

LA PINTURA RELIGIOSO-POPULAR DEL ALTIPLANO CHILENO

LUIS MEBOLD K.

Contemplar el interior de la capilla de Parinacota es toda una sorpresa para quien, debidamente sensibilizado, llega del centro del país al altiplano chileno, donde se encuentra dicho templo. La razón de ello es la carencia, en nuestro entorno, de un fenómeno plástico o pictórico de características similares. Lo interesante es que el hecho se reitera en otros lugares distantes de aquél, no sólo por razones geográficas, sino, también, cronológicas.(1)

Un aspecto de particular interés es el papel que juegan estos conjuntos en relación con el medio que los circunda. Mientras algunos evocan admirablemente el adusto entorno que los rodea, parco en colores, otros prefieren ser su complemento en virtud de sus dinámicas formas y cromías contrastantes, acordes más bien con las llamativas vestimentas de los naturales, que en las lejanías de la puna parecen capullos florales de vívidos colores en movimiento.(2)

Los ciclos murales de los que aquí damos cuenta, se encuentran en Pachama, Parinacota y Sotoca, en la región de Arica y Tarapacá. Dichos ciclos se cuentan entre los más importantes de todo el altiplano, lo que justifica el estudio que sobre ellos se haga.

1. LOS MURALES DE SAN ANDRÉS DE PACHAMAMA

El templo con el caserío, hoy deshabitado, se ubica en la quebrada de San Andrés. Sin embargo, en tiempos pasados este lugar de la precordillera fue animado punto de encuentro de las recuas que unían Arica con el valle de Azapa.(3)

El recinto religioso comprende el templo

- (1) Juan Benavides C., Rodrigo Márquez de la Plata, León Rodríguez V., *Arquitectura del Altiplano, Caseríos y Villorrios Ariqueños*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1977, págs. 73-87.
- (2) José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, Librería-Editorial Juventud, La Paz, Bolivia, 1977, págs. 289-295.
- (3) Luis Urzúa U., *Arica Puerta Nueva*, Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile, 1969, pág. 142.

y un espacio abierto —llamado atrio—, circundado de muros con capillas posas en sus cuatro ángulos. Adosada a la muralla oriental se levanta una maciza torre exenta.(4)

Los murales ocupan el frontón de la fachada, las paredes interiores laterales del evangelio y de la epístola, y la correspondiente al pie de la Iglesia, o coro.

El conjunto programático gira en torno a sujetos que debieron ser de especial significación para los sencillos creyentes que acudían, dos centurias atrás, a ese pequeño santuario en romería. Por los motivos que en él se destacan, se deduce que el énfasis recae en las imágenes de devoción, hipótesis que se refuerza al considerar las áreas ocupadas y la ubicación preferencial de dichas imágenes. Se perciben, también, atisbos de género costumbrista entre la avasalladora ornamentación en clave mestizo-andina.

1.1 Mural del frontón:

Su permanencia constituye un caso único entre los registrados. La conservación del mural ha sido posible gracias a la prolongación de la cubierta sobre la fachada exterior y a su orientación, hacia el sur que defiende la pintura de la intemperie.

El tímpano triangular se divide en tres secciones. En el área central y bajo el vano de una pequeña ventana, se pintó una imagen de la Virgen, al parecer la Candelaria de Copacabana. Su manto acampanado y el pedestal sobre el cual posa indican que su inspiración deriva de la imagenería, constituyendo una manera curiosa de "naturaleza muerta"(5). Al lado izquierdo del paño aparece San Andrés, patrono principal de la iglesia, y en lado opuesto, San Pedro, con el inconfundible atributo

- (4) Juan Benavides C., Rodrigo Márquez de la Plata y León Rodríguez V.: op. cit., pág. 73.
- (5) José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Buenos Aires, 1962, pág. 189.

de las llaves. Completan la ornamentación elementos vegetales y ornitomorfos, dispuestos en los bordes laterales del frontón.(6)

1.2 Mural del lado del evangelio

Con seguridad la decoración se iniciaba a partir de los bordes del retablo, en el presbiterio, zona que en la actualidad se presenta cubierta con papeles estampados. A causa de ello, el mural comienza abruptamente, siendo posible distinguir en él tres sectores.

El primero está constituido por la decoración del acceso a la primera de las dos capillas levantadas en el lado del evangelio. Lo artesanal del trabajo y la utilización del adobe hacen que el pequeño arco de entrada presente una forma algo ambigua, a mitad de camino entre el medio punto peraltado y el elíptico. En torno a él se desarrollan los motivos que constituyen el centro de la decoración del área, consistente en la simulación de dovelas y cuadrifolias, entre las cuales falta la del eje, llamada clave, elemento indispensable en

Los conjuntos murales de Pachama, Parinacota y Sotoca se cuentan entre los más destacados del Altiplano chileno.

los medios puntos de piedra. Ello corrobora la tendencia de los pintores populares a interpretar subjetivamente la realidad, que en este caso pudo ser la portada de Belén, distante pocos kilómetros.

El segundo tramo se inicia con los fustes berninianos que asoman en la enjuta izquier-

da. Este sector pudiera considerarse un díptico con los temas de San Miguel y San Isidro, enmarcado entre pareadas salomónicas y decoración barroco-mestiza. No es una novedad encontrarse con este tipo de exornación, pues es uno de los recursos ornamentales más utilizados en la pintura parietal del siglo XVIII (7).

San Miguel y el Dragón de siete cabezas se relaciona no sólo con las versiones grabadas flamencas y las pinturas sobre el tema del Collao, sino que también es posible establecer convergencias con las leyendas locales, que identifican los siete peñascos verde azulados que enfrentan la iglesia con las transformaciones pétreas de esa serpiente de siete cabezas y con el Dragón de San Jorge (8). Esta imagen no es la única en Pachama que aborda el tema de la impetración ante el mal, encarnado en el maligno. Es imposible no advertir la semejanza de contenido con el San Jorge vencedor del Demonio, del muro opuesto, e incluso con el temple correspondiente al Ángel de la Guarda (9). Desde esta perspectiva más global, las imágenes de la iglesia de Pachama significarían la interpretación pictórica de la temática de la Diablada, ballet del folclore religioso nortino y del altiplano(10).

El recuadro siguiente se reservó a San Isidro, patrono de la gente de campo. Acertada idea dado el carácter prevalentemente agrario de los oasis precordilleranos y de los valles irrigables de la zona. El santo agricultor, erguido y bien plantado, muestra a sus devotos colegas los instrumentos de trabajo: una gran pala, símbolo de las faenas campesinas, y un librito piadoso de tapas negras. Como fruto de ese orar y trabajar, se despliega en torno suyo la "Bendición de Dios", patente en los feraces andenes que lo rodean. La elocuente efigie trae por asociación aquella norma de vida que todo buen monje tiene siempre muy presente: "ora et labora", reza y trabaja, expresada aquí plásticamente como una exortación al cristiano común, concretamente al humilde campesino, indígena o mestizo. La figura de San Isidro lleva, además, toques de

(6) Luis Mebold e Isabel Cruz, *Pinturas Murales del Altiplano Chileno*, Diario "El Mercurio", agosto de 1981. Primer artículo específico, aunque de divulgación sobre los murales de Pachama, Parinacota y Sotoca en que el autor del presente estudio proporcionó informaciones acerca del tema, luego de la investigación "in situ".

(7) José de Mesa y Teresa Gisbert: *Holguín*. Op. cit., pág. 289. José de Mesa y Teresa Gisbert: Op. cit., pág. 144.

(8) Luis Urzúa U.: op. cit., pág. 143.

(9) Teresa Gisbert: *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Editorial Gisbert, La Paz, Bolivia, 1980, pág. 96.

(10) Teresa Gisbert: op. cit. pág. 87.

actualidad. De cabeza a pies viste conforme a la moda borbona, según el bando de Carlos III: tricornio, chaqueta, calzones hasta la rodilla, calzas sujetas con cintas y zapatos con tacón y orejillas hebilladas. San Isidro se presenta, así, como un agricultor acomodado, criollo o mestizo más que español, lo que viene abonado por sus características raciales, baja estatura y brevedad de su línea nasal.(11)

Con este motivo se cierra el díptico. El último segmento, hoy casi inexistente, se divide en dos extensos frisos muy deteriorados, abundantes en elementos botánicos, pero en los que no faltan otros de carácter geométrico o inspirados en la fauna andina, tales como el motivo del mascarón de puma, de los cuales sólo quedan dos, y los pájaros que asoman en las fruterías con plátanos, cocos y otros productos tropicales.(12)

Una de las áreas menos destruidas del segmento indicado se encuentra hacia el extremo del mural, donde llama la atención un espacio cuadrilátero en blanco, destinado, probablemente, a recibir un óleo de regulares dimensiones.

Por los restos existentes, el panel debió estar decorado en toda su extensión según la práctica mestiza del siglo XVIII, que sentía rechazo al vacío.(13)

1.3 Mural del lado de la epístola

El programa para esta decoración es semejante al anterior. Sobre la base del muro se simuló una pintura de zócalo, de la cual no quedan sino pequeños fragmentos con motivos de rombos y otros geométricos. Siempre en ascenso, sigue una cinta de apreciable resalte, que separa el zócalo de los registros superiores. Dicha cinta recorre el ciclo mural en su totalidad. Las dos guardas que continúan más arriba sirven para enmarcar los espacios, al tiempo que establecen cierta unidad en el mural. Hojas en repetición y diminutos roleos cubren las superficies de ambas.

Encima de ellas corre un extenso friso de 2,40 x 15,30 mts., con los temas más signifi-

cativos. En él se distinguen dos secciones: un tríptico con imágenes de devoción, separadas por pareadas salomónicas, y un paño con recuadros decorados de flores y mascarones de puma.(14) Los dos sectores enfrentan a otros similares del lado opuesto.

El tríptico es una unidad plástica dividida en tres compartimentos, ocupados por las imágenes predilectas de los romeros.

El Ángel de la Guarda es la primera de las figuraciones sacras. A nuestro juicio, ya lo hemos dicho, esta advocación se emparenta con el San Miguel del lado opuesto, pero referida a la situación de muchos romeros, sujetos a riesgosos desplazamientos en su condición de arrieros y pastores.

El centro del tríptico corresponde al San Jorge y el Dragón, temple seriamente dañado. De él permanecen visibles sólo el rompimiento de Gloria, fragmentos del santo y las garras felinas del dragón. El asunto debe relacionarse con las leyendas locales, según se indicó anteriormente.(15)

El último compartimento se destinó a San Cristóbal. La tradición cuenta que Jesús

Los pintores populares tienden a la representación subjetiva de la realidad.

aumentaba de peso a medida que el fornido vadeador iba adentrándose en la corriente, con el fin de hacerle comprender que llevaba al Creador del mundo, condición significada por la esfera que Jesús porta en sus manos. Para no sucumbir con su preciosa pero pesadísima carga, San Cristóbal se apoya en un resistente bastón, que en Pachama ha sido sustituido por una lozana palmera que ha emergido por milagro en medio de la furiosa

(11) José de Mesa y Teresa Gisbert: Op. cit. pág. 188.

(12) Pablo Maceras: *Otro Mural de Tadeo Escalante, La creación del Mundo*. Revista 7 días, Lima, Perú, 10 de enero de 1975 José de Mesa y Teresa Gisbert, Holguín. Op. Cit., pág. 290.

(13) José de Mesa y Teresa Gisbert, Op. cit., pág. 45

(14) José de Mesa y Teresa Gisbert; Holguín, pág. 290.

(15) Luis Urzúa U.: Op. cit., pág. 143.

correntada. El devoto observador "presencia" el hecho desde una situación muy peculiar: en visión simultánea ve toda la escena que se desarrolla sobre el agua. Allí están los dos protagonistas y el simpático detalle de las avecillas acuáticas, revoloteando y nadando alrededor, y, al mismo tiempo, los peces bajo las ondas, surcando las aguas en todas direcciones. La forma de tratamiento parece un diseño de estructura actual.

La visión de Pachama es común en la plástica colonial. Ya Basilio de Santa Cruz trató el tema en el siglo XVII, en el Cuzco. Una réplica en tela se conserva en el obispado de Copiapó, procedente del Alto Perú. La presencia de San Cristóbal pudiera relacionarse, al igual que en el primer cuadro, con la condición itinerante de muchos habitantes de la zona, como también no excluía el invocársele protector en tiempo de peste. (16)

Dos salomónicas marcan el límite del tríptico. A continuación se inicia, sin pausa alguna, la segunda sección, que se emparenta con el último segmento del mural opuesto, con la diferencia de que aquí se aprecian, con

Los murales del Altiplano correspondientes al Siglo XVIII y principios del XIX muestran la característica decoración total, según la práctica mestiza de "narrar al vacío"

mayor claridad, las dos franjas en las que se subdivide. La franja superior está diseñada sobre la base de áreas rectangulares de igual altura pero distinto ancho, rellenas, todas sin excepción, con motivos fitomorfos de formas variadas. La franja inferior da vuelta por las tres paredes, a manera de friso, y presenta las conocidas alternancias de hojas enroscadas, con fruterías que contienen aves y frutos de variadas clases.

Tal vez el conjunto aparezca abigarrado para nuestro gusto y sin aparente orden, pero es posible apreciar su lógica a través de los frisos que unen estructuralmente las paredes y de los énfasis marcados por las columnas salomónicas de los cinco recuadros con imágenes sagradas.

1.4 Mural del coro

En el trozo que se despliega sobre el acceso, es dable contemplar exquisitas escenas de marcado sabor pueblerino. Su composición se ciñe al esquema general, organizado sobre la base de registros. Ello se evidencia en la extensión arquería con medios puntos, que podría considerarse como una baranda de coro. Pero más que su aspecto interpretativo interesa su función en la estructura de la obra, como elemento de encuadre de los motivos.

Inmediatamente por sobre esta baranda se desenvuelven dos preciosas representaciones de carácter costumbrista, originales por su concepción y desarrollo. En la del lado izquierdo, un cantante mestizo interpreta una melodía sacra, la que es acompañada al son del arpa por otro músico sentado frente a él. La forma del instrumento guarda estrecha semejanza con las arpas que todavía suelen arrumbarse como trastos viejos en las capillas del altiplano y en la sierra de Tarapacá.

Un cuadro semejante vuelve a presentarse al lado derecho, pero los protagonistas son, esta vez, cuatro: dos adultos y un par de niños. La presencia de ponchos y capas denota la baja temperatura ambiente. Las escenas se sienten, así, extraordinariamente inmediatas, no obstante ser realizadas sin modelo, práctica común entre los pintores populares.(17) En efecto, el trabajo al natural era desconocido por el indígena de entonces, al igual que el manierismo. Su principio era que el arte es producto del espíritu.(18) De ahí que su objetivo fundamental fuese crear formas que sólo indirectamente se emparentaran con la realidad. Para apoyar sus invenciones acuden a los maestros. En Europa serán Miguel Angel, Rafael o Durero. En Lima, Cuzco o Potosí, dichos maestros serán sustituidos por Bitti

(17) José de Mesa y Teresa Gisbert: Op. cit. pág. 146.

(18) Lionello Venturi: *De Leonard au Greco*. Albert Skira, Ginebra, 1956, pág. 229.

(16) Pablo Macera: *Los Murales de Acomayo*. Revista 7 días, Lima, Perú, 20 de diciembre de 1974, pág. 50.

Medoro, Rubens, Quispe Tito u Holguín. Es probable que los creadores de estos murales, además de los señalados, hayan agregado a sus géneros de Carahuara de Carangas o Arequipa. Se da, entonces, en estos cuadritos una singular paradoja parecen formas reales, pero son productos de la imaginación y de la imitación. Por eso calza bien la línea abstracta, firme y sostenida, casi sin modulaciones. En estos dibujos coloreados, los músicos llegan hasta asemejarse a sus colegas de los hipogeos egipcios. Lo dicho vale especialmente para el grupo del arpista con el cantante. Sus rostros y cuerpos de perfil, pero con los ojos de frente, los acercan extrañamente a los murales de los faraones. Sin embargo, se aprecian marcadas diferencias. Entre las más notorias, figura el atuendo, que se identifica con el utilizado en los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX. La chupa, prenda ceñida al tronco, semejante a un chaleco, la visten los cuatro músicos. Los calzones hasta la rodilla y las calzas corresponden a las utilizadas por el pueblo a fines del 700. Es curioso constatar la capa corta y oscura, prenda propia de gente humilde. Conforme a un bando de Carlos III, ésta debía "ser de una cuarta para llegar al suelo" entre los súbditos sin títulos nobiliarios (Bando del 10 de mayo de 1766).(19) Y para completar el traje, la clásica manta andina, presentada de lado y frontalmente, ornada con franjas de color o bandas con sencilla ornamentación de lazos bordados. Los niños se cubren con algo similar a las chombas nuestras y con unos calzones hasta las rodillas, a los que se agrega un curioso segundo par, de color blanco.

Separan estos grupos unas formas que podrían interpretarse como bulbos vegetales y dos graciosos loros. No termina aquí la música y la fiesta. Más arriba, dos pregones elegantes se enfrentan tocando sus instrumentos, corno y corneta respectivamente. Adornan sus cabezas largas pelucas, reservadas a las clases altas. El estado deplorable del muro impide apreciarlas en detalle. Salta a la vista el desplante y arrogancia de estos jóvenes, sobre todo si se los compara con los personajes del plano inferior, cuyos movimientos contenidos y sencillas, pero funcionales indumen-

tarias expresan con justeza la modestia de la clase humilde.

Este trozo de mural ofrece, así, una visión carente de artificio, que resume con autenticidad las características de los diversos grupos que acudían al santuario, y señala indirectamente la época del mural —fines del 700—, lo que sería corroborado por la decoración, que inserta varios elementos propios de esa época: fustes berninianos, fauna y flora autóctona.(20)

La ornamentación del muro se completa, en los flancos del acceso, con dos interesantes recuadros, dispuestos sobre el consabido aparato decorativo barroco-mestizo. En el de la izquierda, el centro de la composición es una confusa escena de animales en lucha, imposible de apreciar por los descascarillados que privan de claridad a la pintura. Sin embargo, ha permanecido, hasta el día de hoy, el entorno con el poblado, las extrañas iglesias y la planicie desértica cuyo límite superior sirve de base a un templo de torres pareadas.

No menos sorprendente es la otra pinturita, tanto o más dañada que la descrita. Por

Los personajes y escenas representados en el coro, a más de la interpretación local de San Isidro, señalan la época del mural: fines del setecientos.

fortuna permanecen a la vista gran parte del paisaje, cuyo motivo principal es un templo con un gran campanario de numerosas campanas, tan alto que excede el borde superior del recuadro. También se incluyen escenas de la vida religiosa, con músicos, cantantes e instrumentistas. En todos estos episodios aparece otro protagonista muy particular —el arpa—, que proporciona atracción e interés al asunto por las peculiaridades de su forma, conservada casi idéntica todas las veces que se

(19) *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Cape Tomo 63, pág 704..

(20) José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín*. Op. cit. 289-290.

representada, incluso... en los adornos con cabezas de felino y de aves de rapiña dibujados en el extremo del clavijero. Todo esto hace presumir que para el pintor la música jugaba ciertamente un papel importante en todas las actividades del santuario de Pachama.

1.5 El autor de los murales

Llaman la atención en el Cuzco los cuadros de Diego Quispe Tito, cuyos fondos de paisajes nada tienen que ver con los del Altiplano. En ellos se ven agujas góticas, techos de acusadas pendientes, campos extraordinariamente feraces, poblados de frondosos y altos árboles, propios de Flandes o Bravante, que el pintor reprodujo de los grabados editados por Plantin Moretus.(21) En Pachama, en cambio, el fenómeno es muy diferente. No cabe duda de que los espacios y lugares que muestran las pinturas se relacionan, aunque idealizados, con el entorno andino, y en consecuencia, también, de algún modo, con el autor de la obra. La aridez está presente en los dos paisajes comentados, en tanto que el sistema de

un tipo de cubierta reservado casi exclusivamente a los centros urbanos y construcciones de cierta relevancia, es posible conjeturar la estadía, al menos circunstancial, del autor en algún núcleo del Alto Perú, Cuzco o Collao. A una conclusión semejante se llega al observar otros elementos arquitectónicos, como son las torres. No corresponden sus alturas y emplazamientos con los de la zona precordillerana del altiplano ariqueño, pues las existentes en dichos lugares son de baja altura y exentas.(22) En cambio, la forma de estos campanarios y su ubicación con respecto al templo se avienen con los de Chacra o Potosí, donde estas estructuras están precisamente adosadas a las iglesias y poseen cuerpos con espaciosa ventanas; adornos de cornisas y pináculos.

Estos alcances, conjugados con el estilo del mural, pueden acercarnos a las fuentes originarias de este interesantísimo mural, cuales serían al Alto Perú y Collao: Carahuara de Carangas, en las cercanías de Oruro, o bien Carabuco, próximo al Cuzco, sin descartar posibles relaciones con Arequipa.(23)

1.6 Estilo

Envuelven los sujetos y precisan los detalles particulares, líneas continuas, definidas, siempre más oscuras que los planos de color y los blancos de fondo comprendidos entre ellas. Sus grosores se gradúan conforme a los motivos y a la ubicación en ellos, recibiendo sus preferencias los contornos. Como acontece en toda pintura popular, el dibujo es fuerte y preponderante, no falta de ingenuidad, lo que puede apreciarse en el muro del coro. También aflora con frecuencia la planimetría, peculiaridad que se evidencia en los entornos de las figuras y en las arquitecturas. Por lo expuesto, se desprende la subordinación del color al trazo, que es otra constante de la pintura popular. En todo caso, su presencia es ostensible. La manera más corriente de aplicar el color es en plano, pero es posible distinguir efectos de claroscuro logrados mediante la yuxtaposición tonal que proceden de los

La autoría de los templos de San Andrés podría atribuirse a un modesto y anónimo maestro conocedor de relevantes ciclos murales del Altiplano y Arequipa.

cultivo por andenes se menciona en la imagen de San Isidro. De gran interés para nuestro caso es el paisaje urbano en la derecha del mural del coro, donde la estilización de las cubiertas no corresponde a una simplificación del techo con paja brava o similar, sino más bien al tejado. Esto significaría que el muralista al menos debió haber estado en localidades donde la teja era material de uso corriente en atención a las condiciones climáticas. Siendo, además,

(21) José A. Lavalle, Ernesto Sarmiento, *Pintura Virreynal*. Banco de Crédito del Perú, 1973, Lima, Perú, pág. 141.

(22) Juan Benavides C., Rodrigo Marquez de la Plata Y., León Rodríguez V. Op. cit. passim.

(23) José de Mesa y Teresa Gisbert: *Holguín*. Op. cit. 282/286 291/294. José A. Lavalle, Ernesto Sarmiento: Op. cit. pág. 183/184.

negros o cromías de escasa luminosidad a las de mayor luz. También se perciben matices obtenidos mediante la combinación de pigmentos.

En lo que a la técnica se refiere, con mucha probabilidad se ha empleado el temple al agua sobre el enlucido de cal.(24) La delgada capa pictórica acusa que el procedimiento utilizado ha sido "a la prima". Es curioso observar la falta de arrepentimientos, pues no se descubren correcciones. La técnica descrita no es nueva. Muy semejante a ésta fue la utilizada en las iglesias del altiplano de Oruro y en la sacristía de la Iglesia de la Compañía de Arequipa, donde las decoraciones con roleos vegetales cubren los muros y suben por la cúpula, entre aves tropicales y querubines.(25) De incluirse Pachama en esta familia estilística, le cabría, como es obvio, un lugar subsidiario y dependiente: no hay comparación entre la riqueza de las formas y la variedad cromática de estos modelos con el restringido color de los templos de San Andrés, donde el modesto y anónimo maestro debió echar mano a los pigmentos recogidos en esas serranías, según es tradición entre los lugareños.

2. LOS MURALES DE PARINACOTA

En medio del sugestivo ambiente de la alta puna y por sobre las cubiertas de paja brava de las chozas aimaraes asoma la iglesia de la Natividad de la Virgen, construida con los mismos materiales utilizados en las viviendas que la circundan: muros de piedra y adobe, con techumbre de paja.

Nada en el exterior de dicha iglesia anuncia la policromía que cubre la totalidad de los muros, salvo el testero donde surge un altar de adobe y un sencillo retablo.(26) Las pinturas se reparten en los dos ambientes que constituyen su recinto interior: el presbiterio y la nave.

(24) Roberto Samanez A. *La Pintura Mural Cuzqueña y su Conservación*. "El Ingeniero Civil". Lima, Perú, Pág 48. —José Maldonado S.J., *La Compañía de Arequipa*. Láminas y descripciones, Nº 20 al 22. Ed. Iberia S.A. Arequipa, Perú.

(25) José de Mesa y Teresa Gisbert: *Holguín*. Op. cit. pág. 295 —Cfr. nota 23.

(26) Juan Benavides C, Rodrigo Marquez de la Plata Y, León Rodríguez V.: Op. cit, pág 87. Luis Urzúa U. : Op. cit. pág 122/123.

2.1 Los templos del presbiterio

En esta zona existe una ingenua interpretación de yesería, realizada según la moda dieciochesca finisecular, consistente en una retícula formada por pequeños cuadros yuxtapuestos, cuyos interiores se ornan de cuadrifolias. Impiden la monotonía cabezas de querubines alternadas con mascarones de felinos similares a pumas, de los que penden ramos floridos, con características muy parecidas a los de Pachama.

Dos altares laterales con sendas hornacinas se alzan cerca del límite del presbiterio. Como la pobreza de los medios no permitió la construcción de retablos, ellos fueron suplidos con pinturas de pilastras, desde cuyos remates asoman ángeles en genuflexión que invitan a honrar las imágenes que en ellos se veneran.

El arco de triunfo y los pilares que lo sustentan marcan la divisoria entre el recinto destinado a las ceremonias y el de los fieles. Como en San Andrés, aquí también el muralista dividió el estrados en rombos para significar las dovelas, inscribiendo en sus espacios interiores llamativas cuadrifolias.

El cielo de Parinacota es el programa mural más completo de la época de la Colonia existente en el país.

2.2 Las pinturas de la nave

Sin lugar a duda, los templos parietales que se contemplan en esta área son los más interesantes del conjunto programático. El tema se distribuye en los muros y en el coro, conformando una verdadera serie. Dicha serie es semejante a las series de cuadros al óleo sobre soportes de tela, enmarcados y transportables, que exornan los templos y conventos del Cuzco, Quito, Lima o Santiago, con la diferencia que los recuadros de Parinacota forman un todo indivisible del soporte parietal al que

adhieren, fijos en sus relaciones con los otros congéneres de la serie y con las formas decorativas dispuestas en su entorno. El método no era inusual cuando faltaban los recursos para la adquisición de pinturas al óleo procedentes de los talleres de la Ciudad Imperial, Chuquisaca o Potosí. Hay que pensar que este pueblo era sólo un punto de encuentro de los pobres arrieros que transportaban, a lomo de mula, la plata, desde Cerro Rico, Potosí, al puerto de Arica.(27)

2.2.1 El contenido temático

Al repasar los asuntos presentes en las pinturas, se advierte la preocupación en el responsable del programa por entregar una catequesis en torno a la penitencia y al sacramento de la confesión. A esos objetivos apuntan, a nuestro juicio, los pasos del Camino de la Cruz; la presencia de la devoción de la Virgen de los Dolores; la figura de San Jerónimo —ejemplo de contricción profunda por los pecados, no obstante su alta dignidad cardenalicia— y, sobre todo, la meditación de las

En las pinturas de Parinacota se advierte la preocupación por entregar una catequesis en torno al ascetismo y la penitencia.

postrimerías y las escenas sacramentales con penitentes y confesores que se ubicaban en el muro del coro. Como vemos, se trata de una pintura programática.(28)

2.2.2 Estilo

Más aún que en Pachama, domina aquí, incontrarrestado, el dibujo. En la interpretación de la línea, que es sinuosa y carente casi de

queiebres angulares y rectas, hay limitadas modulaciones. El color se utiliza para otorgar diversa calidad a los trazos y como fondo de los distintos temas. Los pigmentos utilizados se asemejan a los del presbiterio: negro, gris, índigo, verde oliva y esmeralda, tierra de siena tostada, amarillo ocre y rosa pálido para las carnaciones.

Por las características señaladas, los temples se adscriben a la pintura mestiza de fines del siglo XVIII, como la existente en otros lugares del altiplano, sea Callapa o Copacabana, del departamento de Oruro. Tanto en éstas como en las de Parinacota, se dan máscaras de puma como motivos precolombinos, floreros, pájaros, fruterías de origen hispánico y arquitecturas postizas, cuyos precedentes se remontan al renacimiento y barroco: columnas salomónicas, diseños de pilares y arcos con dovelas ornamentadas.(29)

2.3 Temple mural del lado izquierdo

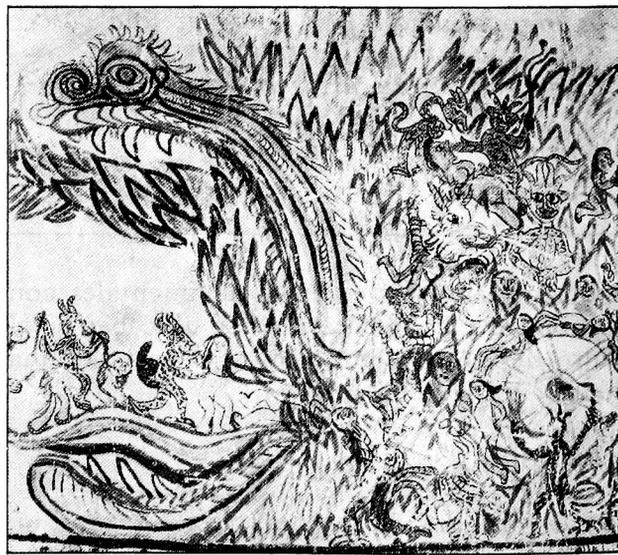
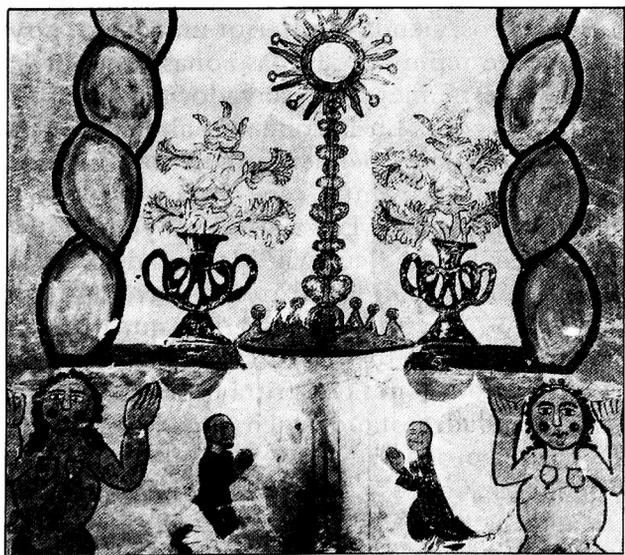
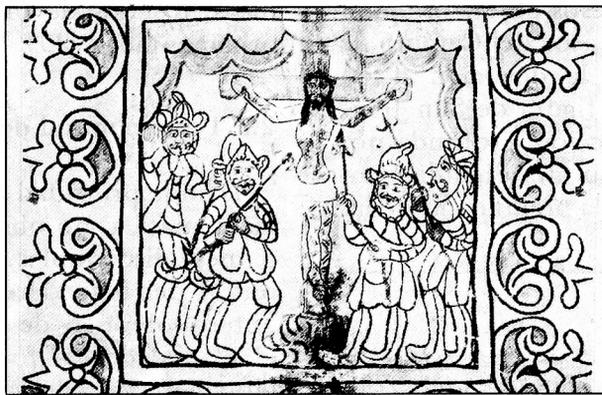
Damos prioridad a este paño por la secuencia temática, no obstante aparentes desubicaciones discernibles, preferentemente, en el mural del lado derecho. La pintura abarca el entero oblongo de la pared, donde inclusive el blanco de cal forma parte de la composición, a manera de fondo.

Al igual que en Pachama, se distinguen varios registros, siendo el inferior un zócalo, hoy totalmente repintado. En las zonas superiores, el panel está mejor preservado, salvo en el sector del coro. En la zona más alta corre una cinta de la cual penden simulados colgajos textiles y borlas. Entre esta cinta y el registro inferior se dispuso la zona de mayor importancia, en la que “cuelgan” los cuadros de la serie, entre grandes fruterías, jarrones con flores y ornamentales luminarias, que proporcionan al conjunto un ambiente alegre y festivo. Los bodegones con fruta están inspirados en la realidad, notándose en ellos la presencia de frutos procedentes de los valles calientes —plátanos y cocos—, como también las exóticas uvas aclimatadas por el colono en tierras americanas. Las lámparas, por su parte, evocan, a nuestro juicio, las noches de jolgorio en

(27) Ver nota(2).

(28) José de Mesa y Teresa Gisbert: Holguín. Op. cit. págs. 279-296.

(29) Ver nota (14) y pág 296.



PARINACOTA. El "cuadro" de la "Oración en el Huerto" con su entorno decorativo. "La Flagelación", Jesús maniatado entre los soldados (detalle). "La Crucifixión". "La Defensa del Santísimo Sacramento". Particular del Monarca y del león real. "La Adoración Eucarística". "El Infierno", detalle del "Juicio Final".

las fiestas religioso-populares de carácter mestizo, cristiano-autóctono, en las que no faltan generosas libaciones, como es común hasta el día de hoy. Estos bodegones, con sus líneas de curvas y contracurvas, se adaptan bien a los marcos barrocos del conjunto programático, exornados con flores de lis y roleos, aunque si se exigiera coherencia, las evocaciones que encarnan tienen poco que ver con el contenido del conjunto.

Los elementos antes descritos constituyen el entorno para tres escenas del vía crucis y otras tantas imágenes de devoción, que son las "pinturas" que "penden" en esta pared.

Encabezan el conjunto, a partir del pie de la iglesia, un San Jorge y una Dolorosa. El santo Caballero vencedor del Demonio está presentado conforme al modelo de Pachama, por lo que es indudable la común fuente de inspiración iconográfica.(30) El temple, que podría estar en perfectas condiciones, se encuentra, sin embargo, destrozado en la totalidad de su área superior, afectando el deterioro incluso las facciones del santo por la incrustación de un entablado para el coro, que primitivamente no existía.

La Dolorosa es la interpretación de un tema muy difundido en el siglo XVIII. Se la concibe como imagen de bulto sobre el altar, resultando, así, una pintura de bodegón.(31) En la misma iglesia, este temple puede ser comparado con dos óleos cuzqueños sobre el mismo asunto. La presencia de esta pintura puede ser interpretada como "proemio" a los tres pasos del vía crucis que vienen a continuación, y al cuadro de la Crucifixión del panel opuesto.

"Cristo maniatado" corresponde al primer cuadro de este Camino de la Cruz. La composición destaca a Jesús llevado por dos soldados, los cuales, por sus retorcidos bigotes, denotan el español. Los rasgos de éstos rayan en lo caricaturesco, sobre todo el que mira de perfil, afeado por una descomunal nariz. El Señor, en cambio, con su escasa estatura y estrecha frente, aparece más cercano al aborigen. Su aureola provista de rayos se asemeja al sol incaico. Son significativas, también, sus manos, grandes y rudas como corresponden a las de un trabajador de la tierra. Todos estos rasgos inclinan obviamente a considerar esta

figura como imagen símbolo, al paso que el conquistador se identificaría con los grotescos soldados, de exagerados caracteres hispánicos.

En "La Flagelación", Jesús aparece atado con gruesas cuerdas y una soga que, amarrada a la argolla de la columna, le oprime el cuello hasta provocarle heridas sangrantes. En este paso vuelven los rasgos exagerados para tipificar a los esbirros, lo que podría interpretarse como referencia al colonizador, al igual que en el cuadro anterior.

La pintura siguiente cae, a nuestro juicio, en el ámbito de lo convencional, con una versión bastante iterada del "Cristo con la cruz auestas", aunque en interpretación popular. A las relaciones proporcionales, que delataban un Jesús de mediana estatura, se sucede aquí la representación de un Cristo esbelto, tal vez arcaizante resabio de manierismo, al cual la pintura colonial vuelve continuamente, sobre todo la de raigambre mestizo-popular.

El paño mural concluye con "San Jerónimo Penitente". El relato que hasta este punto

Los pasos del Vía Crucis y los motivos que la acompañan inscritos en marcos barrocos sustituyen a las series de cuadros transportables de los grandes conventos e iglesias coloniales.

fluía sin dificultad se interrumpe, y ya no volverá a retomar el hilo hasta el recuadro de la Crucifixión del parietal opuesto. La pintura ve al Santo despojado de sus hábitos cardenales y descubierta su cabeza del capelo, símbolo de su alta dignidad, con el fin de lacerarse el pecho con una dura piedra, obedeciendo a la voz de la conciencia, significada en un ángel que descarga el potente sonido de la trompeta del Juicio de Dios sobre sus oídos. Es tal la vehemencia del aire expulsado por el

(30) Ver nota (15).

(31) José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Op. cit. pág. 189.

instrumento que arrastra la lengua barba del penitente “cardenal”, que dicho sea de paso nunca lo fue, siendo esta interpretación una ocurrencia muy posterior.⁽³²⁾ En la época colonial, la devoción a este santo anacoreta, que huye del siglo para estudiar la Escritura y meditar, se relacionaba con la penitencia, uno de los objetivos perseguidos en el presente ciclo. Estando este tema intercalado entre la secuencia del vía crucis, que también conlleva la misma finalidad, nos parece como un exordio de carácter plástico explícito y directo.

2.4 Temple mural del lado derecho

La estructura de esta obra es semejante a la recién estudiada. Sólo tiene una variante en su tercer tercio, en donde los motivos —enmarcados en los ya conocidos marcos barrocos— son sustituidos por una amplia composición sobre las Postrimerías, elaborada a semejanza de un gobelino. En este ciclo tampoco los recuadros están dispuestos conforme al orden de los acontecimientos o de la lógica temática, lo que refuerza, a nuestro entender,

En “La Crucifixión” es donde mejor se aprecia la identidad de Jesús con el mestizo e indígena, y de la soldadesca con los colonizadores.

el origen popular del programa. En todo caso, para su descripción se procederá a partir del temple ubicado junto al arco toral, por ser mucho menos consecuente el intentarlo a la inversa, comenzando con la pintura sobre las verdades eternas.

El primer cuadro se reservó al “Bautismo de Cristo”. En él, las figuras del Señor y del Bautista se han simplificado al máximo, sobre todo al abordar el desnudo, tratado en am-

plios trazos siguiendo ondulantes de gran soltura, que se continúan en el entorno de un paisaje evocador del trópico por lo profuso de su vegetación y sus grandes frondas. Descuella en la composición la mano de San Juan con la venera que asoma entre su pulgar e índice, en el acto de bautizar. La ubicación de este temple entre el presbiterio y la Crucifixión podría sugerir una referencia de índole pedagógica concerniente al sacramento del bautismo.

El recuadro siguiente es un “Cristo en cruz”. La temática muestra aquí una variante inusitada al colocar a Jesús acompañado sólo por guardias. En esta imagen se retoma el modelo adoptado en “La Flagelación”, hasta el punto de reproducir las llagas y moretones de los azotes, siendo aquí donde mejor se aprecia la identidad de Jesús con el indígena oprimido, y la de la soldadesca, con los colonizadores. De esta manera, nos encontraríamos ante una clara muestra de reivindicación racial, lo cual podría ser un eco del sentir popular, que llegó a su climax en las rebeliones de 1781, dirigidas por Tupac-Amaru,⁽³³⁾ seguidas por aquellas del criollo Jacinto Rodríguez —el mismo año, en Oruro—, cuyo levantamiento debió tener hondas repercusiones entre los pobladores de la puna.⁽³⁴⁾

De los cuatro soldados que laceran a Jesús con sus lanzas, tres se vuelven frontalmente al espectador, no obstante la posición lateral de sus plantas. Sólo aquel de la extrema derecha se dirige al Condenado, pero únicamente con el propósito de mofarse de él sacándole con grosería su lengua.

El entorno es casi inexistente, pero en la zona superior y en el primer tercio lateral, tanto a derecha como a izquierda, se aprecian ondulaciones, aparentemente sin importancia, que no se identificarían con rompimientos de gloria sino con algo parecido a cortinajes de bambalinas. Su presencia ha sido constante en todos los pasos del vía crucis. De ahí nuestra hipótesis aventurada acerca de una posible evocación plástica de un auto sacramental sobre el tema de la pasión, destinado a impactar en forma directa a ese pueblo sencillo, en extremo sensible a las emociones.

El conjunto continúa con “La Oración del

(32) *Enciclopedia Católica*. Città del Vaticano. Editrice G.C. Sansoni, Florencia, Italia, 1951. pág 662.

(33) Teresa Gisbert, *Iconografía*. Op. cit. pág 208.

(34) Teresa Gisbert, *Iconografía*. Op. cit., pág. 213.

Huerto”, tema que, conforme al relato evangélico, no correspondería mencionarlo en este lugar. Pensamos que si este sujeto se hubiera pintado en el recuadro de la Dolorosa, sin duda la serie habría ganado en claridad. En todo caso, la manera de visualizar el episodio es diferente a la iconografía del asunto. En lo alto, en rompimiento de gloria, aparece el Padre Eterno que ha enviado un ángel a su Hijo para que acepte la pasión y muerte. El enviado celestial no transmite el mensaje en palabras, sino a través de objetos, presentando a Jesús, arrodillado en oración, una enorme canasta con los instrumentos de los futuros suplicios: los azotes, la cruz y la caña con la que lo ultrajaron. Por desgracia, esta sección se encuentra tan dañada a causa de la humedad, que casi es imposible discernir los sujetos que un tiempo la componían. Este inconveniente nos ha privado, también, de apreciar en su totalidad el sabroso conjunto de Pedro, Santiago y Juan, sumidos en profundo sueño, cuyos fragmentos se hayan al pie del cuadro.

El último temple de la serie —ya que “Las Postrimerías” es como una separata dentro del mural— se ha dedicado a Jesús— Eucaristía. Bajo un dosel enmarcado lateralmente por columnas salomónicas destaca un rico ostensorio, flanqueado por dos floreros con ramos floridos. El todo lo sostienen, de un modo que raya en lo inverosímil, dos robustas y lozanas cariátides indígenas, cuyas rozagantes facciones y desnudos bustos denotan su raigambre autóctona.

En el espacio libre inferior que se abre entre ellas, aparecen arrodillados los que tal vez son los donantes de la obra.

Buscando una explicación a esta “irreverencia” se llegó a la posibilidad de una interpretación ambivalente. En efecto, para los autóctonos andinos, la custodia se identificaba con el sol en el sentido de que “Cristo en cuanto Dios es igual al sol cuya imagen está en la custodia”(35). Tal vez por eso se destaquen con nitidez los rayos amarillos alrededor del círculo que cobija la sagrada forma y se magnifique sobremanera el objeto litúrgico, aparte de ciertas veladas expresiones de socarronas sonrisas que parecen aflorar aquí y allá...

Después de esta pintura aparece un cambio en el esquema. Se concluye con el diseño de los marcos aparatosos, entre bodegones de frutas y floreros, para introducir en esta última sección un vasto dibujo coloreado sobre las postrimerías y el juicio final, enmarcado en flores de lis.

La zona superior de esta obra ha sido en parte dañada de manera irreparable por la inclusión de un coro y de un vano que no existían al momento de la ejecución de los murales. No es exclusivo de Pachama este tema apocalíptico, bien que en otros casos se limita al infierno, como ocurre en Huaró o en la Iglesia de la Compañía, de Quito.(36)

Con certeza el motivo central y eje de toda la pintura debió ser un Cristo en rompimiento de gloria, tal vez rodeado de la Virgen y San Juan, como en el gran cuadro de Diego Quispe Tito, en el Convento de San Francisco del Cuzco. Pero esto queda como simple suposición, pues en la actualidad el personaje de mayor realce es un San Miguel, pesando las almas y derrotando al demonio, grupo que se ubica en la áurea del temple.(37)

En “La Adoración Eucarística” cabe una interpretación ambivalente, por cuanto la custodia se identificaba con el sol, en el sentir de los autóctonos andinos.

En este último cuadro, la línea es, si cabe, más minuciosa y detallista, lo cual obedece a la escasa magnitud de los personajes, que llegan casi a la miniatura. Como en el resto del mural, se da la máxima prioridad a la línea, quedando el color relegado a los fondos, aunque se aplica también para trazar los sujetos, otorgando, de esta suerte, diversas calidades al trazo del diseño.

(35) Teresa Gisbert, *Iconografía*. Op. cit., pág. 30. José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín*. Op. cit., pág. 291.

(36) José de Mesa y Teresa Gisbert: *Holguín*. Op. cit., pág. 90.

(37) Teresa Gisbert: *Iconografía*. Op. cit., pág. 87.

Junto al grupo descrito aparecen tres tumbas abiertas con resucitados para significar el día del Juicio Final.

Cerca de estos sujetos y hacia el extremo izquierdo del cuadro, se ubicó el Purgatorio. Los Elegidos, sufren entre las llamas, pero están tranquilos esperando en orden su turno para salir de la purificación. Y precisamente con ese fin, ha descendido un ángel, que, sólicito, tiende una resistente cuerda hasta el alma que ha cumplido con la pena temporal. Una vez fuera, otros espíritus celestes se encargan de ella para conducirla a un corral, cuya pirca de piedra se encuentra suspendida entre nubes. Allí se reúne a otras compañeras, ya salvadas, para engrosar el electo rebaño bajo el cayado de un amable ángel pastor.

Como se observa, se ha introducido en esta parábola plástica, una sugestiva imagen bucólica muy a la medida de las prácticas pastoriles locales. Sin embargo, el camino al cielo es difícil y todavía no llega a su término. Porque desde este punto, se yergue una larga escalera por donde van subiendo trabajosamente las almas reunidas en el redil. Entre nubes, se

“Las Postrimerías” evocan, en clave local, las frecuentes alusiones de este impactante tema de los grabados europeos y pinturas del altiplano.

abre al fin una explanada donde aparece el cielo, representado por preciosas iglesias dotadas de ornamentadas torres cuajadas de campanas, y frondosos y altos árboles, que es precisamente lo que se echa de menos en la aridez de la desolada puna. Hasta la antesala de este idílico lugar ha llegado por fin una candidata al cielo que de rodillas implora a San Pedro, con sus llaves junto a los portales, que le facilite el acceso.

Simultáneamente con estas escenas, en el lado opuesto del temple mural, se desarrollan otros acontecimientos de muy distinto signo.

Unos extraños híbridos de puma y caprino están empeñados en la caza de humanos para conducirlos entre sus garras y colas hasta las descomunales fauces de un reptil que vomita intensas llamaradas. Las cargas apetecidas parecen ser mujeres a las que levantan en vilo, entre expresiones de no disimulado sadismo, para arrojarlas finalmente en las llameantes fauces del ofidio, que no es otra cosa sino la entrada al infierno del que se aprecia su interior con lujo de detalles.⁽³⁸⁾ Allí Lucifer se identifica como un felino de grandes ojos premunido de cuatro cuernos y de manos terminadas en garras de rapiña. Entre los suplicios no puede faltar el de la rueda o potro, presente en todos los infiernos coloniales, resabios de grabados europeos, especialmente flamencos. A diferencia del Purgatorio, aquí sólo reina el caos y el desorden.⁽³⁹⁾

2.5 Mural del Coro

Es la sección más dañada de la obra. Su parte superior es la que se encuentra en mejores condiciones, pero difícil de apreciar por la tarima del coro que obstruye su visual.

En esta pintura permanecen por milagro, hasta el día de hoy, dos sujetos de gran interés: **La Buena Confesión** y **La Disputa del Santísimo Sacramento**.

El primero es un pequeño motivo que se ubica cerca del dintel de la puerta de acceso, bajo el tablado del coro. La descripción figurativa muestra a un fraile, que por sus hábitos podría ser un dominico, escuchando desde su confesionario las faltas de una penitente arrepenida, cuyos pecados van saliendo expulsados de su boca en formas de batracios, culebras y lagartos. En la escena, por supuesto, no falta el demonio, que derrotado, vuelve las espaldas al tiempo que tapa su cabezota. La escena, deliciosa por su ingenuidad, importa una intención concreta de carácter ascético que debe relacionarse con el cuadro apocalíptico descrito y con los episodios del Vía Crucis: es como un punto final, un colofón, breve, casi insignificante, pero muy significativo.⁽⁴⁰⁾

(38) José de Mesa y Teresa Gisbert, Holguín. Op. cit., pág. 91.

(39) José de Mesa y Teresa Gisbert, Holguín. Op. cit., pág. 94.

(40) José de Mesa y Teresa Gisbert, Holguín. Op. cit., pág. 94.

La Disputa del Santísimo Sacramento aparece poco más abajo del par y nudillo de la techumbre y del cielo de arpillera. El sujeto se atiene a la iconografía tradicional sobre el asunto. A la derecha, un corpulento moro trata de volcar la Custodia con el Santísimo, desde el altar donde está expuesta, al tiempo que el rey español evita su caída sosteniéndola con una cinta y acudiendo a su defensa espada en mano. El monarca viste según la moda palaciega de la nobleza borbona de fines del XVIII: casaca abierta adornada de botonaduras, calzones ocres, medias blancas, zapatos negros. Muestra ser un individuo casi adolescente, disminuido y débil delante del imponente moro, colocado más adelante y en actitud desafiante. Por lo tanto un defensor de la religión y de la fe que deja muchas dudas... ¿Se trataría de Fernando VII?...

Hay detalles que no se pueden pasar por alto como los arrepentimientos en la ubicación de la Custodia (se ven de ella dos pedestales), pormenor que se destaca con toda claridad por haber quedado inconclusa la pintura del altar. Otro elemento interesante es el dibujo del puma, en lugar del león real de Castilla, que también ha permanecido por siempre jamás en estado de esbozo, con una corona de tres puntas que no le sienta mucho encima de sus orejas.(41)

Esta obra se presenta así, pletórica de sugerencias del mayor interés, porque apunta a la historia del entero conjunto mural.

El análisis de las formas decorativas, el modo de sentir la situación socio-racial como también la presencia del estilo mestizo-popular, nos acercan a una cronología que bordea los finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, lo que se confirma, por otra parte, por ser una pintura de transfondo ideológico, valiosa como documento de alcance histórico y cultural.(42)

El autor del conjunto, como en toda obra popular, ha permanecido en el anonimato. Además, por la presencia de una línea estilística uniforme, es posible que provenga de una sola mano. En todo caso, es de lamentar la ausencia total de inscripciones en el conjunto, uno de los más sugestivos y completos que han llegado hasta nosotros.

(41) Isabel Cruz, Luis Mebold K., op. cit.

(42) Ver notas: 2, 12, 33, 34.

3. LOS MURALES DE SOTOCA

3.1 Temples del Presbiterio

Curioso por conocer y estudiar las iglesias y pueblo de la zona norte, Alfredo Benavides atravesó el desierto y, luego de internarse por la angosta quebrada de Tarapacá, ubicó en ese accidentado valle y en otros de la misma región, verdaderas reliquias del barroco-mestizo como las capillas de Huaviña y Husmagama. Pero uno de los templos que más atrajo su atención fue Sotoca, con su excepcional retablo de madera tallada y dorada. Allí también descubrió la existencia de la pintura mural como otra expresión valiosa del alma religioso-popular: "Sólo hemos visto las pinturas al fresco de Sotoca, pero se nos ha asegurado que también las había en Mocha antes del incendio y que aún existen en Cariquima o Isluga. Son evidentemente obras ingenuas, producto del folklore regional, pero extraordinariamente interesantes".(43)

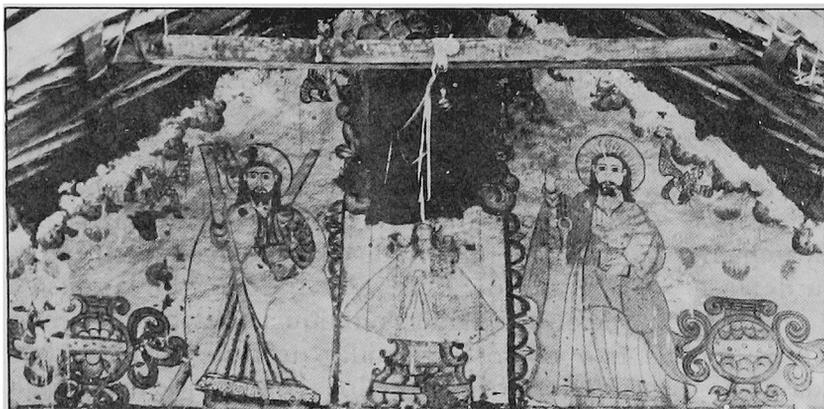
Este alto testimonio ha quedado con todo, sin poder corroborarse en su mayor parte. En

"La Disputa del Santísimo" con su imberbe rey ataviado a la usanza borbona y el símbolo del león puma coronado denotan la cronología tardía (S. XVIII/XIX) y la mestiza raigambre del asunto.

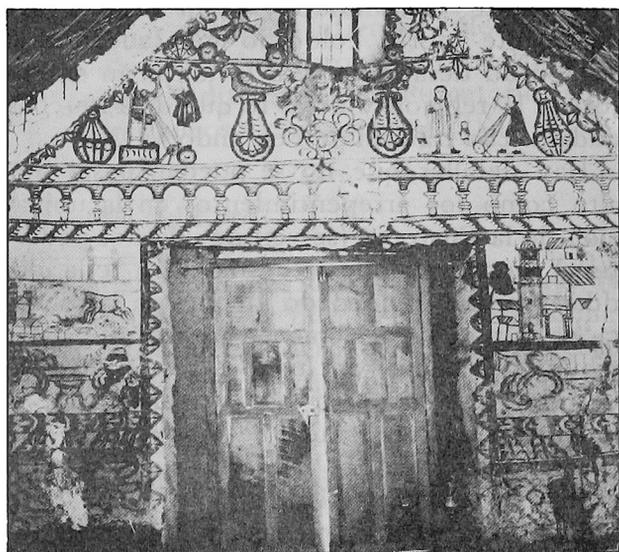
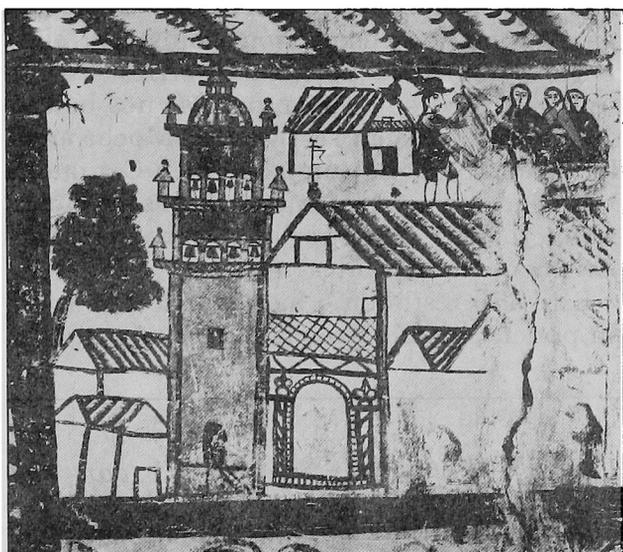
efecto, cuando Roberto Montandón, siguiendo las huellas de su colega, sube hasta esa misma localidad (Cfr. Roberto Montandón: "El Barroco en la Sierra de Tarapacá") (44) ya los murales aludidos habían sufrido serias mutaciones si nos atenemos al estudio de Benavides y al documento fotográfico publi-

(43) Alfredo Benavides R., *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1961, pág. 255.

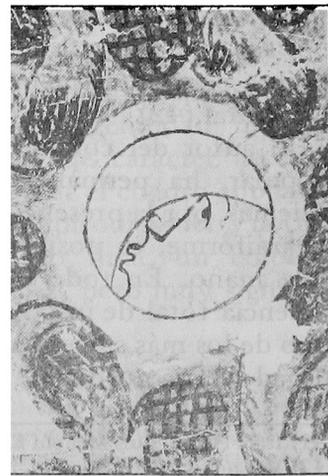
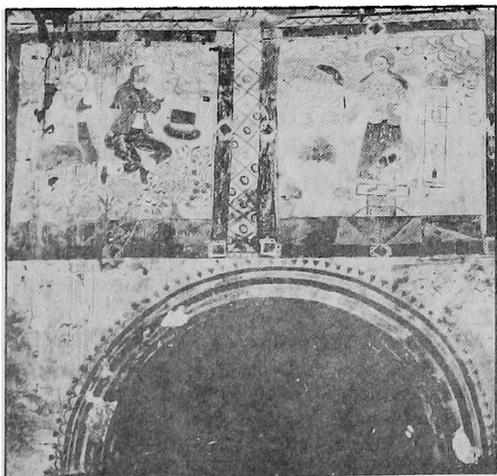
(44) Roberto Montandón, *El Barroco en la Sierra de Tarapacá*. Anales de la Universidad de Chile. Año CXXV, Santiago de Chile, 1967, N^os. 141-144, pág. 80, lam. 13.



PACHAMA. Mural del frontón, pie de la iglesia lado externo; Templo del coro; paisaje con iglesia y músicos. Mural del coro, pie de la iglesia, lado interno.



SOTOCA. Pormenor de los templos del presbiterio. El Sol, intrados del arco izquierdo del crucero, siglo XVIII. La Luna, intrados del arco derecho del crucero, siglo XVIII.



cado por aquél.(45) En efecto, según el registro entregado por don Alfredo, las imágenes de los Apóstoles Pedro y Pablo deberían ocupar el último recuadro pintado en el lado del evangelio, junto al pilar que divide el presbiterio del aula, lo cual es muy verosímil por ser ellos patronos de la iglesia con la Virgen de la Candelaria. Sin embargo, en la lámina aparece, en cambio, un tema extraño, siendo su motivo principal una pareja de lugareños, cuyos vestigios se conservan hasta hoy. Tampoco en el recuadro que continúa hacia el testero, hay coincidencias, salvo error de atribución. Si para el autor del listado debería figurar en ese lugar una Anunciación, las fotos publicadas en 1967 y las obtenidas en el presente estudio, muestran, por el contrario, una mártir con libro, palma y torre, atributos que en parte corresponden a Santa Bárbara. Ni siquiera existe acuerdo en el número del conjunto que para Benavides son catorce en vez de los diez motivos actuales.

A estas intervenciones se suma el incendio de 1975, que acabó con uno de los retablos más valiosos del norte, por no decir el mejor,

Los templos del presbiterio de Sotoca son expresiones populares de marcada independencia con referencias sólo circunstanciales a las corrientes estilísticas del ochocientos.

ocasionando destrucción de algunos recuadros y daños graves en los restantes, como descascarillados de amplias zonas y pérdidas de intensidad tonal. Entre las escasas pinturas salvadas y que pertenecen al ciclo original se puede citar la imagen de San Rafael, identificable por el pez que muestra su mano derecha, aunque en el elenco figure como San Miguel,

(45) La nómina es la siguiente: San Isidro, La Purísima, San Miguel, San Lorenzo, La Anunciación, San Pedro y San Pablo (lado izquierdo desde el altar). San José, la Muerte, el Juicio, el Infierno, el Cielo, La Santísima Trinidad, la Creación (lado derecho desde el altar), pág. 255-256.

tal vez por no haberse tomado en cuenta el citado pormenor. Otros temples adjudicables a la serie original, serían "La Inmaculada" y "San Isidro" hoy transformado en San Juan el Bautista. Respecto a las escenas bíblicas que cita Benavides, permanecerían sólo algunos pormenores del Juicio Final, apenas reconocibles. No aparece en el listado San Francisco, no obstante parecer auténtico. La efigie de este santo se ubica en el muro derecho del presbiterio cerca del arco de triunfo, que divide este recinto del aula.

El estilo de estos temples difiere de Pachama y Parinacota. Aquí, las figuras son más hieráticas, con mayor esquematismo y frontalidad. El canon es achaparrado de acuerdo a las proporciones de las razas autóctonas aimaraes. Hay iteraciones, como la constante vista lateral de los pies, dirigidos en un mismo sentido, similar a las interpretaciones del antiguo Egipto, y las repeticiones de la ornamentación vegetal que circunda las imágenes y escenas, constituida por arbustos bajos, de gruesos tallos y compacto follaje, acertada estilización de la flora local. Las efigies, emplazadas sobre plintos rectangulares parecen piezas de imaginería religiosa sobre altar, evocando, de esta suerte, a una especie de pintura de bodegón, de naturaleza muy particular. El todo descansa, en cada uno de los recuadros, sobre una franja con grecas geométricas que simulan incrustaciones de taracea. En todos estos cuadros domina, incontrarrestada, la planimetría, aunque hay esbozos de tercera dimensión en algunos escorzos de brazos. Respecto al color es aún más escaso que en Parinacota, pero ello podría deberse a los efectos del siniestro. En toda esta serie mural están ausentes las simulaciones arquitectónicas: barrocas, los pájaros y los follajes rozagantes en curvas y contracurvas, alejándose este conjunto del barroco-mestizo para adoptar mayor sobriedad en la decoración. Con ello, estos temples se acercan al gusto neo-clásico, pero sin comprometerse con este estilo a fondo, pues vemos simultáneamente en esta obra pervivencias del siglo XVIII que continuaron en el 800 con el favor de los pueblos indios.(46)

(46) José de Mesa y Teresa Gisbert, **Holguín**. Op. cit. pág. 293.

3.2 Las pinturas de los arcos del trancelto

A nuestro juicio, son las más interesantes del conjunto de Sotoca. Ellas ornán el intrados de estos medios puntos, conservándose en condiciones aceptables pese a sus faltantes. Consisten en formas barrocas vegetales que en el centro de interés de las superficies cóncavas del intrados, esto es, en el área de las claves, enmarcan representaciones del sol y de la luna, ubicadas respectivamente en el arco que da acceso al lado izquierdo del trancelto y al derecho del mismo. El significado de estas figuras es ambivalente. Pueden ser tomadas como imágenes de la creación de Dios, sin que obste para que los indígenas las relacionen con sus antiguas deidades de la gentilidad o, en una suerte de irenismo, se identifique, por ejemplo, a Dios con el sol. El caso, hasta el momento, es único en nuestra iconografía, pero es indudable que estos dos sujetos muestran la pervivencia de mitos andinos precolombinos aunque mimetizados y ocultos en los contenidos doctrineros del siglo XVIII.(47)

3.3 Mural de la Capilla Derecha

También pertenecen a la misma época, las decoraciones parietales que rodean el altar de este recinto. De esta pintura permanecen, eso sí, sólo algunos restos de simulaciones arquitectónicas, como arcos, frontones curvos y columnas salomónicas ornadas profusamente de llamativas y grandes hojas y flores, y cuyos capiteles juegan entre hojas de acanto o plumas de ñandú. La reconstrucción de este panel permitiría imaginarse un amplio testero de altar constituido por tres calles, siendo la del medio de mayores dimensiones y esplendor.(48)

3.4 Mural de la Capilla de las Animas

El espacio se encuentra al lado opuesto de la anterior integrando una especie de crucero. En él se encuentran aún hoy, pese a la incuria, restos de una curiosa pintura sobre el Purgato-

rio interrumpida en el tercio medio por el altar. Los torsos desnudos son de una delicadeza rara de trazo. Hay aciertos en las expresiones de los rostros, representados con libertad y en diversas poses. También se aprecia observación y estudio en los pormenores anatómicos del cuello, tórax y brazos y sus respectivas inserciones y articulaciones. Se podría pensar en la presencia de un plástico con formación académica, a no ser por ciertos "lapsus" en las soluciones de la figura de perfil y manos. La obra es difícil de datar aunque es probable su proveniencia del siglo XIX.

Después de esta reseña, podemos afirmar que los murales de Sotoca constituyen una variada muestra plástica que abarca desde el siglo XVIII al XIX, perteneciente a varios autores anónimos y de procedencia popular, cuyos estilos son bastante definidos.

El estado actual de estas obras es del más completo abandono, agudizado por la emigración de los habitantes del villorrio.

El conjunto de Sotoca no es el único en la Región de Tarapacá. Descascarillándose y abandonado a su propia suerte yace el exce-

Los murales de Sotoca constituyen una variada muestra plástica que abarca desde el Siglo XVIII al XIX de estilos diferentes y muy marcados.

lente conjunto de Huasquiña y el de Miñemiñi; mientras se esconde tras las capas de enlucido aquel de Mamiña, como se pudo comprobar al descubrir, en el muro derecho del presbiterio, uno de sus tantos sujetos en la representación del "Ángel de la Guarda" entre pilares y arco.

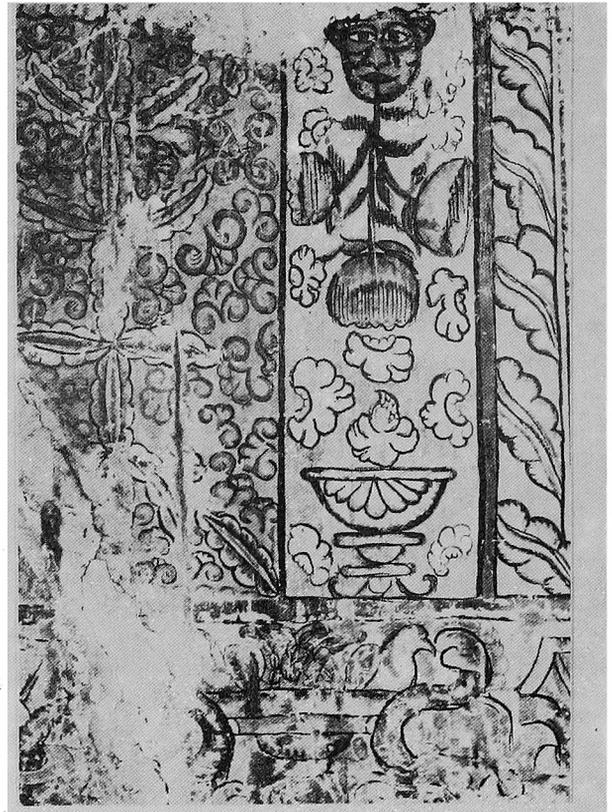
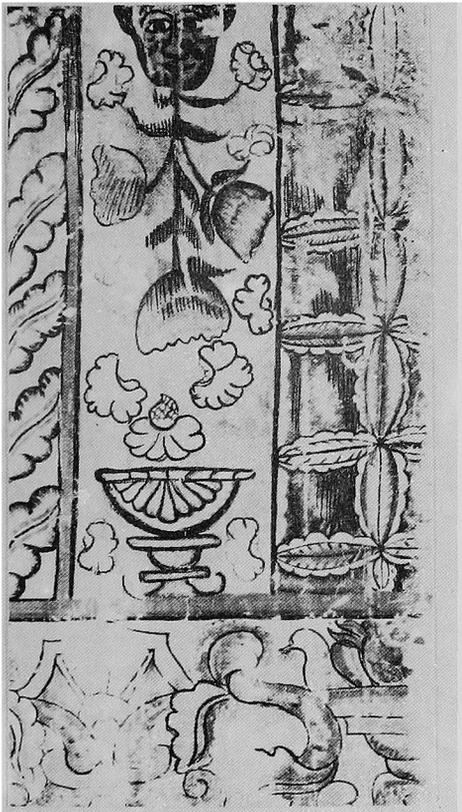
A diferencia de los tres programas comentados, en éstos se advierten imitaciones de arquitectura clásica, espacios libres sin ser ornamentados, escasas reminiscencias barrocas con ausencia del fuste berniniano, y pormenores propios del período republicano, por

(47) Teresa Gisbert, *Iconografía*. Op. cit., págs. 30-32, 34 y 63.

(48) Ver notas 12 y 20.

lo que se adjudicarían al siglo XIX.(49) Más aún, creemos que Cariquima bien pudiera pertenecer a la presente centuria por la libre línea impresionista; por la presencia del entorno local que contrasta no obstante en el mismo programa con aquel otro "exótico" que rodea la efigie de Santa Rosa, del todo extraño para el habitante del altiplano, al figurar detrás de la imagen un paisaje marino con gaviotas y nave de humeante chimenea.

Como conclusión al trabajo estimamos que la muestra de pintura mural presentada, aunque adolece de limitaciones, es de apreciable valor y significación, en cuanto constituye un testimonio de la realidad religiosa, sin excluir el ser exponente auténtica del ambiente socio-cultural de la época, expresado plásticamente por anónimos populares de manera ingenua, inmediata y hasta original.(50)



Pachama. Detalle decorativo barroco-mestizo con mascarón de puma.

(49) José de Mesa y Teresa Gisbert: **Holguín**. Op. cit. pág. 296. En la pág. 297 se lee: "Por último tenemos la iglesia de Susques que es un ejemplo popular, el cual recoge la tradición barroca modificada por el gusto neoclásico. Es una iglesia humilde hoy en la Argentina, pero el pueblo perteneció sucesivamente a Bolivia, Chile y Argentina. (...) Tanto en la Nave como en la parte correspondiente al altar mayor los nichos están orlados de hojas pintadas y entre ellos se han pintado floreros. En la nave hay fingidos lienzos. Su autor es un artista ingenuo, totalmente alejado de las corrientes pictóricas de su tiempo y nutrido tan solo por la tradición. Su nombre es Gregorio Solís y los frescos fueron hechos en 1872".

(50) Este trabajo ha sido posible gracias a los aportes de la Fundación BHC para la Cultura en la persona de D. César Sepúlveda y de la Vicerrectoría Académica - Editorial Universidad Católica, a través de la señora Gabriela Echeverría. En Iquique brindaron su apoyo Mons., José del Valle Gallardo; el señor Intendente General Agustín Toro Dávila quien facilitó viajes al interior y, con fraternal acogida, la comunidad Salesiana. En Arica, debemos mencionar a Mons. Ramón Salas Valdés, a la Orden Jesuita, al señor Alcalde de Arica, al señor Carlos Solari, Alcalde de Putre y a los Mayordomos de las Iglesias visitadas.

