcamos como prehispánico, el de enterrar a un difunto en pie y darle chicha y otras viandas.

saberes andinos y de la necesidad de recurrir a ellos que interpretamos, siguiendo a Griffiths (1998) como una búsqueda del restablecimiento del equilibrio desde la *cosmovivencia*.

Contrario a lo que podría haberse supuesto de inicio, el contenido de las pinturas, a pesar de lo ominoso de muchas de ellas, es más bien conciliador y apunta a la inclusión de la población entre los que van a salvarse más que ser un programa inserto en la pedagogía del miedo. Ello queda reforzado por dos conclusiones muy pertinentes: una es que el Infierno no es tan importante en el discurso de este programa y, la otra, que el Purgatorio no es un contenido cuyo significado se intente introducir. A diferencia de lo que vemos en la mayoría de los testamentos coloniales, en los que la fórmula hace referencia a las ánimas del Purgatorio y ver misas y sermones siempre relativos al mismo, el programa de Caquiaviri es más bien discreto con este tema. Suponemos que ello se funda en la estrategia de evitar que se asocie el Purgatorio con el espacio donde están los ancestros y que, al no ser ni el infierno ni el cielo, los ancestros necesiten de sustento para esperar el Juicio Final.

Como planteamos al inicio de este último apartado, el Juicio Final es el lienzo con el que se cierra el programa. Esta pintura cumple la función doble de cerrar el ciclo de las Postrimerías y demostrar explícitamente, a través de la resurrección del cacique, la invitación a la salvación que se hace a la feligresía indígena por un lado y de anunciar el fin de los tiempos que desde la *cosmovivencia*. En este sentido Bouysse-Cassagne (2004) consigna será un *pachakuti*, momento en el que para la cosmovisión andina se gestará un cambio tan trascendental que arriba será abajo y abajo será arriba.²⁰³ No está demás decir que el Juicio Final dentro del programa de Caquiaviri representa el triunfo de la cristiandad como modelo

²⁰³ Arriba y abajo aluden a la división simbólica, jerárquica, espacial y organizativa de los espacios andinos. El diccionario de Bertonio define el *pachakuti* en estos términos: “Tiempo de guerra. Y también ahora lo toman para significar el Juicio Final” (Bertonio (1612) 1879, 242)

histórico, pero es esencialmente el triunfo de la conversión, pues al resucitar el cacique se legitima toda la doctrina sobre la confesión, muerte y enterramiento.

Para finalizar, señalamos al menos, cuatro núcleos temáticos que se derivan de nuestro trabajo y abren líneas futuras de investigación. Creemos que una investigación del culto a los ancestros como elemento central de la idolatría en el mundo rural es un tema pendiente de investigación, como también sus vinculaciones posteriores con la legitimidad de una búsqueda del restablecimiento del equilibrio, o de un *pachakuti*, a través de los movimientos rebeldes de fines del siglo XVIII. En segundo lugar, una indagación más profunda acerca de la pintura de infiernos y, su posible dependencia semántica de un juicio final, es relevante para finalmente dilucidar el rol de esta pintura en la región y generar así un mapeo de infiernos que se pueda cruzar con la pervivencia del culto a los ancestros, para incluir nuestra investigación sobre Caquiaviri en un ámbito mayor. En tercer lugar, queda pendiente indagar sobre las capillas que se construyen entre los pueblos y que el Sínodo de 1738 buscó controlar. Esas capillas bien podrían dar razón de una apropiación del cristianismo por parte de la población, como es el caso de la devoción a la Virgen del Rosario.²⁰⁴ Por último, queda por resolver en otra instancia, la difusión y uso de ciertas obras como los sermones de Espinosa Medrano o el *Liber Chronicarum* de Schedel en el espacio charqueño.

Finalmente, los avances que presentamos tras la investigación constituyen una plataforma para un acercamiento a las idolatrías a partir de las prácticas, dejando atrás la necesidad de encontrar procesos documentales como los que llevaron a las campañas de extirpación en el Arzobispado de Lima en el siglo XVII para profundizar acerca de este proceso colonial.

²⁰⁴ Elizabeth Penry (2016) analiza un caso similar en que la comunidad se apropia de la creación de capillas y rivaliza con el cura que intenta controlar a la población.

Asimismo, nuestro estudio constituye una instancia para avanzar en el estudio sobre la espiritualidad rural y las posibles variantes que se pueden haber vivido en diferentes comunidades y diferentes contextos.

El objetivo central de esta investigación doctoral fue el utilizar las imágenes como fuentes, resaltando su relevancia como objetos culturales apropiados por las comunidades andinas capaces de aportar al conocimiento de su lugar de producción y así arrojar luces sobre la espiritualidad en Caquiaviri a inicios del siglo XVIII. Avanzamos sobre algunas líneas explicativas de cómo funcionaba la doctrina entre la palabra, la pintura y el espacio y, de qué manera la espiritualidad andina fue transformada desde la instalación de la doctrina hasta la imposición de ritos y prácticas que buscaban revertir cultos prehispánicos. Aunque queda documentación por revisar y otras hipótesis por someter a prueba, el objetivo está cumplido, permaneciendo otros caminos por andar para seguir desentrañando cómo se integra el pasado prehispánico andino en las creencias y las prácticas impuestas en el mundo colonial.

- *yatintaskaktanwa* – seguimos aprendiendo -

FUENTES UTILIZADAS

Fuentes pictóricas

- 57 lienzos de la iglesia de Caquiaviri, dispuestos a lo largo de la nave y en el presbiterio. Todas las fotos de las pinturas son de Pedro Querejazu, las del entorno del pueblo de Lucía Querejazu.
- Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia y sus asociados. Gallica. 6 de Febrero de 2017. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8428146f.highres>.

Fuentes de archivo

- Archivo de La Paz (ALP)

Fondo Juzgado Provincia Pacajes (PJJ)

- ALP PJJ Caja 8
- ALP PJJ Caja 9
- ALP PJJ Caja 10
- ALP PJJ Caja 11
- ALP PJJ Caja 12

Fondo Expedientes Coloniales (EC)

- ALP EC C28 E 36

- Archivo Arzobispal de La Paz (AALP)

- AALP TOMO 34
- AALP TOMO 36
- AALP TOMO 46
- AALP TOMO 49
- AALP TOMO 52
- AALP TOMO 54

- Archivo de la Fundación Flavio Machicado Viscarra (AH-FFMV)

Fondo Jesús Viscarra Fabre (JVF)

- AH-FFMV JVF-P-4-01

Copias de los autos y peticiones efectuadas por Domingo Ruiz Luzuriaga

- **Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB)**

Colección Rück

- ABNB, Rück-1
- ABNB, Rück-11
- ABNB, Rück-72
- ABNB, Rück-109

Fondo Escrituras Públicas

- ABNB, EP 245:1438-1438V
- ABNB, EP 208:564r-564v
- ABNB, EP 230:481v-482r

Audiencia de La Plata (ALP)

- ABNB, ALP Min 127/1
- ABNB, ALP Min 149/14
- ABNB, ALP Min 127/16
- ABNB, ALP Min 126/1

Cabildo de Potosí (CPLA)

- ABNB, CPLA 18:203

Sublevación General de Indios (SGI)

- ABNB, SGI 193
- ABNB, SGI 238

- **Archivo General de Indias (AGI)**

- Charcas 376

Fuentes editadas

Acosta, José de. (1590). *Historia natural y moral de las Indias*. Bolonia, Italia: Biblioteca

Universitaria, 2013.

- Anónimo. *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*. Editado por Francisco Mateos. Vol. 2. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, (1600) 1954.
- Arriaga, Pablo José de. (1621) *Extirpacion de la idolatria del Piru: Dirigido al Rey N.S. en su Real Consejo de Indias. Por el padre Pablo Ioseph de Arriaga de la Compañía de Iesus*. Lima: Por Geronymo de Contreras.
- Arzobispado de Lima. *Tercero Catecismo por sermones*. 1585.
- Ayala, Ignacio López de. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento. Traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*. Madrid, 1785.
- Calancha, Fray Antonio de la. *Coronica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: por Luis Sanchez, 1611.
- De la Vega, Garcilaso Inca. *Comentarios reales*. Lima: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. «El primer nueva corónica y buen gobierno 1516/1616 (København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4º).»
<http://www.kb.dk/da/index.html>. 3 de Febrero de 2018.
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.
- López de Ayala, Ignacio (tr.) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: En la Imprenta Real, 1785.

Loyola, Ignacio de. *Los ejercicios espirituales ignacianos*. Managua: Centro de Pastoral Universitario UCA, 2013.

Mercado de Peñalosa, Pedro. «Relación de la provincia de los Pacajes 1586» En *Relaciones geográficas de Indias*, de Marcos Jimenez de la Espada. Madrid: Manuel G. Hernandez, 1897.

Obispado de La Paz. *Constituciones sinodales establecidas por el Ilustrísimo doctor don Agustín Rodríguez Delgado*. Lima, 1739.

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Imprenta de J. Cruzado, (1641) 1871.

Entrevistas

Avila, Gonzalo, entrevista de Lucía Querejazu. (Mayo de 2016).

Quisbert, Pablo, entrevista de Lucía Querejazu. (19 de Marzo de 2019).

Cummins, Thomas, entrevista de Lucía Querejazu. (20 de Julio de 2019).

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

- Absi, Pascale. *Los ministros del diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. La Paz: Instituto de Investigaciones para el Desarrollo. PIEB, 2005.
- Ackerman, Andreas. «Cultural Hybridity. Between Metaphor and Empirism.» En *Cultural Hybridization. A transdisciplinary approach*, de Philipp Wolfgang Stockhammer, 5-26. Heidelberg: Springer, 2012.
- Acosta de Arias Schreiber, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas (Lima-Cuzco-Potosí)*. Lima: Otorongo, 1997.
- Adorno, Theodor. *Prisms*. Boston: MIT Press, 1997.
- Albó, Xavier. «La experiencia religiosa aymara» En *Rostros de los indios de Dios*, de Manuel Marzal, Ricardo Robles, Eugenio Maurer y Xavier Albó y Bartolomé Meliá, 201-265. Quito: Abya Yala, 1991.
- . «Preguntas a los historiadores desde los ritos andinos actuales» En *Incas e indios cristianos, elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, de Jean Jacques Decoster, 395-438. Cusco: Asociación Kuraka, 2002.
- Andres Gonzalez, Patricia. «Iconografía de la Venerable María de Jesús de Agreda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1996: 447-463.
- Andrien, Kenneth. *Andean Worlds: Indigenous History, Culture and Consciousness under Spanish Rule, 1532-1825*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- Arnold, Denise. «Cartografías de la memoria: hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio» *Cuadernos FH y CS- UNJU*, nº 36 (2009): 203-244.
- Arnold, Denise, y Elvira Espejo. *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ICLA, Fundación Xavier Albó, 2013.
- Assadourian, Carlos Sempat. *El sistema de la economía colonial, el mercado interior, regiones y espacio económico*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983.
- Bailey, Gauvin Alexander. *The andean hybrid baroque. Convergent cultures in the churches of Colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2010.
- Bakewell, Peter. *Mineros de la montaña roja*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barber, Malcolm. *The Cathars. Dualist heretics in Languedoc in the High Middle Ages*. Nueva York; Londres: Routledge, Taylor & Francis Group,, 2017.

- Barnadas, Josep. *Bibliotheca Boliviana Antiqua: impresos coloniales (1534-1825)*. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia y Centro de Estudios Bolivianos Avanzados, 2008.
- . *Charcas: orígenes históricos de una sociedad colonial*. La Paz: Centro de promoción del campesinado, 1973.
- Barnadas, Josep. «Extirpación de idolatría en Charcas: legislación y acción de la Iglesia (siglos XVI-XIX).» *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos*, n° 10 (2004): 79-118.
- Barnadas, Josep. «Idolatrías en Charcas (1560-1620). Datos sobre su existencia como paso previo para la valoración del tema de su extirpación.» En *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI-XVIII*, de Gabriela Ramos, Enrique Urbano y (comps), 89-104. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993.
- Barnes, Monica. «Catechisms and Confessionarios: Distorting mirrors of Andean Societies» En *Andean cosmologies through time. Persistence and emergence*, de Robert Dover y Katharine Seibold y John McDowel (eds.), 67-94. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2014.
- . «Semejanza y presencia. Una introducción a las imágenes antes de «la era del arte».» *Artes*, 2003: 3-18.
- Berger, John. *The look of things*. Londres: Penguin Books, 1972.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo. Los mestizajes 1550-1640*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Bhabha, Homi. «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.» *October* 28 (1984): 125-133.
- Bloch, Maurice. «Death, women and power.» En *Death and the regeneration of life*, de Maurice Bloch y Jonathan Parry, 211-231. Londres: Cambridge University Press, 1982.
- Bonilla, Heraclio. «Presentación.» En *Minas y mineros en el Perú colonial 1726-1824*, de John Fisher, 9-18. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1977.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. «La pintura colonial y el control de los sentidos» *Calle 14* 4, n° 5 (2010): 58-67.
- . «Cuerpos fragmentados y portentosos: reliquias y milagros en la construcción del cuerpo social colonial.» *II Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder*

- GERE – Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización. Buenos Aires, 2008.
- . «El purgatorio y la mística en el nuevo reino de Granada.» *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre BARroco*. La Paz: Unión Latina. GRISO, 2010.
- . «Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada.» *Fronteras de la Historia*, nº 12 (2007): 53-78.
- Bouroncle, Jorge Cornejo. *Derroteros de arte cuzqueño*. Cuzco: Ediciones Inca, 1960.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse (ed). *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*. París y Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Altos Estudios en América Latina, 1997.
- . *Tres reflexiones sobre el pensamiento antino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- . «Cuidado! Un diablo puede siempre esconder otro. Acerca de la introducción de las imágenes del infierno entre los indios del altiplano boliviano.» *D`Orbigny. Miradas cruzadas de Europa y América Latina*. , 2004: 53-70 .
- . *La identidad Aymara. Aproximación histórica (siglo XV- siglo XVI)*. La Paz: Hisbol, 1987.
- . *Tres reflexiones sobre el pensamiento antino*. «Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos.» *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos no. 34 (3)*, 2005: 443-462.
- . *Lluvias y cenizas. Dos pachacuti en la historia*. La Paz: Hisbol, 1988.
- Bovisio, Maria Alba, y Marta Penhos. «De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte.» *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 8 (2016): 145-159.
- Brosseder, Claudia. *El poder de las huacas. Cambios y resistencia en los Andes del Perú Colonial*. Arequipa: Ediciones El Lector, 2018.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press, 1992.
- Cardaillac, Louis. «El enfrentamiento entre moriscos y cristianos.» *Chronica Nova*, nº 20 (1992): 27-37.
- Castro Arenas, Mario. *La rebelión de Juan Santos*. Lima: Milla Batres, 1973.

- Castro, Victoria. «Un proceso de extirpación de idolatrías en Atacama, siglo XVII» En *Catolicismo y extirpación de idolatrías*, de Gabriela y Henrique Urbano Ramos, 347-366. Cuzco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas, 1993.
- Celestino, Olinda y Albert Meyers. *Las cofradías en el Perú región central*. Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 1981.
- Cereceda, Verónica. *De los ojos hacia el alma*. La Paz: Plural, 2017.
- . «Mito e imágenes andinas del infierno.» En *Mitologías Amerindias*, de Enciclopedia Iberoamericana de religiones, editado por Alejandro Ortiz Rescaniere, 313-359. Madrid: Ediciones Trotta, 2006.
- Chaparro Gómez, César. «Retórica, memoria y diagrama en la "Rhetorica Christiana" de Diego Valadés.» *Humanistica Lovaniensia* 57 (2008): 185-208.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Chastel, Andre. *Italian Art*. Londres: Faber and Faber, 1972.
- Choque, Roberto. «Cacicazgo aymara de Pacaxa.» *Estudios Bolivianos* 4, 1998: 5-76.
- . «Cacicazgo y parentesco entre los pakaxas.» *Raíces*, 2002: 130-142.
- . «El papel de los capitanes de indios de la provincia de Pacajes en el entero de la mita de Potosí.» *Revista Andina* 1, 1983: 117-124.
- . «Pedro Chipana: cacique comerciante de Calamarca.» *Avances* 1, 1978: 28-32.
- . *Sociedad y economía colonial en el sur andino*. La Paz: Hisbol, 1993.
- Christianen, Keith, Laurence B Kanter, y Carl Brandon Strehlke. *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams, 1989.
- Cobb, Gwendolin B. «Supply and Transportation of the Potosí Mines, 1545-1640.» *Hispanic American Historical Review* 29,1, 1949: 25-45.
- Cohen Suarez, Ananda. *Heaven, hell and everything in between*. Austin: Texas University Press, 2016.
- . *Pintura Colonial Cusqueña. El Esplendor del Arte en los Andes*. Cusco: Haynanka Ediciones. Arzobispado del Cusco, 2015.
- Cole, Jeffrey. *The Potosí Mita, 1573-1700*. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Corcuera de Mancera, Sonia. *Del amor al temor. Borrachez, catequesis y control en la Nueva España (1555-1771)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Cornejo Bouroncle, Jorge. *Derroteros del arte cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*. Cuzco: Ediciones Inca, 1960.

- Cruz, Pablo. «Huacas olvidadas y cerros santos. Apuntes metodológicos sobre la cartografía sagrada en los Andes del Sur de Bolivia.» *Estudios Atacameños*, n° 38 (2009): 55-74.
- Cummins, Thomas. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004.
- . «La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca.» En *Los incas, reyes del Perú*, 3-93. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005.
- Dean, Carolyn. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: Universidad de San Marcos, 2002.
- Dean, Carolyn, y Dana Leibsohn. «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America.» *Colonial Latin American Review* 12, 2003: 5-35.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994.
- DeCerteau, Michel. *La Escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- Del Valle de Siles, María Eugenia. *Historia de la rebelión de Tupac Catari 1781 - 1782*. La Paz: Don Bosco, 1990.
- Delumeau, Jean. *Historia del paraíso. El jardín de las delicias*. Vol. 1. México: Taurus minor, 2003.
- . *Historia del paraíso. Mil años de felicidad*. México: Taurus Minor, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Ditchfield, Simon. «Thinking with saints: sanctity and society in the Early Modern World.» *Critical Inquiry*, n° 35 (2009): 552-584.
- Durán, Norma. *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Durston, Alan. «El proceso reduccional en el sur andino: confrontación y síntesis de sistemas espaciales.» *Revista de Historia Indígena*, n° 4 (2000): 75-101.
- Dussel, Enrique. *Historia de la iglesia en América Latina : medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, 1992.
- Duviols, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México: UNAM, 1977.
- Eguía, Gastón Arduz. *Ensayos sobre la historia de la minería altopereña*. Madrid: Editorial Paraninfo, 1985.

- Elliot van Liere, Katherine. «The Missionary and the Moorslayer: James the Apostle in Spanish historiography from Isidore of Seville to Ambrosio de Morales.» *Viator*, n° 37 (2006): 519-543.
- Escobari de Querejazu, Laura. *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas s.XVI-XVIII*. La Paz: Plural, 2001.
- . «Conformación urbana y étnica en las ciudades de La Paz y Potosí durante la colonia.» *Historia y Cultura* 18, 1991: 43-78.
- . *De caciques nobles a ciudadanos paceños. Historia tradición y genealogía de los Cusicanqui s.XVI-XXI*. La Paz: Garza Azul, 2011.
- . *Producción y comercio en la historia de Bolivia colonial. Siglos XVI-XVIII*. La Paz: Plural, 2014.
- Estenssoro Fuchs Fuchs, Juan Carlos. «Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II.» En *Los Incas reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005.
- . «Descubriendo los poderes de la palabra: Funciones de la prédica en la evangelización del Perú (siglos XVI-XVII).» En *La venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América siglos XVI-XX*, de Gabriela Ramos, 75-101. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1994.
- . «Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II.» En *Los Incas reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005.
- . *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al Catolicismo. 1532-1750*. Lima: PUCP IFEA, 2003.
- Eyzaguirre, Milton. *Los rostros andinos de la muerte. Las ñatitas de mi vida*. La Paz: Centro de Investigaciones Sociales, 2017.
- Farberman, Judith. *Las Salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Fisher, John. *Minas y mineros en el Perú Colonial 1726-1824*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1977.
- Florez, Gloria Cristina. «Tota pulcra es Maria: defensa del misterio de la Inmaculada Concepción en la prédica del Virreinato peruano (1654-1736).» *Advocaciones Marianas de Gloria*, 2012: 1123-1140.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.
- . *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Foucault, Michel y Jay Miskowiec. «Of Other Spaces.» *Diacritics* (Johns Hopkins University Press) 16, n° 1 (1986): 22-27.
- García, Antonio Rubial. «Icons of devotion. The appropriation and use of saints in New Spain.» En *Local Religion in Colonial Mexico*, de Martin Austin Neswig (ed), 37-61. Albuquerque: University of New Mexico, 2006.
- García, Ramón. *Glorias de María de San Alfonso Ligorio*. Toulouse: Imprenta de Modesto Gorosabel y Comp., 1868.
- Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales Tomo I*. Lima: Biblioteca Ayacucho, [1609] 1985.
- Gentile, Margarita. «Gentile, Margarita E., 1994 - Supervivencia colonial de una ceremonia prehispánica.» *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 1, n° 23 (Lima): 69-103.
- Germano Leal, Pedro. *Emblems in Colonial Ibero-America. To the New World on the Ship of Theseus*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies. University of Glasgow, 2017.
- Gil García, Francisco. «Manejos espaciales, construcción de paisajes y legitimación territorial. En torno al concepto de monumento.» *Complutum* 14 (2003): 19-38.
- Gisbert, Teresa. «El Anticristo en la pintura virreinal.» *Latin American Literary Review* 26, n° 52 (1998): 214-224.
- . *El paraíso de los pájaros parlantes*. La Paz: Plural/UNSLP, 1999.
- . «El retorno de los ángeles.» 26 de Noviembre de 2018. <http://www.bolivian.com/angeles/>.
- . *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN, 1994.
- Glave, Luis Miguel. *Trajinantes. Caminos indígenas en la sociedad colonia siglo XVI-XVII*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.
- Gonzalez Lopo, Domingo. «El ritual de la muerte barroca: la hagiografía como paradigma del buen morir cristiano.» *SEMANTA. Ciencias sociales e Humanidades* 17 (2005): 299-320.
- Gose, Peter. *Invaders as ancestors. On the intercultural making and unmaking of Spanish colonialism in the Andes*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Griffiths, Nicholas. *La cruz y la serpiente. La represión y el resurgimiento religioso en el Perú colonial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Gruzinski, Serge. *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- . *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Gutiérrez, Ramón. «Las reducciones indígenas en el urbanismo colonial. Integración cultural y persistencias.» En *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, de Ramón Gutiérrez, 11-63. Quito: Abya Yala, 1993.
- . «Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes.» En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825.*, de Ramón (coord.) Gutiérrez, 51 - 82. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995.
- . «Los gremios y las academias en la producción del arte colonial.» En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, de Ramón Gutiérrez (coord.), 25-50. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995.
- Hall, Edwin, y Horst Uhr. «Patrons and painter in quest of an Iconographic Program: the case of the Signorelli frescoes in Orvieto.» *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 55 (1992): 35-56.
- Hidalgo, Jorge. «Redes eclesiásticas, procesos de extirpación de idolatrías y cultos andinos coloniales en Atacama. Siglos XVII y XVIII.» *Estudios Atacameños*, n° 42 (2011): 113-152.
- Hyland, Sabine. «Writing with Twisted Cords: The Inscriptive Capacity of Andean Khipus.» *Current Anthropology*, 58, n° 3 (2017).
- Hyman, Aaron. «An Album of Prints in Mexico City.» *Print Quarterly* XXXIV, n° 4 (2017): 393-399.
- Iparaguirre, Ignacio S.J. *Practica de los ejercicios de san Ignacio de Loyola en vida de su autor (1522-1556)*. Bilbao: Biblioteca Instituti Historici Vol.III, 1946.
- Isidoro, Alberto Martín, y Clelia Domoñi. «Trascendiendo fronteras: Caquiaviri y Miguel de Santiago.» *Iberoamericana* XVI, n° 61 (2016): 71-88.
- Janusek, John. «Collapse as cultural revolution: power and identity in the Tiwanaku to Pacajes transition.» En *Foundation of power in the prehispanic andes*, de Kevin Vaugh, Denis Ogburn y Cristina Conlee, 175-209. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Jurado, Carolina. «Las reducciones toledanas a pueblos de indios: aproximación a un conflicto. El repartimiento de Macha (Charcas) siglo XVI.» *Cahiers des Ameriques Latines*, n° 47 (2004): 123-137.
- Kleinberg, Aviad. *Flesh Made Word. Saints' Stories and the Western Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Lazure, Guy. «Possessing the sacred: Monarchy and Identity in Philip II's Relic Collection at the Escorial.» *Renaissance Quarterly* 60, n° 1 (2007): 58-93.

- Le Goff, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing, 2013.
- Levy, Evonne. «Mass' Produced Devotional Paintings in the Colonial Andes: Mobility, Flexibility, Visual Habitus.» En *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, de Christine Goettler y Mia Mochizuki, 271-290. Leiden-Boston: Brill, 2018.
- López Beltrán, Clara. «El círculo del poder: matrimonio y parentesco en la elite colonial: La Paz.» *Revista Complutense de Historia de América*, nº 22 (Enero 1996): 161-181.
- López Beltrán, Clara. «Intereses y pasiones de los vecinos de La Paz en el siglo XVII. La élite provinciana en Charcas, virreinato del Perú.» *Anuario de Estudios Americanos*, 1995: 37-56.
- Lopez Menendez, Felipe. *El Obispado de La Paz*. La Paz: Imprenta "Nacional", 1949.
- Loyola, Ignacio de. *Los ejercicios espirituales ignacianos*. Managua: Centro de Pastoral Universitario UCA, 2013.
- MacCormack, Sabine. *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Málaga Medina, Alejandro. «Las reducciones toledanas en el Peru.» En *Pueblos de indios. Otro urganismo en la región andina*, de Ramón (coord.) Gutiérrez, 263-316. Quito: Biblioteca Abya-Yala, 1993.
- . «Toledo y las reducciones de indios en Arequipa: aspecto demográfico.» *Historiografía y Bibliografía Americanistas*, nº 16 (1972): 389-400.
- Male, Emile. *Religious art from the twelfth to the eighteenth century*. Nueva York: Pantheon, 1949.
- Marin, Louis. *The Portrait of the King*. Londres: McMillan, 1988.
- Martínez Lorea, Ion. «Prólogo.» En *La producción del espacio*, de Henri Lefebvre. Madrid: Capitan Swing, 2013.
- Martini, Monica Patricia. *El Indio y los sacramentos en hispanoamérica colonial. Circunstancias adversas y malas interpretaciones*. Buenos Aires: PRHISCO-CONICET, 1993.
- Maurtua, Victor. *Juicio de límites entre Perú y Bolivia. Prueba peruana presentada al gobierno de la República Argentina. Tomo Undécimo*. Barcelona: Imprenta de Henich y Comp., 1906.
- Medinaceli, Ximena. *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial*. Lima: IFEA/ Plural, 2010.

- Meiklejohn, Norman. *La Iglesia y los lupaqas durante la colonia*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Instituto de Estudios Aymaras., 1988.
- Mele, Giampiero. «A Geometrical Analysis of the Layout of Acaya, Italy.» *Nexus Newt*, 2012: 373-389.
- Mellion, W.S. «The art of vision in Jerome Nadal's Adnotaciones et meditationes in Evengelia.» En *Annotations and meditations on the gospels. The infancy narratives of Jerome Nadal S.J.*, de F.A. Homann S.J., 1-96. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2003.
- Mercado de Peñalosa, Pedro. «Relación de la provincia de los Pacajes 1586.» En *Relaciones geográficas de Indias*, de Marcos Jimenez de la Espada. Madrid: Manuel G. Hernandez, 1897.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Juventud, 1977.
- . *Historia de la pintura cusqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1982.
- . *La Iglesia de Caquiaviri*. La Paz: inédito, s/F.
- . *Monumentos de Bolivia*. La Paz: Gisbert, 1978.
- Mills, Kenneth. «Bad Christians in Colonial Perú.» *Colonial Latin American Review* 5, n° 2 (1996): 183-218.
- . *Idolatry and its enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation 1640-1750*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- . *Naturalization of Andean Christianities. Vols. Reform and Expansion, 1500-1600*, de *Cambridge History of Christianity*, de R. Po-Chia Hsia, 508-539. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2007.
- Monterroso Montero, Juan M. «El espejo de la muerte y el arte del buen morir. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700.» *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, n° 15 (2009): 57-71.
- Morrone, Ariel. *Conforme es el cacique así esta cada pueblo. Trayectorias de liderazgo étnico y legitimidad en los Andes Meridionales: Pacajes y Omasuyos (siglos XVI-XVII)*. Buenos Aires: Tesis doctoral presentada a la Universidad de Buenos Aires, 2011.
- . «De "señores de indios" a nobles rentistas: los encomenderos de La Paz (1548-1621).» *Surandino Monográfico II*, n° 2 (2012): 1-33.
- . «El lago de los curas. Mediación sociopolítica y cultural en los corregimientos del lago Titicaca (1570-1650).» *Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas*, n° 55 (2017): 183-202.

- . «Tras los pasos del mitayo: sacralización del espacio en los corregimientos de Pacajes y Omasuyos (1570-1650).» *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 44 (1), 2015: 91-116.
- Moxey, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico.» *Estudios Visuales no. 6* ., 2009: 8-27.
- Mujica Pinilla, Ramón. «Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano.» En *El barroco peruano*, 1-97. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002.
- . *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2016.
- . *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA-FCE, 2001.
- Mumford, Jeremy Ravi. *Vertical Empire: the general resettlement of Indians in the colonial Andes*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Murra, John V. *Formaciones económicas y políticas del Mundo Andino*. Lima: IEP, 1975.
- Nadal Canellas, Juan. *Jerónimo Nadal: vida e influjo*. Bilbao: Sal Terrae, 2007.
- O'Phelan Godoy, Scarlet. «Tiempo inmemorial, tiempo colonial: un estudio de casos.» *ProcesoS. Revista Ecuatoriana de Historia*, 1993: 3-20.
- Ojeda, Almerindo. «Pessca. Project of the Engraved Sources of Spanish Colonial Art.» *El Grabado Como Fuente del Arte Colonial: Estado de la Cuestión*. 17 de Enero de 2017. <https://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>.
- Ortega, Delfín. «Palabra, Imagen y Símbolo en el Nuevo Mundo: De las "imágenes memorativas" de fr. Diego Valadés (1579) a la emblemática política de Guamán Poma de Ayala.» *NOVA TELLVS* 2, nº 27 (2009): 19-69.
- Pärssinen, Martti. *Caquiaviri y la provincia pacasa. Desde el Alto Formativo hasta la Conquista Española (1-1533)*. La Paz: Ediciones Cima, 2009.
- Penhos, Marta. «De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948 -1971).» *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y Transición al Barroco*. La Paz: Unión Latina. Centro de Estudios Indianos, 2005. 167-174 .
- . «Una constelación de imágenes. Pinturas y esculturas andinas en Argentina.» En *Pintura Cuzqueña*, de Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, 135-153. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI, 2016.
- Penhos, Marta, y Carla García. «"Mestizo"...¿Hasta dónde y desde cuando? Los sentidos del término y su uso en la Historia del Arte.» *Actas del VIII Encuentro sobre Barroco*. Arequipa: Visión Cultural. , 2015. 315-324.

- Penry, Elizabeth. «Pleitos coloniales: "historizando" las fuentes sobre pueblos de indígenas en los Andes.» En *Reducciones. La concentración forzada de las poblaciones indígenas en el Virreinato del Perú*, de Akiva y Claudia Rosas (eds.) Saito. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.
- Platt, Tristan, Thérèse Bouysse-Cassagne, y Olivia Harris. *QaraQara-Charka Mallku, Inka y Rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII). Historia antropológica de una confederación aymara*. La Paz: IFEA. Plural. FCBCB. Saint Andrew's University, 2006.
- Pollen, J.H. «Enciclopedia Católica Online.» *Jesuitas distinguidos*. 14 de Febrero de 2017. http://ec.aciprensa.com/wiki/Jesuitas_Distinguidos.
- Presta, Ana María, y Ariel Morrone. «El sur andino en los albores del Tawantinsuyu y la temprana colonia, 1200-1570.» En *Historia de Bolivia desde la Antigüedad hasta Principios del Siglo XXI*, de Eugenio A. y Andrey A. Schelchikov (comps.) Larín, 41-45. Moscú: Nauka. Academia de Ciencias de Rusia, 2015.
- Querejazu Calvo, Roberto. *Historia de la Iglesia Católica en Charcas (Bolivia)*. La Paz: Conferencia Episcopal Boliviana, 1995.
- . *Historia Eclesiástica de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1965.
- Querejazu Escobari, Lucía. «El programa emblemático alegórico en la Entrada del Virrey Morcillo a Potosí en 1716 de Melchor Pérez Holguín.» *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. 149-157.
- . «Iconografía e ideología.» En *El arte de la pintura en Bolivia Colonial*, de Suzanne Stratton-Pruitt. Philadelphia: St. Joseph University Press, 2017.
- . «Morir en Potosí. Ritos funebres y muerte en Potosí 1700-1730.» *Anuario de Investigación Carrera de Historia. Universidad Mayor de San Andrés*, 2007: 75-94.
- Querejazu, Pedro. «La pintura colonial en el Virreinato del Perú.» En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, de Ramón (coord.) Gutiérrez, 159-176. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1995.
- Quintar, Estela y Quiñones Quiñones, Angélica María. *Memoria histórica, cosmovisión, cosmo-vivencia en el mundo afrocolombiano : problemática social derecho social y humano en niños, niñas y adolescentes afrodescendientes desplazados víctimas o afectados por violencia de Estado y el conflicto armado*. documento de trabajo, Bogotá: CLACSO, 2016.
- Quispe, Alber. *La mit`a religiosa. Cargos festivos, religiosidad y organización social en Tapacarí (Cochabamba) en la segunda mitad del siglo XVIII*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2017.

- Ramos, Gabriela. *Muerte y conversión en los Andes. Lima y Cuzco 1532-1670*. Lima: IEP;IFEA; Cooperación Regional para los Países Andinos, 2010.
- Rappaport, Joanne. *The politics of memory. Native historical interpretation in the Colombian Andes*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Rappaport, Joanne y Tom Cummins. «Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quillca *», 7:1, 7-32.» *Colonial Latin American Review* 7, nº 1 (1998): 7-32.
- Regalado de Hurtado, Liliana. «Culpa y mala naturaleza: religiosidad y rituales andinos en el Memorial (1588) de Bartolomé Álvarez.» *Historica*, vol. 32, num.2, 2008: 7-33.
- Ribadeneyra, Corisset, Butler, y Godescard. *La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la iglesia*. Madrid. Barcelona, 1844.
- Riess, Jonathan. *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto frescoes*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- . «El mallku y la sociedad colonial en el siglo XVII: el caso de Jesus de Machaca.» *Avances*, nº 1 (1978): 7-19.
- Robin, Alena. «El retablo de Xaltocán. las imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Agreda.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 2006: 53-70.
- Rodríguez Romero, Agustina. «Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII.» En *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*, 29-56. Buenos Aires: CAIA, 2012.
- Rodriguez, Agustina y Leontina Etchelecu. «El abismo de los sentidos. El infierno de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías.» En *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*, de Gabriela (ed.) Siracusano. Buenos Aires: UNSAM edita, Colección Artes y Letras, serie Arte y Materia, 2010.
- Rojas Mix, Miguel. *www.rojasmix.com*. 2014. www.rojasmix.com/america-imaginaria/ (último acceso: 28 de Octubre de 2019).
- Rose, Sonia V. y Juan Carlos Estenssoro Fuchs. *Francisco Stastny. Estudios de arte colonial. Vol.1*. Lima: Museo de Arte de Lima. Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013.
- Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. Mexico: Fondo de Cultura Ecoónimca/UNAM, 2010.
- Russo, Alessandra. *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin: University of Texas Press, 2014.

- Sack, Robert David. *La territorialidad humana. Su teoría y la historia*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Saignes, Thierry. «Ayllus, mercado y coacción colonial: el reto de las migraciones internas en Charcas (siglo XVII).» En *La participación indígena en los mercados surandinos. Estrategias de reproducción social. Siglos XVI a XX*, de Olivia Harris, Brooke Larson y Enrique Tandeter, 111-158. La Paz: CERES Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1987.
- . «Lobos y ovejas: formación y desarrollo de los pueblos y comunidades en el sur andino (siglos XVI-XX).» En *Reproducción y transformación de las sociedades andinas, siglos XVI-XX*, de Seguro Moreno, Frank Salomon y (eds), 91-135. Quito: Abya Yala. MLAL, 1991.
- Saito, Akira, Claudia Rosas Lauro, Jeremy Ravi Mumford, Steven A. Wernke, Marina Zuloaga, y Karen Spalding. «Nuevos avances en el estudio de las reducciones toeldanas.» *Bulletin of the National Museum of Ethnology* 1, n° 39 (2014): 123-167.
- Salame, Fernanda. *Cambios y continuidades en los patrones de asentamiento prehispanicos y coloniales tempranos en la región de Caquiaviri, altiplano de La Paz, Bolivia*. La Paz: Tesis presentada para optar al grado de Licenciatura en la Universidad Mayor de San Andrés, 2019.
- Sánchez Albornoz, Nicolás. *Indios y tributos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978.
- Sánchez-Concha, Rafael. *Santos y santidad en el Perú Virreinal*. Lima: Vida y Espiritualidad, 2003.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio*. Ariel, 2005.
- Schenone, Hector. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos vol.1*. Buenos Aires: Tarea, 1992.
- . *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.
- Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.
- Sigaut, Nelly. «La Fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales.» *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Universidad de Navarra y Unión Latina, 2011. 123-134.
- Siracusano (comp.), Gabriela. *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: Universidad Nacional General San Martín, UNSAM EDITA, 2010.

- (ed). *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2010.
- . «¿No escuchas?¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías.» *Entre cielos e infiernos. V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Visión Cultural, 2010. 75-84.
- . *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . «Las pinturas de las Postrimerías de Carabuco.» En *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, de Suzanne L. (ed) Stratton-Pruitt, 346-364. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- Soja, Edward. *Postmodern geographies. The reassertion of space in Critical Social Theory*. Londres: Verso, 1989.
- Stanfield-Mazzi, Maya. «The Possessor's Agency. Private Art Collection in the Colonial Andes.» *Colonial Latin American Review*, nº 18:3 (2009): 339-364.
- Stastny, Francisco. «El arte de la nobleza inca y la identidad andina.» En *Mito y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*, de Enrique Urbano. Cusco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, 1993.
- . «The University as Cloister, Garden and Tree of Knowledge. An Iconographic Invention in the University of Cuzco.» *Warburg and Coulthard Journal* 46 (1983): 94-132.
- Stoetzer, Carlos. *Las raíces escolásticas de la emancipación de la América española*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1982.
- Stratton-Pruitt, Suzanne. «El arte de la pintura en la Bolivia colonial, 1600-1825.» En *El arte de la pintura en Bolivia colonial*, de Suzanne (ed.) Stratton-Pruitt, 1-68. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2017.
- Sweet, James H. «The Iberian Roots of American Racist Thought.» *The William and Mary Quarterly, Third Series, Vol. 54 no. 1*, 1997: 143-166.
- Taylor, Gerald. *El sol, la luna y las estrellas no son dios. La evangelización en quechua (siglo XVI)*. Lima: IEP; Universidad Católica del Perú, 2003.
- Thomson, Sinclair. *Cuando sólo reinasen los indios : la política aymara en la era de la insurgencia*. La Paz: Muela del Diablo Editores, 2007.
- Tineo, Primitivo. *Los concilios limenses en la evangelización latinoamericana*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1990.
- Unión Latina. *El retorno de los angeles : barroco de las cumbres en Bolivia = Le retour des anges : baroque des cimes en Bolivie*. Tours: Union Latina, 1996.

- Urioste de Aguirre, Marta. «Los caciques Guarache.» *Estudios Bolivianos Homenaje a Gunnar Mendoza*, 1978: 131-140.
- Urton, Gary. *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Valdivieso, Valentín Abecia. *Mitayos de Potosí en una economía sumergida*. Barcelona: Técnicos Editoriales Asociados, 1988.
- Vallín, Rodolfo. *Imágenes bajo cal y pañete: pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial : Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.
- Vasquez de Espinosa, Antonio. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Traducido por Charles Upson Clark. Washington: Smithsonian Institution, 1948.
- Von Kügelgen, Helga. «La pintura de los Reinos y Rubens.» En *Pintura de los reinos : identidades compartidas : territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, de Juana Gutierrez Haces y Jonathan Brown, 1009-1078. Mexico D.F.: Fomento Cultural Banamex, 2008.
- Wachtel, Nathan. *Los vencidos, Los indios del Perú frente a la conquistas española 1530-1570*. Madrid: Alianza Universidad, 1971.
- Wernke, Steven A. *Negotiated Settlements. Andean Communities and Landscapes under Inka and Spanish Colonialism*. Gainesville: University Press of Florida, 2012.
- Windus, Astrid. «Arquitectura eclesiástica, topografía y comunicación religiosa en el altiplano colonial.» *Iberoamericana*, 2016: 17-35.
- . «The embodiment of sin and virtue. Visual Representations of a Religious Concept in a Colonial Andean Contact Zone.» En *Embodiments of Cultural Encounters*, de Sebastian y Gesa Mackenthun (eds.) Jobs, 93-114. Munster: Waxman, 2011.
- Wuffarden, Luis Eduardo. «La transmisión de los modelos. Hombres, modelos y obras de arte en tránsito.» En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, 52- 68. Mexico: Fomento Cultural Banamex, 2010.
- Yampara, Simón. «Cosmovivencia Andina. Vivir y convivir en armonía integral - Suma Qamaña.» *Revista de estudios bolivianos* 18 (2011): <http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj>.
- Yates, Frances. *The art of memory*. Londres: Pimlico, 1992.
- Young, Robert. *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. New York: Routledge, 1995.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Catedra, 1994.