

Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2021

17

LA AGENCIA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN LAS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Fernando Guzmán. UAI - Chile

fernando.guzman@uai.cl

Paola Corti. UAI - Chile

paola.corti@uai.cl

Marta Maier. UBA - Argentina

maier@qo.fcen.uba.ar

Eugenia P. Tomasini. UNTREF - Argentina

etomaisini@untref.edu.ar

Magdalena Pereira. UAI - Chile

magdalena.pereira@uai.cl

Gabriela Siracusano. CONICET/ UNTREF - Argentina

gasiracusano@gmail.com

Resumen

En las rutas que unían Potosí con el puerto de Arica hay cinco iglesias que preservan sus programas de pintura mural del siglo XVIII. Estas iglesias se encuentran en los pueblos de Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas, Soracachi y Copacabana de Andamarca. A pesar de la ausencia de documentos que se refieran a la producción de estas pinturas, es posible afirmar que las comunidades indígenas participaron en su configuración. Un importante y primer antecedente es que algunos de los materiales usados son locales. Por otra parte, las formas de representación están vinculadas con los lenguajes coloniales subalternos, como los que se encuentran en textiles andinos, keros y otros materiales. Finalmente, es posible identificar en los murales la incorporación de iconografía local en tensión con los símbolos cristianos. Consecuentemente, se puede afirmar que los integrantes de estas comunidades no fueron meros espectadores de las decisiones de la autoridad eclesiástica o del trabajo de los pintores. Estos murales contienen huellas de la participación de los miembros de la comunidad en su ejecución.

Palabras claves: Pintura mural, comunidades indígenas, siglo XVIII, arte colonial.

Abstract

On the paths that linked Potosí with the port of Arica there are five churches that preserve their 18th century mural painting programs. These churches are found in the villages of Parinacota, Pachama, Curahuara de Carangas, Soracachi and Copacabana de Andamarca. Despite the absence of documents that refer to the production of these paintings, it is possible to affirm that the indigenous communities participated in their configuration. A first important antecedent is that some of the materials used are local. On the other hand, the forms of the representations are linked to subaltern languages such as that of Andean textiles or Keros, among others. Furthermore, it is possible to identify the incorporation of local iconographies in tension with Christian symbols. Consequently, members of these communities were not mere spectators of the decisions of the ecclesiastical authority or the work of the painters. These murals contain features that reflect the participation of members of the communities in their realization.

Keywords: Mural painting, indigenous communities, 18th century, colonial art.

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 09/09/21

LA AGENCIA DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA PINTURA MURAL EN LAS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA, SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Introducción

La prosperidad de la ciudad de Potosí durante el siglo XVII llenó de vitalidad los caminos que la unían con el puerto de Arica en las costas del Océano Pacífico (López 2004, López 2015). Una masa enorme de materias primas, bienes de lujo, animales de carga y personas comenzaron a circular en una y otra dirección. En muchos casos se trataba de rutas trazadas en época prehispánica para facilitar el intercambio de bienes entre los distintos pisos ecológicos. Antiguos caminos que conectaban el altiplano con el borde costero, pasando por la precordillera y sus valles fértiles (Fundación Altiplano 2012, 25). Si bien Potosí perdió relevancia en el siglo XVIII y el mineral de plata se comenzó a movilizar por el Atlántico, la movilidad de personas y el comercio de bienes siguió dinamizando la región.

En este contexto geográfico se conservan aún numerosas iglesias coloniales, cinco de las cuales mantienen aún sus programas de pintura mural. Se trata de las iglesias de Curahuara de Carangas, Copacabana de Andamarca, Soracachi, Parinacota y Pachama, las tres primeras en la provincia boliviana de Oruro y las dos últimas en la región chilena de Arica y Parinacota (Guzmán, Corti y Pereira 2014). Con excepción de algunas escenas en los muros de Curahuara de Carangas (Gisbert 2008, 44), casi todas las imágenes a las que nos referimos fueron pintadas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Esta circunstancia obliga a atender a dos factores que debieron incidir en la ejecución de las obras. El primero es el contexto de las tensiones producidas por las reformas borbónicas que tendrán su expresión más visible en las rebeliones anticoloniales de finales de la centuria (O'Phelan 1988, 108–11). El segundo factor es lo que se ha denominado la evangelización tardía, proceso que se gatilla ante la conciencia de que el proceso de cristianización de la población no se ha cumplido cabalmente (Flores, Kuon y Samanez 1993, 142 y 153).

Los programas de pintura mural, al contrario de lo que puede ocurrir con los lienzos y las esculturas, se encuentran en el mismo lugar en el que fueron pintados, conservando así su localización e inscripción primera. Este rasgo permite a quienes los analizan hablar de su interacción original con el espacio (Gisbert 1994) y con aquellos observadores destinados a ser su expectadores o público principal, y reconstruir así la estructura discursiva que conecta unas imágenes con otras. Esta peculiaridad facilita aproximarse a las circunstancias particulares que originaron la producción de las imágenes, aún ante la ausencia de antecedentes documentales. Al intentar reconstruir el proceso que dio origen a estas pinturas murales se deben considerar ciertos factores del ambiente histórico que afectaban a una numerosa población en un vasto territorio, como lo eran las rebeliones anticoloniales o la evangelización tardía. Sin embargo, resulta también necesario preguntarse acerca de las motivaciones locales que dieron forma a cada uno de los programas de pintura mural. Llegados a este punto surge de manera ineludible el asunto de la autoría intelectual y material, así como el de la agencia (agency) de aquellos sujetos que pudieron interactuar con los autores e incidir de algún modo en la configuración de las imágenes (Berger y Luckmann 1968; Kiser 1999; Shapiro 2005; Bourdieu 2012; Gell 2016). La documentación relativa a Curahuara de Carangas, Copacabana de Andamarca, Soracachi, Parinacota y Pachama no contiene antecedentes acerca de la producción de las pinturas. No obstante, es posible afirmar, que el sacerdote de la doctrina, el curaca, los pintores y la comunidad local tuvieron algún tipo de participación en las decisiones que se fueron tomando durante la realización de las pinturas¹.

La agencia indígena en el arte colonial no es un tópico nuevo. Sin embargo, la mayoría de las reflexiones sobre este asunto se han realizado mirando principalmente un aspecto de la obra, como la iconografía (Gisbert 2008) o la materialidad (Siracusano 2005). Se propone, por tanto, reflexionar sobre este asunto mirando las diversas dimensiones de la obra. Las pinturas murales que servirán de caso de estudio son ejemplos interesantes por encontrarse en localidades periféricas en las que la agencia indígena pudo operar con menos limitaciones (Guzmán, Corti y Pereira 2014). Hasta ahora los estudios publicados acerca de las pinturas murales en la Ruta de la Plata no han abordado en forma integral la participación indígena en su configuración.

1. El presente artículo contiene resultados del proyecto ANID-Fondecyt 1180293.

El propósito de este texto es poner en relieve la participación o agencia indígena en la realización de las pinturas murales de las localidades que nos ocupan. Este punto de vista supone la intervención de individuos que son portadores de rasgos culturales indígenas, no importando su origen étnico o su condición social. Por tanto, no se trata solo de la actuación del curaca, cofradías (Díaz, Martínez y Ponce 2014) o de los habitantes de un pueblo de indios, sino que también los pintores y el sacerdote podían operar con categorías indígenas (Pimentel y Barros 2020). Para el siglo XVIII, así como la defensa de la ortodoxia cristiana no era monopolio del cura doctrinero, tampoco los rasgos culturales indígenas eran exclusividad de un grupo étnico. Lo indígena podría estar operando por la vía de la permeabilidad de la cultura, en un régimen abierto de circulaciones culturales que hacen de la noción agencia indígena algo no circunscrito a un grupo étnico o social. De este modo no opera solo como “resistencia” o “identidad” grupal sino también como elemento que infunde la cultura de estas comunidades “cristianas” o “en cristianización” (Irrarázaval 1999). En este marco debieran comprenderse las decisiones en la elección de materiales, en la definición de las soluciones formales y en la incorporación de símbolos ajenos a la tradición cultural española.

Materias locales

Un indicio muy concreto de esta agencia indígena se ha podido identificar al realizar los estudios de la materialidad de las pinturas. En términos generales se puede afirmar que la ejecución de las imágenes en las cinco iglesias corresponde técnicamente a lo que era habitual en la pintura mural española y europea. El uso de huevo como aglutinante está descrito en los manuales y la mayoría de los pigmentos son los que se usaban en pintura mural y sobre lienzo en los talleres de Sevilla, Madrid, Lima o Potosí (Guzmán et al 2016). La excepción se encontró cuando los análisis permitieron identificar en algunos verdes y azules el uso de antlerita y brocantita (Tomasini et al 2016, 2018, Rua et al 2018). Estos sulfatos básicos de cobre están disponibles con mucha facilidad y abundancia en regiones muy diversas, a pesar de lo cual nunca formaron parte del repertorio de materiales disponibles en los talleres virreinales. En consecuencia, su uso en las pinturas murales conservadas en la Ruta de la Plata no se puede explicar solamente por la presencia del material en las inmediaciones de los pueblos. Pues, en muchas otras regiones la antlerita y la brochantita no fueron utilizadas a pesar de que se podían obtener fácilmente. Lo anterior, permite afirmar que en las localidades que nos ocupan debió existir un uso habitual de estas materias primas para objetivos que aún no conocemos. De este modo, resultó aparentemente viable para la comunidad aplicar pigmentos que junto con ser accesibles eran capaces de producir verdes cuya apariencia ellos conocían. A pesar de que existen antecedentes del uso de antlerita en contextos rituales prehispánicos (Sepúlveda et al. 2014), no hay antecedentes para afirmar que durante el siglo XVIII los habitantes de Parinacota o Soracahi le asignaran una carga simbólica particular. Lo cierto es que su uso en las pinturas murales se puede leer como un efecto directo de la injerencia local o indígena en la ejecución de las pinturas.

Lenguajes alternativos

Una segunda huella de la agencia indígena en las pinturas murales en estudio se puede encontrar en sus características formales. Una observación detenida, acompañada de la comparación con otras obras del período colonial, permite concluir que se trata de una factura muy distinta a la habitual en la pintura sobre lienzo y a la que se puede observar en otras pinturas murales del período, como las que se conservan en Andahuaylillas o Huaró. Este modo de producir imágenes parece haber tomado forma durante la segunda mitad del siglo XVIII en diversas zonas (Cohen 2015, 121). Los rasgos más característicos son la concepción preferentemente bidimensional, la opción por colores planos y el delineado de las figuras (Figura 1). Estas soluciones contrastan con las prácticas habituales de los talleres de pintura del período en las que el esfuerzo por lograr representaciones tridimensionales y el trabajo de modelado de los colores con luz y sombra son manifestaciones de la vinculación con el barroco europeo. Por el contrario, es interesante constatar que la pintura mural de la Ruta de la Plata comparte sus rasgos formales con algunos lenguajes visuales alternativos del período colonial. Efectivamente, la mayoría de las imágenes presentes en los keros, en la pintura rupestre colonial y en los textiles de tradición indígena son bidimensionales de colores llanos y presentan contornos

precisos entre una forma y otra (Martínez 2016). Esta semejanza permite proponer que, en las pinturas murales de Parinacota, Pachama, Copacabana de Andamarca, Soracachi y Curahuara de Carangas forman parte de esos lenguajes coloniales alternativos. Las paredes de estas iglesias presentan la iconografía cristiana con una visualidad local.



Figura 1. Circuncisión, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San José de Soracachi (Bolivia).

Lo anterior no significa que las cinco iglesias tienen unas soluciones pictóricas homogéneas. Curahuara de Carangas, por ejemplo, posee algunas pinturas realizadas a comienzos del siglo XVII que presentan una concepción tridimensional y modelado de los colores. En esta condición se encuentran las imágenes del retablo en obra, el apostolado pintado en el cielo del presbiterio y la imagen de San Jerónimo penitente (Figura 2). Las demás se inclinan mayoritariamente por los colores planos y las representaciones en espacios más simbólicos que naturalistas. Sin embargo, varias escenas representan paisajes y las figuras contienen ciertos juegos esquemáticos de luz y sombra y soluciones en escorzo. Se trata de un lenguaje intermedio en el que conviven dos formas de producir imágenes (Figura 3). En el extremo contrario se encuentran las pinturas de Pachama y Parinacota en la que los paisajes se transmutan en signos, los rostros en su mayoría fueron realizados de perfil o de frente y los colores se aplican como rotundas zonas de color plano. Una de las pinturas que se puede poner como ejemplo es la que representa la escena de Jesús cargando la cruz en la iglesia de Parinacota. En ella Cristo y los dos soldados que lo acompañan presentan el torso y el rostro de frente, mientras piernas y pies se encuentran de perfil (Figura 4). La solución le otorga mayor fuerza expresiva a la escena, pues, los rostros interpelan al espectador al mirar de frente. El espacio en el que se encuentran Cristo y los dos soldados es ambiguo. Por una parte, se pintaron plantas y flores en el camino, indicando que se trata de una escena que ocurre en un espacio exterior. Pero, por otra parte, las figuras aparecen enmarcadas por un cortinaje que podría remitir a la idea de un teatro sagrado o ser la reproducción de algún retablo con cendales que sirvió de modelo a los pintores. Esta curiosa combinación de cortinas y vegetación pone de manifiesto que el propósito no fue mostrar un espacio naturalista, sino más bien resaltar la relevancia de la historia y potenciar su carga simbólica. Otra imagen digna de atención es el San Isidro pintado en la iglesia de Pachama (Figura 5). Rodeado de tierras de cultivo el santo viste una elegante levita y sostiene con sus manos un libro y una herramienta de trabajo agrícola. Al igual que en la pintura de la Pasión de Parinacota, el santo madrileño aparece con el torso y la cabeza en posición frontal, mientras su pies y piernas se encuentran de perfil. También aquí se observa la peculiar fusión que se identificó en Parinacota entre elementos de retablos y naturaleza. En este caso dos parejas de columnas salomónicas flanquean la escena, dando la sensación de que el santo y las tierras de cultivo en las que se encuentra estuviesen ubicados en la hornacina de un retablo. Sin embargo, el rasgo más peculiar de esta representación de San Isidro

es otro. Al observar con mayor detalle la tierra cultivada es posible observar que no existe propiamente una línea de horizonte y que la naturaleza pareciera no encontrarse detrás del santo, sino más bien a su izquierda y derecha. Se trata de franjas de cultivo que se articulan simbólicamente con el santo labrador sin constituir un auténtico paisaje. En esta imagen se observa de manera particularmente nítida su pertenencia o relación con esos otros lenguajes visuales coloniales, en que los elementos de la naturaleza se relacionan con las representaciones humanas para establecer vínculos entre un elemento y otro, pero no para representar un medio natural en el cual el ser humano se encuentra.



Figura 2. Apostolado, comienzos del siglo XVII. Iglesia de Curahuara de Carangas.



Figura 3. Caleb y Josué regresan de Canaán, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santiago, Curahuara de Carangas (Bolivia).



Figura 4. Figura 4. Cristo cargando la cruz, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de la Natividad de Parinacota (Chile).



Figura 5. San Isidro labrador, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Andrés de Pachama (Chile).

Los ejemplos descritos dan cuenta de la tradición a la que pertenecían los pintores que trabajaron en los muros de las cinco iglesias que ahora se analizan. No eran personas que pertenecieran a lo que se podría denominar el sistema de los talleres de las grandes ciudades coloniales. Su vinculación con la tradición visual del barroco europeo era más débil que la que poseían los pintores de renombre de Potosí o Cuzco. Con mucha probabilidad los autores de estas pinturas fueron pequeñas compañías itinerantes que conocían esos lenguajes alternativos contenidos en keros, textiles y pinturas rupestres. Conocimiento que convivía con su dominio de la iconografía cristiana y ciertas prácticas artísticas de origen europeo. Por tanto, se trató de pintores que compartían saberes indígenas y europeos. Dualidad que les permitió satisfacer adecuadamente las necesidades de las comunidades de pueblos periféricos.

Inserciones iconográficas

La tercera dimensión que permite percibir la agencia indígena en los cinco programas de pintura mural es la inserción de iconografías ajenas al repertorio cristiano. Se trata de incorporaciones que se pueden reconocer como imágenes cargadas de simbolismo indígena. Los casos más relevantes se encuentran en las pinturas murales de Parinacota, Pachama y Curahuara de Carangas. El primer ejemplo corresponde al cuy blanco que figura en la mesa de la Última Cena en Curahuara de Carangas. Si bien las formas de un animal desollado pueden ser semejantes, el reducido tamaño del representado en la iglesia de Curahuara de Carangas y su disposición en el plato remiten al roedor andino (Figura 6). Existen otros casos de esta sustitución del cordero por un cuy, como la conocida pintura de Marco Zapaca que se encuentra en la Catedral del Cuzco. La explicación más simple para esta adaptación sería que en el contexto local uno de los pocos animales que se llevaba entero a la mesa era el cuy (Guzmán, Barros, Corti y Pereira 2019: 89-91). Precisamente eso era lo que mostraban los grabados europeos de la Última Cena, una bandeja con un cordero completo sobre ella. El segundo caso son las cabezas de felinos de las que brotan ramas floridas, imágenes que se encuentran en el presbiterio de Parinacota y en la nave de la iglesia de Pachama. La ausencia de manchas en la piel permitiría descartar que los felinos sean jaguares, siendo más probable que se trate de pumas o gatos andinos. En primera instancia, la presencia de la imagen del puma o gato andino se podría explicar por razones ornamentales, del mismo modo que se pintaban plantas o aves locales para adornar los muros. El tercer ejemplo se encuentra en Parinacota y corresponde a la imagen de un curaca que porta dos máscaras rituales. La figura se encuentra casi en el centro de la escena del Juicio Final y pareciera usar las máscaras para enfrentarse a dos personas que lo interpelan (Figura 7). Se trata de una representación particularmente enigmática que vincula las prácticas festivas locales con el drama de la salvación o condenación (Corti, Guzmán y Pereira 2011).



Figura 6. Detalle Última Cena, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas (Bolivia).



Figura 7. Detalle Juicio Final, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de la Natividad de Parinacota (Chile).

No es posible conocer las razones precisas que justificaron estas sustituciones o inserciones, pero, sí se puede explorar en las resonancias que estas figuras inusuales despertarían en la población local. Para el caso del cuy en la Última Cena se debe considerar que los cronistas recogen que el roedor andino era uno de los animales utilizados en sacrificios rituales andinos (Guaman Poma 2008: 186; Acosta 2006: 276). También se debe tener en cuenta que existe registro colonial de prácticas en las que el acto de frotarse un cuy vivo se asocia con la sanación de males de diversa naturaleza (Cordero 2010). Finalmente, el cuy era y sigue siendo el plato predilecto de las comidas festivas. Todos estos elementos podían confluír, por tanto, en la mirada local respecto de la Última Cena de Curahuara de Carangas. Desde una perspectiva indígena la bandeja con el cuy blanco delante de Cristo remite a fiesta, sacrificio y sanación. Triple dimensión que permite establecer un vínculo con el cordero, con cuya sangre se marcan las casas de los israelitas en Egipto para protegerlos de la décima plaga, cuya carne es compartida en las vísperas de la liberación del pueblo elegido. La mirada local mutó el cordero en cuy y proyectó su carga simbólica en el relato de la Última Cena. Esta posible transferencia simbólica entre el cordero del pasaje evangélico y el roedor altiplánico pintado en el muro de Curahuara es un potente ejemplo de cómo esta agencia indígena podía operar en niveles profundos, participando en la centralidad de la comunicación del mensaje cristiano y no solo a nivel material y ornamental. En el caso de las cabezas de puma presentes en los muros de Parinacota y Pachama es evidente que se trata de una inserción indígena (Guzmán, Corti y Pereira 2013). No hay antecedentes relevantes del uso de cabezas de felino en la iconografía cristiana. La posibilidad de que se trate de una representación angélica bajo forma de felino, como propone el Seudo Dionisio Areopagita, parece remota. De modo que, por un motivo preciso que desconocemos se decidió agregar estas figuras de puma cuya significación andina está asociada al valor y a la fertilidad. Las crónicas manifiestan que los guerreros incas vestían pieles de pumas en las ceremonias de iniciación o en ciertas ocasiones relevantes, poniéndose la cabeza del animal como una máscara (Betanzos (1551) 2008, Molina, (1576) 1959, 77-78). También hay evidencias abundantes del uso de las pieles de puma en ritos para asegurar buenos cultivos (Cieza de León, 2000, 374-375; Ávila 1983, I, 11), así como del uso de dejar figurillas de puma en las fuentes de agua para proteger al ganado. Esta ritualidad estuvo vigente durante el período colonial y en algunos sitios sobrevivió hasta época reciente. El puma sería una criatura intermedia entre las aguas de arriba y las que están sobre la tierra, su acción sería decisiva para asegurar las

lluvias necesarias para la fertilidad de la tierra y la sobrevivencia del ganado. Su presencia en las iglesias de Parinacota y Pachama es a la vez una irrupción de lo indígena en contexto cristiano como una cristianización de prácticas locales que se considerarían como inapropiadas. La identidad o identidades de aquellos que tomaron la decisión de esta inserción iconográfica no es decisiva. Saber si la iniciativa fue de un sacerdote conocedor de las prácticas indígenas o de una comunidad local deseosa de asegurarse las lluvias por la mediación de san Isidro y los pumas pintados en los muros, quizá nunca se averiguará. Lo que sí se puede afirmar es que un rasgo relevante de la cultura indígena se hizo presente en las pinturas murales de estas dos iglesias y su presencia, pensada en el contexto litúrgico del templo, podría también tener un profundo carácter simbólico. El curaca con dos máscaras en los costados es quizá una de las figuras más interesantes y enigmáticas. Sus posibles interpretaciones fueron analizadas en un artículo publicado el año 2011, de modo que este texto se puede circunscribir a presentar la hipótesis más segura (Corti, Guzmán y Pereira 2011). El curaca se encuentra muy cerca del centro de la gran escena del Juicio Final y es enfrentado por dos personas representadas de perfil. La persona de la derecha viste un anticuado jubón negro con calzas del mismo color, mientras que la de la izquierda lleva un gorro de lana y poncho. El hecho de que ambos presentan barba y bigote, además de algunos detalles de la vestimenta, permite identificarlos. Ambos personajes parecen dirigirse al curaca, mientras el de la derecha le ofrece una chuspa o pequeña bolsa, el de la izquierda le extiende un bastón de mando. El curaca no los mira, su rostro se dirige al frente y sus manos realizan un gesto de rechazo. Sobre el sombrero que cubre la cabeza del curaca se puede ver a una serpiente que se aproxima con una lengua amenazante, entregando un claro indicio de que se trata de una escena de tentación, lo que supone que estos personajes no han muerto, pues, ella solo opera en este mundo. Efectivamente, los tres personajes están vivos, no se encuentran ni en el cielo, ni en el purgatorio ni en el infierno. Un claro indicio de lo que se acaba de señalar es que, a diferencia de los salvos y condenados de esta pintura, cuyos cuerpos están completamente desnudos, el curaca y sus acompañantes están vestidos, indicando su vinculación con el tiempo terrenal. Si aceptamos que se trata de una escena de tentación, se puede afirmar que el curaca se encuentra en una situación delicada, la serpiente casi toca su sombrero y toda la escena transcurre a corta distancia de las fauces del Leviatán. Los personajes de la izquierda y derecha, por tanto, acosan al curaca con el poder y el dinero, dádivas que entrañarían un serio peligro para su salvación. El líder indígena local resiste, apartando su mirada de quienes serían ministros del infierno. Las dos máscaras que porta el curaca jugarían un papel decisivo en este rechazo, son ellas las que cargan con la responsabilidad de mirar a los que le acosan. No es casual que los dos rostros sustitutos, con sus narices prominentes y su incipiente mostacho, se asemejen a la apariencia española de los tentadores. Pareciera operar la dinámica ritual habitual en los bailes rituales andinos, en los cuales el danzante puede usar la máscara de un enemigo para vencerlo mediante el acto de asumir su identidad (Cánepa 1993, 358 y 377). En estas prácticas locales se identifican elementos de la cultura española de bailes religiosos, sin embargo, la capacidad de la máscara para exorcizar es un rasgo claramente indígena. Junto al sentido cristiano de la tentación, la escena pareciera reflejar las tensiones en las que se veía envuelto un curaca a fines del siglo XVIII, en su calidad de puente entre las autoridades españolas y las comunidades indígenas. Al mismo tiempo, la representación presenta una práctica ritual indígena como herramienta eficaz contra las tentaciones del demonio.

Conclusiones

Algunos pigmentos utilizados en las pinturas murales de la Ruta de la Plata, las características de su lenguaje plástico, así como la incorporación de símbolos ajenos a la iconografía cristiana, son elementos que demuestran la capacidad agente de las comunidades indígenas o, como lo hemos propuesto, de los saberes indígenas para incidir en las representaciones pictóricas de las iglesias. El uso de la antlerita y la brocantita como pigmentos pareciera ser la manifestación de unas prácticas locales, cuyo alcance territorial exacto aún está por explorar. Mientras, la configuración de un lenguaje plástico alternativo pareciera formar parte de un fenómeno más amplio de permeabilidad entre los registros visuales del período colonial, cuyas huellas podemos observar en iglesias distantes de la Ruta de la Plata como las que se conservan en el baptisterio de Carabuco o en los muros de la iglesia de Ocongate. Por su parte, la inserción de símbolos ajenos al repertorio cristiano pareciera corresponder en ocasiones a un fenómeno amplio y extendido, como podría ser el caso de los corderos transmutados en cuyes, a la vez que, en otros casos, pareciera tratarse de expresiones de

una sola localidad, como ocurre con el trifonte de Parinacota. La agencia indígena sobre la pintura mural realizada en iglesias durante el siglo XVIII opera en diversos planos –material, formal e iconográfico– y dimana tanto de saberes extremadamente locales, como de otros que son patrimonio de comunidades diversas en un amplio territorio.

Bibliografía

- Acosta, J. 2006. *Historia natural y moral de las indias* [1590]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ávila, F. 1983. *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri*. George L. Urioste. *Foreigns and Comparatives Studies Program. Latin American Series*, N° 6, Maxwell School of citizenship and public affairs, Syracuse, New York.
- Berger, P. y Luckmann, Th. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Betanzos, J. 2008 (1551). *Suma y narración de los Incas*. Londres: The Echo Library.
- Bourdieu, P. 2012. *Bosquejo de una Teoría de la Práctica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cánepa, G. 1993. *Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo*. En: Romero, Raúl, (Ed.), *Música, danzas y máscaras en Los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, pp. 339-391.
- Cieza de León, P. 2000. *La Crónica del Perú*, Dastin, Madrid.
- Cohen, A., 2015. *From the Jordan River to Lake Titicaca*. *The Americas* 72 (1): 103–40.
- Cordero, M. 2010. *La comida y sus ingredientes ¿Solo alimentos para el cuerpo? Pueblos andinos en el siglo XVII*. En *Historia y cultura de la alimentación en Chile*. Miradas y saberes sobre nuestra culinaria, edición de Carola Sciolla, 109–32. Santiago: Catalonia.
- Corti, P., Guzmán, F. y Pereira, M. 2011. *El indio trifronte de Parinacota: un enigma iconográfico*. *Colonial Latin American Review*, 20, 3, pp. 381-400.
- Díaz, A., Martínez, P. y Ponce, C. 2014. *Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX*. *Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades*. *Revista de Indias*, 74, 260, pp. 101-128.
- Flores, J., Kuon, E., Samanez, R. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima, Banco de Crédito del Perú. Fundación Altiplano (ed.). 2012. *Iglesias Andinas de Arica y Parinacota, las Huellas de la Ruta de la Plata*: Santiago: Quadgraphics.
- Gell, A. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB Editorial.
- Gisbert, T. 1992. *La pintura mural andina*. *Colonial Latin American Review* 1, 1-2, pp. 109-145.
- Gisbert, T. 2008. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert Editores.
- Gisbert, T. 2008. *La iglesia de Curahuara de Carangas*. En Teresa Gisbert y Carlos Rosso (ed.), *La iglesia de Curahuara de Carangas*, La Paz, Plural Editores.
- Gisbert, T. 1992. *Los curacas del collao y la conformación de la cultura mestiza*. *Senri Ethnological Studies* 33, 53-102.
- Guaman Poma de Ayala, F. 2008. *Nueva crónica y buen gobierno* [1615]. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, F., Barros, J., Corti, P. y Pereira, M. 2019. *El rito bautismal y las imágenes pintadas en la iglesia de Curahuara de Carangas*. *Colonial Latin American Review*, 28:1, 81-105.
- Guzmán, F., Corti, P., Pereira, M. 2014. *Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata*. Potosí–Arica. *Hispania Sacra*, LXVI, Extra II, julio-diciembre 2014, 119-168.
- Guzmán, F., Corti, P. y Pereira, M. 2013. *Ángeles y felinos en las iglesias de Parinacota y Pachama*. En Guadalupe Álvarez (Ed.), *La transividad de las imágenes*. Medios, usos, prácticas, Santiago: Universidad de Chile.
- Guzmán, F., Marta Maier, Magdalena Pereira, Marcela Sepúlveda, Gabriela Siracusano, José Cárcamo, Diana Castellanos, Sebastián Gutiérrez, Eugenia Tomasini, Paola Corti & Carlos Rúa. 2016. *Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile*. *Colonial Latin American Review*, 25:2, 245-264.
- Irarrázaval, D. 1999. *Un cristianismo andino*. Quito: Abya Yala.
- Kiser E. 1999. *Comparing varieties of agency theory in economics, political science, and sociology: an illustration from state policy implementation*. *Sociological Theory* 17, 2, pp. 146-170

- López Beltrán, C. 2004. "Los circuitos del comercio colonial en Charcas (hoy Bolivia)", en H. Silva (ed.), *Los caminos del MERCOSUR. Historia Económica Regional. Etapa colonial: 33-54*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- López Beltrán, C. 2015. *La ruta de la plata, de Potosí al Pacífico, caminos, comercio y caravanas en los siglos XVII AL XIX*. La Paz: Plural Editores.
- Martínez, JL; Díaz, C; Tocornal, C; Acuna, G; Narbona, LM. 2016. *Qeros and Visual Discourses in the Construction of the New Colonial Andean Society*. *Anuario de Estudios Americanos*, 73, 1, pp. 15-43.
- Molina, C. 1959 (1576). *Ritos y Fábulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- O'Phelan, Scarlett. 1988. *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700–1783*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Pereira, M. 2013. *Arte y devoción indígena en iglesias de la ruta de la plata. Iglesias andinas de los siglos XVII-XVIII*. *Allpanchis*, XLIV, 81-82, pp. 73-117.
- Pimentel, G. y Barros, A. 2020. *La memoria de los senderos andinos. Entre huacas, diablos, ángeles y demonios*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25, 1, pp. 201-225.
- Rua, C., Sepúlveda, M., Gutiérrez, S., Cárcamo, J., Surco, J., Campos, M., Guzmán, F., Pereira, M. 2017. *Raman identification of pigments in wall paintings of the colonial period from bolivian churches in the Ruta de la Plata*. *Conservation Science in Cultural Heritage*, 17(1), pp. 117-137.
- Sepúlveda, M., Figueroa, V., y Cárcamo, J. 2014. *Pigmentos y pinturas de minerales de cobre en la región de Tarapacá, norte de Chile: nuevos datos para una tecnología pigmentaria prehispánica*. *Estudios Atacameños* 48: 23–37.
- Shapiro, S. 2005. *Agency Theory*. *Annual Review of Sociology*, 31, pp. 263-284
- Siracusano, G. 2005. *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.
- Tomasini, E., Castellanos Rodríguez, D., Gómez, de Faria, D.L.A., Rúa Landa, R., Siracusano, G., Maier, M.S. 2016. *A multi-analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia)*, *Microchem. J.* 128: 172-180.
- Tomasini, E., Cárcamo, J., Castellanos Rodríguez, D., Careaga, V., Gutiérrez, S., Rúa, C., Sepúlveda, M., Guzmán, F., Pereira, M., Siracusano, G., Maier, M. 2018. *Characterization of pigments and binders in a mural painting from the Andean church of San Andrés de Pachama (northernmost of Chile)*. *Heritage Science*, 6:1, pp. 1-12.