



Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile

Fernando Guzmán, Marta Maier, Magdalena Pereira, Marcela Sepúlveda, Gabriela Siracusano, José Cárcamo, Diana Castellanos, Sebastián Gutiérrez, Eugenia Tomasini, Paola Corti & Carlos Rúa

To cite this article: Fernando Guzmán, 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, DOI: [10.1080/10609164.2016.1205256](https://doi.org/10.1080/10609164.2016.1205256)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/10609164.2016.1205256>



Published online: 13 Sep 2016.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Programa iconográfico y material en las pinturas murales de la iglesia de San Andrés de Pachama, Chile

Fernando Guzmán^a, Marta Maier^{b,c}, Magdalena Pereira^d, Marcela Sepúlveda^e, Gabriela Siracusano^c, José Cárcamo^e, Diana Castellanos^b, Sebastián Gutiérrez^e, Eugenia Tomasini^b, Paola Corti^a, Carlos Rúa^f

^aCentro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez; ^bCONICET - Universidad de Buenos Aires, Unidad de Microanálisis y Métodos Físicos Aplicados a la Química Orgánica; ^cCONICET - Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero; ^dInvestigadora de la Fundación Altiplano; ^eUniversidad de Tarapacá, Instituto de Alta Investigación, Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas; ^fTaller Nacional de Patrimonio Mueble, Ministerio de Culturas y Turismo, La Paz-Bolivia

Las escasas publicaciones que se refieren a los murales de la iglesia de Pachama ofrecen solo análisis parciales de su contenido, por tanto, uno de los principales aportes de este artículo será entregar una primera interpretación del programa de pintura mural de la iglesia. Para lograr lo anterior, se propone tener en cuenta el repertorio iconográfico, las características de los materiales utilizados, las circunstancias específicas de la localidad, así como el tenor de las políticas eclesíásticas de finales del siglo XVIII. Cada aspecto involucrado posee sus propias complejidades, como ocurre con el reconocimiento e interpretación del programa iconográfico de Pachama, tarea en la que es necesario enfrentarse al análisis de un conjunto que, a la luz de los antecedentes disponibles, habría sido concebido con propósitos más complejos que la mera promoción de devociones. Quizá uno de los asuntos más delicados es la reflexión en torno a los datos aportados por el análisis de materiales, ámbito en el cual, debido a la escasez de antecedentes previos relativos al soporte físico de la pintura mural colonial, es necesario limitarse a presentar los resultados y preguntarse acerca de las posibles interferencias que aglutinantes y pigmentos pudieron ejercer sobre la lectura de las imágenes. El tercer aspecto involucrado es la reconstrucción de las circunstancias de Pachama en el siglo XVIII, tarea que se enfrenta con la dificultad inherente a la pesquisa de antecedentes históricos de localidades actualmente periféricas.¹

Finalmente, el texto se hace cargo de los posibles vínculos entre las pinturas y el renovado impulso que cobró la catequesis en las décadas finales de la centuria. Lo anterior supone privilegiar en la discusión los antecedentes relativos a política eclesíástica, por sobre otros, igualmente relevantes, como el efecto de las reformas borbónicas o las rebeliones anti coloniales. El presente trabajo se inserta en un proyecto más amplio, cuyo objetivo es estudiar desde la perspectiva de la historia del arte los conjuntos de pintura mural del sur andino, identificando los puntos de contacto o divergencia en las estrategias eclesiales, en las soluciones iconográficas, así como en el repertorio de materiales y técnicas utilizados para tales fines.²

Antes de acometer el estudio de las pinturas desde los puntos de vista señalados, resulta necesario situar a Pachama en su contexto geográfico. La localidad se ubica en las inmediaciones del Camino real de Potosí, de uno de los caminos que unía Potosí con el puerto de Arica y que constituyeron lo que se conoce como Ruta de la Plata. Este amplio territorio

fue testigo de intensos procesos de intercambio de bienes desde época prehispánica, transformándose durante el período colonial en una ruta comercial de primer orden, por la que, entre otros productos, circulaba el mineral de plata desde el Cerro Rico hasta el Pacífico.³ En esta zona geográfica se conservan —al menos— cinco iglesias con sus programas de murales coloniales íntegros: Santiago de Curahuara de Carangas, Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca y San José de Soracachi en Bolivia, así como la Natividad de Parinacota y San Andrés de Pachama en Chile.⁴ Esta última localidad se encuentra a 3.423 msnm de altitud en la pre cordillera de la región de Arica-Parinacota, en el extremo norte de Chile, una franja angosta de pie de monte, transición entre la pampa desértica y las altas cumbres andinas que se elevan por sobre los 5.000 metros.⁵ Específicamente se ubica en una de las quebradas fértiles de la cuenca alta del valle de Azapa, por donde fluyen los ríos Tignamar y San José, que desembocan en la costa del Pacífico.

Pachama correspondería a una reducción, de acuerdo a las disposiciones del virrey Francisco de Toledo, de 1570 (Sarabia 1989, 84). Un tambo en el acceso del pueblo, lo señala como un centro de abastecimiento, a la vez que diversos restos arqueológicos dan cuenta de su importante pasado agrícola. Entre los siglos XVI y XVII Pachama perteneció a las doctrinas de Azapa y Lluta, ubicadas en los valles bajos (Vial 1984). El sacerdote Francisco Cornejo verificó, el año 1739 la prevalencia de 17 anexos, entre ellos destaca Pachama. (AAA, legajo Arica-Codpa 1650–1835, f. 8). La importancia que tuvo como lugar de paso, puede verificarse a través de la evidencia de diversos sistemas viales, entre prehispánicos y coloniales: el Qhapaq Ñan y la Ruta de la Plata. Las referencias poblacionales más antiguas encontradas corresponden a 1750, tiempo en que fueron registradas 122 personas; posteriormente, en el año 1772 vivían en el lugar 158 personas. (Hidalgo 1988, 23). Un documento descriptivo de la doctrina de Belén, jurisdicción eclesiástica a la que se integró Pachama en el año 1777, contiene los siguientes antecedentes del pueblo:

El anexo dista a una legua y media de la capital (Belén) y, está situado en el río segundo de Azapa en las faldas de la cordillera. A distancia de una legua aparece un río muy corto de ese nombre. Por el oriente lindan sus terrenos de sembríos y pastos con la cordillera a distancia de una legua, por la del norte con el camino Real de Potosí, a distancia de tres leguas; por la del sur con el cerro nombrado Guanaco Alave a distancia de tres leguas, por la de occidente con la angostura de la quebrada de Copaquilla. En esa quebrada siembran los indios de la comunidad de Pachama en tierras que tienen del repartimiento: papas, habas, maíz, trigo, mudando todos los años los sembríos de papas a distintos lugares. En este anexo permanece solo un ayllu de tributarios que componen 43 personas. (AAA, Descripción de la doctrina de Belén, 1787, f. 2, Legajo Arica-Belén, 1694–1856)

A pesar de que el documento no describe la iglesia, se debe suponer que el templo de adobe que se conserva actualmente fue construida durante el siglo XVIII, con su atrio cerrado, sus capillas posas y torre campanario exento (Figura 1). Al finalizar la centuria los muros de la iglesia de esta pequeña localidad agrícola fueron pintados con un conjunto de imágenes que debieron ser seleccionadas para responder a las circunstancias específicas de la comunidad. Para comprender mejor las decisiones que se tomaron en el momento de definir el programa pictórico es necesario conocer los rasgos particulares que tuvo el proceso de transmisión de la doctrina cristiana, particularmente en pueblos de indios, en el período que nos ocupa.



Figure 1.

Política eclesiástica

Todo parece indicar que, durante las últimas décadas del siglo XVIII, se produjo en la zona centro sur andina un proceso de evangelización tardía, como lo han denominado algunos autores (Flores, Kuon y Samanez 1993, 153–54), o de reforzamiento de la catequesis en pueblos de indios. El fenómeno se puede interpretar, en parte, como una continuación de los esfuerzos que se desplegaron desde el siglo XVI, especialmente luego del Tercer Concilio Limense.⁶ No obstante lo anterior, el proceso de evangelización tardía se debe entender, principalmente, como una manifestación local de la reforma eclesiástica impulsada desde Roma por el papa Benedicto XIV, quien, constatando la ignorancia religiosa de muchos bautizados, decide otorgarle un especial énfasis a la enseñanza de la doctrina cristiana (Luque Alcaide 2008, 221–30).⁷ Esta política pontificia —a pesar del control ejercido por el patronato regio— tuvo un eco significativo en los textos resultantes de los sínodos y concilios que ordenara realizar Carlos III, reuniones en las cuales el clero americano, especialmente los obispos, conjugaron las directrices eclesiásticas de la corona con las de origen romano. El *Tomo Regio* de 1769, nombre que recibe el documento carolino que instruyó a los obispos para convocar sínodos y concilios, posee un tenor claramente regalista y anti jesuita (Saranyana y Alejos Grau 2005, 37). No obstante la diversidad de propósitos, el monarca y el pontífice coinciden en la necesidad de dar un nuevo impulso a la catequesis. Los obispos locales, junto al clero, construyen un diagnóstico que justificaría plenamente la ejecución de un conjunto de acciones destinadas a reforzar la transmisión de la doctrina; el IV Concilio Limense se refiere a la falta de atención sacerdotal en los anexos apartados y a la necesidad de desarraigar idolatrías y supersticiones (Vargas Ugarte 1951–1954, 16 y 211); el Sínodo Platense de 1772–1773, por su parte, se refiere al deber de ser reiterativos en la enseñanza del catecismo, a la vez que propone medidas para hacerse cargo de los ‘indios, y otros que no lo son, tan rudos y cerrados,

que después de nuestro trabajo y esplicación no saben los misterios necesarios para recibir los Santos Sacramentos' (1854, 67 y 69).

Sin embargo, el conocimiento parcial de la doctrina cristiana no era el único problema que la Iglesia debía atender; Benedicto XIV debió enfrentar el avance del secularismo y el debilitamiento de la capacidad del papado para influir en los países católicos (Barroero y Susinno 1999, 106); los obispos americanos, por su parte, debieron afrontar las oleadas de descontento que se producían por los abusos de algunos sacerdotes y, sobre todo, por la imposición de las reformas borbónicas, que fueron socavando el equilibrio social que se había construido durante los siglos anteriores (O'Phelan 1988, 108–11); las tensiones entre los intereses privados y los representantes de la administración, entre los que se debe incluir a los curas doctrineros, quedaron reflejadas en la mayor cantidad y complejidad de litigios judiciales durante la segunda mitad del siglo XVIII (Serulnikov 2006, 47). De modo que, tras el renovado impulso de la catequesis se puede reconocer, también, el propósito de reconstruir el vínculo entre la Iglesia y las comunidades, en momentos en que la autoridad eclesiástica y la de los funcionarios de la corona era cada vez más cuestionada.

El esfuerzo tardío pero persistente por volver a cristianizar localidades rurales en las últimas décadas del siglo XVIII habría contado con las imágenes como una herramienta insustituible, como ocurrió a lo largo de todo el período colonial.⁸ Al margen de otros asuntos formales y estilísticos, se ha distinguido la pintura mural de finales del siglo XVI y de gran parte de la centuria siguiente por su carácter doctrinal y moral, así como por su énfasis en las postrimerías (Gisbert 1992, 114–21), uno de cuyos ejemplos más significativos se encuentra en los muros de la iglesia de Andahauaylillas (Cohen Suarez 2013, 369–99). Estos programas de evangelización y catequesis comenzarían a ser cada vez menos habituales a partir de las últimas décadas del siglo XVII, momento a partir del cual cobra fuerza una intención ornamental, cuya manifestación más evidente son las pinturas que imitan textiles (Gisbert 1992, 121). Se puede afirmar que el resultado fue una cierta especialización, en la que el lienzo era el contenedor del relato y el muro el soporte de los ornamentos. Junto a la preferencia por programas en que proliferan las formas vegetales, los jarrones y las aves, se puede observar que la pintura mural del siglo XVIII, como ocurre en otros ámbitos, incorpora de manera más o menos sistemática elementos iconográficos locales (Flores, Kuon y Samanez 1993, 162), manifestaciones, como lo plantea Okada, de posibles negociaciones interculturales (2014, 428–33). Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un retorno a programas de carácter doctrinal y moral, lo que no significó un rechazo a la ornamentación o a las inserciones de símbolos ajenos a la tradición cristiana; todos estos aspectos se encuentran entrelazados en muchos de los trabajos de pintura mural del período.

No se cuenta con mucha documentación explícita que dé cuenta de los procesos que se han descrito, sin embargo, para el caso del Obispado de la Plata contamos con una referencia concreta en las Constituciones del Sínodo de 1772–1773. En la sección titulada *De officio rectoris* se instruye a los curas para que las imágenes de las iglesias 'estén pintadas y adornadas de forma que muevan a culto y reverencia, sirviendo de historia y libro, donde se lea, y considere lo que se ha de imitar y seguir' (1854, 143). El texto sinodal hace una referencia directa a la necesidad de contar con pinturas en las iglesias, de modo que en ellas se pueda aprender o repasar el contenido del catecismo y reforzar con imágenes los sermones del cura. Se trató de una directriz, un mandato a todos los doctrineros del

Obispado de la Plata en orden a privilegiar la catequesis por sobre lo devocional y a servirse para ello de imágenes pintadas. La concepción de las imágenes como libros, pareciera corresponder a la relectura de la doctrina de Gregorio Magno, contenida en el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti, en la *Rethórica Christiana* de Diego Valadés, así como en el *Pictor christianus* de Juan Interián de Ayala, entre otras obras (Paleotti 2002, 74; Valadés 1579; Interian de Ayala 1782, 54); sin embargo, se puede identificar en este énfasis catequético el influjo de las políticas del papa Lambertini, cuyos documentos fueron citados decenas de veces por el sínodo platense. En este sentido, es interesante contrastar el carácter propositivo de la formulación sinodal platense con otras semejantes del período virreinal en que se hace una referencia de carácter general al ornato del templo, atendiendo únicamente al decoro de las pinturas y las esculturas dedicadas al culto, como ocurre en la redacción del VI Concilio Limense (Vargas Ugarte 1951–1954, 117). No se ha encontrado un documento semejante para el Obispado de Arequipa, jurisdicción a la que pertenecía Pachama, pero es posible suponer que se trató de una estrategia común, como lo atestiguan aún las pinturas de Parinacota y Pachama.

Todo parece indicar que esta política eclesiástica no se tradujo en la aplicación de un programa pictórico predefinido, por el contrario, cada uno de los murales que fueron pintados durante el siglo XVIII presentan rasgos bien diferenciados. Sin duda, la atención religiosa de una comunidad requería que el sacerdote —con la ayuda del fiscal y de las cofradías— acomodara su plan de acción y sus sermones a la realidad local, tal como lo recomienda el Sínodo de la Plata de 1772–1773 al invitar a los párrocos a adecuar el mensaje ‘según las circunstancias de la necesidad o la conveniencia y de la calidad y número de los oyentes’ (1854, 79), poniendo todos los medios para extirpar los vicios, especialmente ‘aquellos que se conocen más frecuentes’ (1854, 135). Si el contenido de la predicación debía adecuarse a la realidad de una comunidad concreta, se podría afirmar que algo semejante ocurría con las imágenes. Efectivamente, junto con la existencia de una iconografía para pueblos de indios, que se va repitiendo en la mayoría de los templos, se pueden observar, asimismo, fuertes diferencias entre uno y otro programa de pintura mural, incluso al comparar obras ejecutadas en un mismo momento (Guzmán, Corti, y Pereira 2014, 129–31).

Por tanto, la definición del repertorio de imágenes pintadas en los muros de Pachama tendría su origen en una situación específica del pueblo o, para ser más exactos, en un diagnóstico de su estado moral, siguiendo así una lógica de definición del programa pictórico que pareciera repetirse en otras localidades. Efectivamente, los resultados obtenidos hasta la fecha, tanto en el análisis de las pinturas como en la revisión de la documentación, apuntan a comprender los programas murales como una respuesta a las situaciones concretas de una comunidad; no se trataría, por tanto, de un plan estandarizado. El discurso general habría sido adaptado a Pachama para interpelar a los habitantes de ese lugar, invitándolos, por medio de las imágenes, a ‘guiar’ su comportamiento de acuerdo a las enseñanzas de la Iglesia.

El programa de Pachama

El primer trabajo analítico acerca de los murales de Pachama se puede encontrar en el libro de Luis Briones y Pedro Villaseca acerca de la pintura religiosa en la región de Tarapacá (1983). En él los autores destacan la riqueza ornamental del conjunto, el interés de lo que

ellos identifican como escenas costumbristas, al mismo tiempo que entregan una primera identificación iconográfica de los santos representados en la iglesia. Poco después, el sacerdote Luis Mebold publicó en la revista *Aisthesis* un texto en el que describe los murales de Pachama y Parinacota (1985). Para Pachama entrega una datación de los murales a partir del traje que utiliza San Isidro, así como una caracterización general de los diversos tipos iconográficos.

Posteriormente, en el año 2009, Juan Chacama publicó un artículo relativo al uso de las imágenes durante el siglo XVIII en la catequesis de los Altos de Arica, el que contiene una interpretación parcial del programa iconográfico de los murales de Pachama, destacando, entre otros aspectos, su lectura de las imágenes de san Jorge luchando contra el dragón y san Miguel combatiendo al demonio, las que, a su juicio, debieran ser interpretadas como herramientas de la política de extirpación de idolatrías (Chacama 2009, 14–24). El autor destaca la importancia de encontrar este tipo de estrategia discursiva en época tan tardía, reveladora de una población que no tiene inconveniente en mantener prácticas rituales ajenas al cristianismo. Para Chacama esta situación se debe atribuir a la escasa atención sacerdotal que recibieron durante el período colonial las localidades de la pre cordillera y el altiplano, estado de desatención cuyas principales consecuencias serían una asimilación parcial de la doctrina cristiana y la carencia de una autoridad que pudiese contrarrestar las consecuencias del descontento social de finales del siglo XVIII; si bien el autor no propone la posibilidad de leer las imágenes de san Jorge y san Miguel como instrumentos de control social utilizados en el complejo contexto de las rebeliones indígenas, nos recuerda que se trata de un fenómeno que tuvo un claro impacto en la zona y que debe ser tenido en cuenta para comprender las pinturas.

De la afirmación anterior se desprende la necesidad de establecer una datación más o menos precisa para la ejecución de las pinturas. La levita de san Isidro, como lo señalara Mebold, nos entrega la pista clave para afirmar que los murales de Pachama debieron ser ejecutadas en el último cuarto del siglo XVIII (Figura 2), pues, su diseño acinturado y de mangas estrechas corresponde a la moda imperante en los últimos años del reinado de Carlos III (Leira 2007, 90). Los rasgos formales de los murales también permiten aproximarse a la datación. Las pinturas de Pachama se caracterizan por la tendencia a las soluciones bidimensionales, la preferencia por colores planos, las formas delineadas y sintéticas y una distorsión intencionada de las proporciones. Se trata de rasgos comunes a muchas pinturas murales ejecutadas durante el siglo XVIII, particularmente en la segunda mitad de la centuria; las pinturas de Parinacota, Copacabana de Andamarca y Soracachi, ejecutadas durante el siglo XVIII, presentan rasgos semejantes. Ananda Cohen Suarez reconoce la tendencia descrita en el caso de Pitumarca, destacando el contraste con los obras ejecutadas en los siglos precedentes (2015, 121). Sin duda, estas semejanzas formales permiten plantearse la presencia de pintores itinerantes que se pondrían al servicio de los curas doctrineros, las comunidades y sus cofradías.

El programa iconográfico en Pachama, marcadamente hagiográfico, se compone con las efigies de san Pedro, san Andrés y la Virgen del Rosario⁹ (Figura 3) —las únicas que se encuentran en el exterior del edificio—, san Jorge y el dragón, san Miguel Arcángel, san Rafael o el Ángel de la Guarda,¹⁰ san Cristóbal y san Isidro (Figuras 4, 5, 6, 7 y 2). A este repertorio se suman dos escenas de vida cotidiana y unos músicos pintados sobre el dintel de la puerta de acceso. Todo el conjunto se encuentra envuelto por una



Figure 2.

rica trama de elementos ornamentales de carácter vegetal que en algunos sitios parecen transmutar los muros en verdaderos tapices pintados (Figuras 8 y 9).

El conjunto de imágenes pareciera carecer de un orden o relato; se reconoce más bien una secuencia de santos cuyo objetivo habría sido promover las prácticas devotas. Si así fuera, a pesar de tratarse de un mural realizado a finales del siglo XVIII, no correspondería con la lógica de usar las imágenes para la catequesis y la formación moral, como lo propone Benedicto XIV y lo recoge el Sínodo de la Plata. En este sentido, es interesante hacer una comparación con Parinacota, localidad situada a aproximadamente 4.200 msnm y que posee la otra iglesia de la antigua doctrina de Belén que aún conserva pintura mural; sus muros presentan un programa claramente divergente, con marcado carácter catequético y moral, en el que cumplen un rol protagónico las imágenes de la pasión de Cristo, las postrimerías y los sacramentos. Esta diferencia se podría explicar por el hecho de que Parinacota debió ser una comunidad con escasa atención religiosa, como lo atestiguan los Autos del Obispo Caverio de 1739 (AAA, legajo Arica-Codpa 1650–1835, f. 6), mientras que los habitantes de Pachama —al menos desde 1777, por su cercanía a la cabecera de doctrina, habrían tenido contacto regular con sacerdotes



Figure 3.



Figure 4.

(Moreno y Pereira 2011, 52). El contacto más o menos habitual de los habitantes de Pachama con el cura de la doctrina permitiría pensar que sus habitantes recibían una catequesis regular y, por tanto, no requerían reforzar con imágenes los contenidos doctrinales y morales, pudiendo, por tanto, orientarse el programa de pintura mural a promover la piedad a unos santos específicos. En Parinacota, la catequesis en imágenes fue la prioridad; en Pachama, el énfasis pareciera ser la promoción de devociones; sin embargo, una observación detenida del programa y de las circunstancias del lugar permiten afirmar que el propósito de las imágenes fue reforzar la transmisión del dogma y erradicar rituales indígenas.



Figure 5.



Figure 6.

En primer lugar, cabe prestar atención al repertorio de santos que fueron elegidos para ser pintados en los muros de la iglesia. Ninguno de ellos parece ofrecer novedad alguna, pues son numerosas sus representaciones en pintura mural, óleos sobre lienzo y esculturas, tanto en el contexto sur andino como en toda Hispanoamérica durante esa época. Sin embargo, el análisis de conjunto permite identificar una adecuación de los santos representados a las circunstancias y características de la localidad en estudio. La elección del apóstol san Andrés como patrono del pueblo pudo tener su origen en la necesidad de reemplazar —con la celebración de su fiesta el 30 de noviembre— alguna práctica local asociada a la fertilidad y, específicamente, al control de las aguas.¹¹ Tal como lo indica Guaman Poma, el mes de noviembre era el último de sequía y diciembre se caracterizaba



Figure 7.



Figure 8.



Figure 9.

por el inicio de las lluvias y por la siembra de papas y otros productos ([1615] 2008, 939). En este sentido, la presencia de la Virgen del Rosario, pintada en la portada de la iglesia, podría obedecer también a la intención de suplantar ritos de fertilidad de la tierra por prácticas cristianas, puesto que su fiesta se celebra el 7 de octubre, mes en el que —al menos en Pachama— comienza la siembra de la papa. Las fiestas de Nuestra Señora del Rosario y de San Andrés coincidirían con el inicio y el término de esta faena agrícola. Es interesante observar que el nombre de la localidad es usado actualmente en la región como sinónimo de Pachallampe o culto a la madre tierra, festividad que los habitantes de los pueblos circundantes aún celebran durante el mes de noviembre con el fin de sembrar papas comunitariamente (Mamani 2002, 47). San Isidro Labrador, por su parte, se identifica perfectamente con el trabajo agrícola que desarrollaron los habitantes de Pachama desde época preincaica, por lo que se invocaría su intercesión para asegurar la fertilidad de los campos (Schenone 1992, 2:475–77). Los relatos hagiográficos describen la forma como el santo compatibilizaba su vida de oración con el trabajo agrícola, rasgo que lo constituye en un excelente modelo para los habitantes de la localidad. San Cristóbal es, por otro lado, patrono de los jardineros y en general de los que cultivan árboles (Réau 1998, T. 2, 3:357). De acuerdo al relato de la Leyenda Dorada Cristo niño le habría ordenado: ‘una vez que hayas llegado a la puerta de tu cabaña, hinca junto a ella en el suelo el varal que utilizas para atravesar el río; mañana, cuando te levantes, el varal estará verde y lleno de frutos [...] Cristóbal hizo lo que el niño le había ordenado, y al día siguiente al salir de la cabaña comprobó que el varal se había transformado en una frondosa palmera cuajada de dátiles’. El carácter de esta escena le habría valido su rol de protector de los árboles frutales, a la vez que sería el origen de la iconografía que lo presenta atravesando el río con una palmera en las manos, tal como aparece en la pintura de Pachama. A esta función se debe agregar su carácter de protector de las pestes y acompañante de los viajeros; por tanto, junto con pedirle abundancia de frutos, acudirían a él para que los protegiera de las enfermedades e intercediera por ellos cuando debían trasladarse de un lugar a otro, quizá especialmente cuando debían vadear un río (Schenone 1992, 2:242–46). La

asistencia del Ángel de la Guarda, también era solicitada para asegurarse un buen viaje, aunque su principal misión sería proteger a los hombres de las acechanzas del demonio y asistirlos en el minuto de la muerte (Réau 1998, T. 1, 1:55–56). San Andrés y San Pedro, los hermanos apóstoles, son patronos de los pescadores, siendo el primero especialmente invocado por los que trabajaban en agua dulce (Schenone 1992, 1:621–30),¹² lo que puede vincularse con los bien delineados peces que fueron pintados en el río que atraviesa San Cristóbal. Sin embargo, no parece que la presencia de san Andrés en la portada corresponda a la necesidad de solicitar su intercesión para asegurar una buena pesca, sino, como ya se ha indicado, al hecho de que su fiesta coincide con el final de la siembra y el comienzo del período de lluvias; esta capacidad del apóstol para actuar sobre el clima y los cultivos está refrendada en la *Leyenda Dorada* y en el *Flos Sanctorum* (Vorágine 2008, 35; Ribadeneyra 1580, 2); de modo que la festividad del apóstol ofrecía la posibilidad de cristianizar las prácticas locales orientadas a asegurar la fertilidad de la tierra. En este sentido, es destacable el hecho de que aún hoy en Pachama y Belén se considere al apóstol Andrés como un santo controlador de las lluvias (Tudela 1999–2000, 100).

La profusa ornamentación fitomorfa que contienen los murales pareciera estar en sintonía con esta propuesta de establecer un vínculo entre las figuras representadas y la fertilidad de la tierra. Plantas, flores y frutos no se limitan, como es habitual en muchas iglesias, a cenefas y zócalos; por el contrario, entre las representaciones de santos se ubican verdaderos tapices pintados con formas vegetales que, en algunos casos, parecen representaciones de tierras de cultivo.

En un ámbito aparentemente distinto habría que situar a San Miguel (Vorágine 2008, 621–30) y a San Jorge luchando contra dragones (Schenone 1992, 2:487), imágenes que —junto con manifestar la necesidad de combatir al demonio y el pecado— podrían estar representando la lucha contra el paganismo, transmitiendo a los habitantes de Pachama la necesidad de olvidar sus viejos cultos, abandonar la idolatría y seguir en plenitud el camino cristiano, tal como lo plantea Juan Chacama en su interpretación (Chacama 2009, 19–20). Estas prácticas se habrían intentado erradicar con la ayuda —entre otros medios— de las imágenes de San Jorge y San Miguel luchando contra el dragón. Para el caso de Carabuco Okada plantea la sugerente idea de que las figuras del santo y del arcángel estarían ahí para certificar que la comunidad ha abandonado la idolatría y la superstición (2011, 105), lo cierto es que sus figuras estarían presentes en Pachama para referirse a la supresión de cultos no cristianos, ya sea como relato de hechos pasados o como objetivo del presente. No obstante lo anterior, no se debe descartar la posibilidad de que estas imágenes que muestran al santo caballero y al arcángel venciendo al demonio hayan sido concebidas o interpretadas como representaciones de la lucha entre los fieles y los infieles, no sólo en un sentido espiritual sino también político, es decir, figuras del conflicto entre los leales a la corona y los rebeldes a su autoridad. Debe recordarse que las pinturas fueron realizadas, con mucha probabilidad, a mediados de la década del ochenta del siglo XVIII, es decir, a pocos años de haber sido controladas las sublevaciones de mayor envergadura. Es interesante traer a colación la pintura del nártex de la iglesia de Chinchero, en la que se representa la batalla en que las tropas leales a la corona vencen a las fuerzas rebeldes; sobre la escena militar se observa el combate entre una serpiente y un puma que, de acuerdo a la interpretación de Teresa Gisbert, representaría la lucha entre el dragón infernal y san Miguel y, al mismo

tiempo, el choque entre Tupac Amaru y Pumacahua (2008, 213). Pachama no fue ajeno a las tensiones ocasionadas por estas revueltas, siendo el hecho más significativo las ejecuciones de su cacique, Diego Felipe Cañipa, y otras autoridades de los comunes, a causa de la negativa a ceder ante las exigencias de los líderes rebeldes (Hidalgo y Durton 2004, 532).

A la luz de este análisis preliminar es posible sugerir que el programa de pintura mural de la iglesia de San Andrés de Pachama pudo ser concebido para erradicar prácticas locales asociadas a la fertilidad de la tierra, así como alguna otra forma de persistencia de cultos ajenos al cristianismo. Propósitos que cobrarían un nuevo significado en el contexto del convulsionado ambiente que provocaron las rebeliones anticoloniales. La fecundidad de la tierra, la extirpación de la idolatría y el control social parecieran ser, por tanto, las claves que permiten dar una lectura unitaria a este conjunto de imágenes, concebidas para una población que —a pesar de contar con un cierto nivel de catequización— seguiría asignándole valor y eficacia a los antiguos rituales. Se debe afirmar entonces que el programa de pintura mural de Pachama no es exactamente de carácter devocional, aunque pudiese cumplir también con esa función; los santos representados, como se acaba de proponer, están ahí para colaborar en la supresión de prácticas que se consideran inadecuadas, a la vez que para reforzar la fidelidad de la población a la Iglesia y a la Corona. Se trata, como ya se dijo, de una comunidad que podría recibir la enseñanza de la doctrina cristiana con cierta regularidad, razón por la cual, no necesitaban un catecismo pintado en los muros de la iglesia; sin embargo, la ambigüedad de sus lealtades y su probable apego a prácticas consideradas supersticiosas o abiertamente idolátricas, requirió de un programa pictórico concebido para colaborar en la tarea de cristianizar su comportamiento, generando así las condiciones para un pacto intercultural.

Efectivamente, la concepción del programa pudo ser fruto de una negociación entre el cura de Belén, el curaca local, la comunidad, el pintor que realizó los murales y las cofradías activas en la localidad; pues, normalmente eran estas corporaciones las que expresaban la realidad y necesidades de la comunidad e intermediaban con el doctrinero y el fiscal. Las cofradías en los templos andinos velaban por la celebración de las principales advocaciones y mantenían viva la devoción, principalmente, a través de la celebración de las fiestas y del decoro y ornamentación de los altares. La permanencia de una cofradía hacia fines del siglo XIX en la iglesia de Pachama, permite señalar que esta debió tener un rol importante en la ornamentación de la iglesia.¹³

Técnicas y materiales empleados en las pinturas murales de Pachama

El esfuerzo desplegado por la iglesia para convertir o sostener en la fe mediante un sistema en el que se articulan, entre otros recursos, ritos, palabras e imágenes, pudo ser distorsionado o debilitado por las implicancias simbólicas de los materiales utilizados en la ejecución de pinturas o esculturas (Siracusano 2010, 97–106). No es posible saber qué nivel de conciencia tenían, acerca de las implicancias de usar un pigmento u otro, aquellas personas involucradas en la ejecución de las pinturas murales de Pachama. Sin embargo, es significativo que el Sínodo de la Plata de 1772–1773 se refiera explícitamente, como lo hacen otros documentos eclesíasticos, al cuidado que se debe tener en la manipulación de las esculturas y pendones, para evitar que mayordomos, cófrades y alféreces escondan ídolos en las peanas o en los repliegues de las telas; haciéndose cargo de que una

imagen cristiana podía ver alterado su significado por la presencia, oculta, de un objeto material asociado a los antiguas prácticas (1854, 144).

En pos de una investigación integral, junto con el análisis histórico e iconográfico, se realizaron diferentes estudios sobre la condición técnica y material de las pinturas murales de Pachama, bajo el entendido de que esta última dimensión tiene la capacidad de impactar en el significado de una imagen (Siracusano 2005). En total, se seleccionaron y extrajeron 14 muestras, las que fueron sometidas a distintos análisis para la identificación de materiales inorgánicos y orgánicos, así como para definir la técnica empleada.

En lo referido a la técnica, se trataría de una pintura al temple sobre una base de preparación de yeso aplicada sobre el muro de adobe. El análisis de siete muestras dio como resultado la presencia de lípidos y proteínas como aglutinantes en las bases de preparación. Los lípidos están compuestos mayoritariamente por los ácidos palmítico y esteárico en una relación de 3:1, lo cual coincide con la proporción de ambos ácidos grasos en el huevo. La presencia de proteína en la base de preparación junto con la identificación de colestadieno, un producto de degradación del colesterol, avalaría el uso de huevo como aglutinante, el cual está compuesto por una mezcla de lípidos (principalmente concentrados en la yema) y ovoalbúmina como proteína mayoritaria.

Efectivamente, esta técnica era la que la manualística de la época mencionaba para ser aplicada, entre otros soportes, sobre muro: 'Úsase de la pintura al temple sobre pared, lienzo, tabla, pergamino [...]; pero si se moja se destruye, y así no se puede lavar, ni usar de ella en sitios expuestos á la inclemencia del tiempo, aunque pudiera siendo barnizada' (Palomino 1795, 50). En cuanto a su composición, Palomino señala:

Especie de pintura acuosa que se hace con ingredientes pegantes, como goma, cola, ó *templa* de huevo: de que procedió el llamarse *temple*: porque fue lo primero con que comenzó la *templa* de huevo. (1795, 358)

Como ha sido demostrado con anterioridad, manuales como el de Palomino circularon ampliamente en todo el virreinato (Siracusano 2005). La correspondencia ajustada entre ciertas recetas técnicas y los análisis químicos perpetrados sobre diversas obras producidas en el área andina justifica esta aseveración. Las referencias a Palomino no apuntan a proponer que los artífices de Pachama conocieran directamente *El museo pictórico y escala óptica*. Se trata, más bien, de contrastar las proposiciones de un tratado de amplia difusión con las prácticas que revelan los análisis de materiales de los murales. Comparación que permitiría conocer hasta qué punto los autores de las pinturas de Pachama trabajan de acuerdo a los parámetros habituales en talleres españoles e hispanoamericanos.

La escasa, pero, valiosa bibliografía existente acerca de los usos de la técnica del temple sobre muro en la Sudamérica colonial habla del uso de colas animales, gomas vegetales, caseína, clara y/o yema de huevo en este tipo de pinturas (Flores et al. 1993; Vallín 1995, 1998, 49–51; Mesa y Gisbert 2002). Flores, Kuon y Samanez, en *Pintura mural en sur andino*, señalan la presencia de cola y clara de huevo diluida en agua como los aglutinantes más habituales, junto con el zumo de cactus, aunque sin especificar las técnicas analíticas aplicadas para su identificación (1993, 11). Los análisis de laboratorio desarrollados por esta investigación estarían indicando la presencia de huevo como aglutinante en las pinturas de Pachama, dato que resulta en un avance relevante en el conocimiento de la pintura mural del período virreinal.

El huevo de gallina se usó como aglutinante desde la antigüedad y fue un material habitual durante la Edad Media para producir las pinturas con que se trabajaban los libros iluminados. El uso o descarte de la yema favorecía la obtención de materiales con cualidades bien diferenciadas. La clara disuelta en agua permitía lograr una sustancia de secado rápido y que se volvía insoluble luego de una exposición prolongada a la luz. Con el huevo completo, por su parte, era posible elaborar una pintura más grasosa, con efectos semejantes a los del óleo (Doerner 1998, 113). De modo que, la caracterización de las muestras de Pachama como pinturas que usaron huevo como aglutinante, aporta un antecedente distinto que obliga a preguntarse acerca de la habitualidad de este tipo de sustancia y de la intencionalidad de quienes usaron solo clara o, como en este caso, clara y yema.

Sobre los colores de la pintura al temple, Palomino decía que ‘Son pues los colores más preciosos que hoy usamos en el temple, el blanco de yeso espejuelo, el ocre, tierra roxa, sombra de Venecia y del viejo, carmín, ancorca, tierra negra, esmaltes, añil, ó índico, verdemontaña, tierra verde, ó verdacho, y bermellón’ (1795, 49), mientras que descartaba otros como el albayalde ‘necesario en los estofados, pero no en todos los climas, porque se vuelve negro en algunos’ (1795, 49), el oropimente, el negro de humo, de hueso y de carbón, y el cardenillo, entre muchos otros. Como ya se ha indicado en otras oportunidades respecto a la elección y uso genuinos que hacían los pintores americanos de ciertos materiales, muchas veces desatendiendo lo que indicaban las autoridades, nuestra investigación confirmó tanto el uso de materiales tradicionales del color, así como la elección de algunos que se alejaban de los consejos de Palomino.

Las muestras analizadas mediante la técnica de Fluorescencia de Rayos X y microespectroscopia RAMAN indican la presencia en las capas pictóricas de oropimente en el amarillo del arco de la sacristía, hematita en el naranja de la nube que envuelve al dragón de siete cabezas y en el marrón de las columnas salomónicas, cinabrio en los rojos del escudo del arcángel y de los paneles ornamentales, antlerita, un mineral de cobre, en las pinturas verdes y negro de carbón en los negros. El análisis por microespectroscopia de masa por inserción directa de una de las muestras azules reveló la presencia de índigo como pigmento. Se trata de pigmentos de posible extracción local, aunque no se descarta una procedencia europea, dada la presencia de un mercado fluido de materiales pictóricos en centros como Potosí. El oropimente es un sulfuro de arsénico de extraordinario y corriente uso en el Virreinato del Perú, tal como se ha señalado en investigaciones anteriores (Seldes, Burucúa, Siracusano, Maier y Abad 2002, 224–25; Siracusano 2005 y 2010, 91). El cinabrio es un sulfuro de mercurio que se extraía de las minas de Huancavelica (Seldes et al. 2002, 224–25; Siracusano 2005 y 2010, 91). La hematita, por su parte, es un mineral con una alta concentración de óxido férrico disponible en diversos puntos del área sur andina. El uso de mineral de cobre en pintura ha sido identificado desde época prehispánica (Sepúlveda, Figueroa y Pages 2013; Sepúlveda, Figueroa y Cárcamo 2014) y en otros soportes de estatuas de madera de época colonial (Tomasini, Rúa, Siracusano y Maier 2012). El índigo o añil, un colorante de origen vegetal de la familia de las *Papilionaceae*, era uno de los más utilizados en el teñido de paños en la América prehispánica. Su identificación en numerosos lienzos atribuidos a la escuela cuzqueña da cuenta de su uso como pigmento.

Se trata de sustancias que habían cumplido en tiempos pretéritos funciones específicas en contextos rituales. Efectivamente, el cinabrio o *llimpi*, la hematita o almagre y el

oropimente o *carvamuqui*, fueron usados para ofrendar a las huacas, soplar sobre ídolos y conopas, exhalar sus vapores o untar el cuerpo con fines ceremoniales (Siracusano 2005, 305–6; Siracusano 2010, 103). Sin embargo, es interesante constatar que, con excepción de la hematita, no hay evidencia de que los pigmentos identificados en Pachama fuesen usados habitualmente en la pintura mural prehispánica (Bonavia 1985, 180; Wright 2010, 310). Análisis aparte requiere el hallazgo de antlerita en las muestras de verde extraídas del dragón de siete cabezas y de las columnas salomónicas que flanquean la figura de San Miguel arcángel. Este sulfato básico de cobre es un material extraño en la tradición pictórica virreinal; los antecedentes disponibles indican que en la América colonial andina los tonos verdes se lograban a partir del uso de malaquita, acetato de cobre o verdigris, o resinato de cobre, entre los pigmentos más frecuentes en pintura y escultura, o a partir de mezclas en la paleta de oropimente con añil o azul de Prusia (Siracusano 2010, 91–92; Pereira 2013). El uso prehispánico de antlerita ha sido confirmado en un tocado de cuero del ‘Señor de Pica’ encontrado en la región de Tarapacá; el material para dar color se habría extraído de la mina de Collahuasi, en la que —junto a otros minerales— se extraía este mineral (Sepúlveda et al. 2014). El hallazgo permite reflexionar acerca de las continuidades y discontinuidades que se observan en las pinturas murales de Pachama, pues como se ha señalado, buena parte de las tecnologías involucradas son propias del período virreinal, sin embargo, el uso de sulfato básico de cobre para producir verde sería un indicio de la persistencia de métodos de producción de origen prehispánico en los últimos decenios del siglo XVIII.

No es posible terminar esta exposición acerca de las materialidades sino es formulando preguntas que no se pueden responder cabalmente. Es cierto que las referencias documentales más claras para el uso de colores en rituales no cristianos corresponden al siglo XVII (Siracusano 2005, 304–9), antecedentes que permitirían pensar que una parte de esas prácticas podrían haber desaparecido para finales del siglo XVIII; sin embargo, el Sínodo de la Plata es claro en recordar el peligro de la inserción clandestina de elementos aparentemente inocuos en las vestimentas de los santos. Ante esta advertencia los curas doctrineros pudieron adoptar una actitud indolente, descartando la existencia de un riesgo real. Quizá muchos de ellos optaron por controlar, en la medida de sus posibilidades, el uso de materiales o elementos clandestinos. Finalmente, también cabe la posibilidad de que algunos sacerdotes descubrieran que era más eficaz que los santos recibieran o contuvieran los materiales que antes se ofrendaban a las huacas. No es posible saber qué fue lo que ocurrió en Pachama, sin embargo, se puede afirmar que, en la medida que los habitantes de esa localidad conservaran los usos rituales de los pigmentos o al menos el recuerdo de su antigua funcionalidad, las imágenes de san Isidro, san Cristóbal o san Miguel cobrarían para ellos una fuerza adicional, proceso que podría haber culminado en la cristianización de los colores o, como lo advierte el texto sinodal, en la distorsión o anulación del mensaje cristiano contenido en los murales, es decir, los pigmentos habrían colaborado en los procesos de sincretismo religioso.

La preocupación por la materialidad de las pinturas de Pachama nos sitúa en una dimensión de la obra que no se debe perder de vista. Así como resulta necesario entender que estos murales son, en cierto modo, un eco de las políticas eclesásticas del papa Lambertini; un efecto de las nociones contenidas en el Sínodo de la Plata y un reflejo de las realidades de la localidad; también es preciso atender a los pigmentos y aglutinantes. Pues, por medio de ellos es posible entender que los murales de Pachama comparten materiales y prácticas con otras pinturas coloniales; que su factura nos habla de rupturas y

continuidades con las tecnologías prehispánicas; al tiempo que nos plantea la incertidumbre acerca de las dinámicas simbólicas que pudieron provocar. Lo cierto es que, los muros de Pachama contienen un entramado de significados que, a la luz de antecedentes adicionales, podrían develar aspectos significativos de la catequesis de pueblos periféricos a finales del siglo XVIII.

Conclusiones

Las políticas eclesíásticas de Benedicto XIV, en particular su énfasis en la necesidad de reforzar la catequesis, habrían tenido una clara acogida en las diócesis americanas como quedó reflejado en los documentos resultantes de los concilios y sínodos carolinos de finales del siglo XVIII. Los obispos, junto al clero, habrían construido un diagnóstico poco halagüeño acerca del estado de la formación doctrinal de los fieles, en particular de aquellos que habitaban en zonas con escasa atención de doctrineros; convicción que los habría impulsado a renovar la enseñanza del catecismo. El regreso a programas pictóricos de carácter doctrinal y moral, característicos de los siglos XVI y XVII, se explicaría, además, por la necesidad de usar todos los medios disponibles para reforzar la capacidad de la Iglesia de influir en la sociedad; precisamente, en el complejo contexto de las rebeliones anticoloniales. Las pinturas murales de Pachama parecieran ser un buen ejemplo de como la iglesia usó de las imágenes en la situación que se describe. El repertorio de santos representados en sus muros podría llevar a pensar que se trata de un programa devocional, sin embargo, todo indicaría que se trata de un conjunto de imágenes orientadas a desterrar o resignificar costumbres locales asociadas a la fertilidad de la tierra y, en general, a controlar prácticas que eran consideradas, desde una perspectiva cristiana, como superstición o idolatría. La identificación de pigmentos y aglutinantes permite afirmar que en la factura de los murales de Pachama parecen, por una parte, replicarse los usos habituales en la pintura colonial del sur andino, al mismo tiempo que se incorporan materialidades locales como la antlerita. Los usos rituales de casi todos los pigmentos utilizados obliga a preguntarse hasta qué punto los contenidos de los murales fueron distorsionados o, tal vez, reforzados por significados paralelos.

Notas

1. Se trata, además, de un territorio que cambió de administración soberana, con la consecuente pérdida de fuentes documentales, sumado a un importante despoblamiento a mediados del siglo XX, fruto de las políticas chilenas de colonización para el puerto ariqueño.
2. El presente trabajo de investigación ha sido posible gracias al apoyo del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica del Estado de Chile que aprobó el proyecto FONDECYT regular N° 1150974.
3. Acerca de la Ruta de la Plata se puede consultar López Beltrán 1990, 2004.
4. Acerca de la pintura mural en el ámbito sur andino se puede consultar Mesa and Gisbert 1982; Gisbert 1998; Flores, Kuon y Samanez 1993. En relación con la pintura mural en los altos de Arica, región donde se ubica Pachama, se pueden revisar los siguientes trabajos: Castro, Chacama y Mir 2009; Chacama 2009; Corti, Guzmán y Pereira 2009a; 2009b; 2011; 2013.
5. La primera mención documental a la localidad es del año 1739, en que se nombra a Pachama como uno de los anexos de la doctrina de Codpa (AAA, Autos del Obispo Cavero).
6. Para entender el proceso de evangelización tardía y, por ende, la validez que aún tenía el III Concilio Limense, a casi dos siglos de su realización, deben tenerse en cuenta al menos tres factores; en primer lugar, la tardanza en implementar las reducciones de Toledo que minó en

muchos sitios la eficacia de la evangelización; luego, las prescripciones del III Concilio Limense no siempre fueron acatadas y, finalmente, el convulsionado ambiente que provocaron las rebeliones indígenas durante gran parte del siglo XVIII también afectó decisivamente la vida religiosa de muchas localidades. Acerca de la influencia del III Concilio Limense se puede revisar Lisi 1990.

7. Durante el pontificado de Benedicto XIV, que se extendió desde 1740 hasta 1758, se promulgaron dos documentos relativos a la catequesis, la bula *Etsi minime*, de 1742, y la encíclica *Cum religiosi*, de 1754; en ambos casos se insiste en la urgencia de transmitir la doctrina cristiana sirviéndose de todos los medios disponibles.
8. Acerca de este punto se puede consultar, entre muchos otros trabajos, Estenssoro 2001; Gruzinski 1991.
9. La imagen de la Virgen es identificada en la localidad como Nuestra Señora del Rosario y es mencionada en publicaciones anteriores como la Virgen de Pomata, a pesar que el estado actual de la pintura no permite reconocer las cuentas del rosario ni los penachos de plumas en las coronas (Chacama 2009, 20).
10. Se trata de iconografías semejantes, sin embargo, en este caso debiera tratarse, con mayor probabilidad de la representación del Ángel de la Guarda, puesto que, el atributo del pescado que caracteriza a san Rafael no se encuentra.
11. Podría tratarse del Pachallampe o siembra de la papa. Álvarez 1987, 86; Gavilán y Carrasco 2009, 106–7.
12. Es interesante traer a colación en este punto el planteamiento de Ananda Cohen Suarez acerca de la posibilidad de vincular la representación del río Jordán en el Bautismo de Cristo, específicamente el pintado en la iglesia de Pitumarca, con el lago de Titica, escenario de los mitos de origen (2015, 134–38). Es sugerente pensar que, de acuerdo al relato evangélico, san Andrés y san Pedro eran pescadores en el lago de Tiberíades. Se trataría de una dimensión diferente a la idea de san Andrés como controlador de las lluvias, aunque no contradictoria.
13. Iglesia de Pachama, *Libro de inventario de la Iglesia de Pachachama* [sic], 1870, 7: ‘Los mayordomos salientes que son don Andrés Flores y D Francisco Marca se comprometen en satisfacer a la iglesia por estipendios de cofradía, el primero media docena de camaretas de a seis libras cada una, el segundo dijo no tenía proporcion para hacerlo y que solo se comprometía en pagar los veinticinco pesos con sus intereses de dos años que asciende a treinta y cuatro pesos que se consideran desde hoy como capital principal. Los treinta y cuatro pesos correrían a su cargo por ocho meses y pagará de intereses el uno y medio. Pachama abril 6 de 1898’. Acerca de la cronología de la iglesia y de sus pinturas se puede agregar la existencia de un misal en la sacristía del templo que data de 1742.

Fuentes manuscritas

Archivo Arzobispal de Arequipa [AAA]

Libro de inventario de la iglesia de Pachama (1870)

Bibliografía

- Álvarez, Luis. 1987. El mito de Pusiri Collo y la fiesta del Pachallampe: aculturación andino-hispana en el poblado de Socoroma. *Diálogo Andino* 6: 80–90.
- Argandoña Pastén y Salazar, Pedro Miguel, ed. 1854. *Constituciones sinodales del Arzobispado de la Plata*. Cochabamba: Imprenta de los Amigos.
- Barroero, Liliana, y Stefano Susinno. 1999. Roma arcadica capitale universale delle arte del disegno. *Studi di Storia dell'Arte* 10: 89–178.
- Bonavia, Duccio. 1985. *Mural painting in ancient Peru*. Bloomington: Indiana University Press.
- Briones, Luis, y Pedro Villaseca. 1983. *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Arica: Editorial Cabo de Hornos.

- Castro, Nelson, Juan Chacama, y Ricardo Mir. 2009. Excitar y subyugar. Pastoral de la imagen y poblaciones indígenas en Arica colonial. *Diálogo Andino* 34: 25–43.
- Chacama, Juan. 2009. Imágenes y palabras, dos textos para un discurso. La prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII. *Diálogo Andino* 33: 7–27.
- Cohen Suarez, Ananda. 2013. Painting Andean liminalities at the church of Andahuaylillas, Cuzco, Peru. *Colonial Latin American Review* 22 (3): 369–99.
- . 2015. From the Jordan River to Lake Titicaca. *The Americas* 72 (1): 103–40.
- Corti, Paola, Fernando Guzmán, y Magdalena Pereira. 2009a. El Juicio Final de Parinacota. En *Entre cielos e infiernos, V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, 115–24. La Paz: Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural.
- . 2009b. La pintura mural de la iglesia de San Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la iglesia de la Natividad de Parinacota. En *Entre cielos e infiernos. V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos, 125–32. La Paz: Unión Latina, Griso y Fundación Visión Cultural.
- . 2011. El indio trífrente de Parinacota, un enigma iconográfico. *Colonial Latin American Review* 20 (3): 381–400.
- . 2013. *La pintura mural de Parinacota, en el último bofedal de la ruta de la plata*. Arica: Fundación Altiplano–Universidad Adolfo Ibáñez.
- Doerner, Max. 1998. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Estenssoro, Juan Carlos. 2001. El simio de Dios. Los indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XV–XVII. *Bulletin Institute Français d'études andines* 30: 455–74.
- Flores, Jorge, Elizabeth Kuon, y Roberto Samanez. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Gavilán, Vivian, y Ana María Carrasco. 2009. Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *Chungara, revista de antropología chilena* 41 (1): 101–12.
- Gisbert, Teresa. 1992. La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review* 1–2: 109–45.
- . 1998. *Pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte–Organización de los Estados Americanos.
- . 2008. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert Editores.
- Gruzinski, Serge. 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI–XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 2008. *Nueva corónica y buen gobierno*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, Fernando, Paola Corti, y Magdalena Pereira. 2014. Imagen y palabra en la evangelización y catequesis de la Ruta de la Plata. Potosí-Arica. *Hispania Sacra* 66, Extra II: 119–68.
- Hidalgo, Jorge. 1988. *Padrón de la doctrina de Belén en 1813: Documento de trabajo n° 4*. Arica: Universidad de Tarapacá.
- Hidalgo, Jorge, y Alan Durston. 2004. Reconstitución étnica colonial en la Sierra de Arica: El cacazgo de Codpa, 1650–1780. En *Historia andina en Chile*, ed. Jorge Hidalgo, 507–34. Santiago: Editorial Universitaria.
- Interian de Ayala, Juan. 1782. El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas. Madrid: Joaquín de Ibarra.
- Leira, Amelia. 2007. La moda en España durante el siglo XVIII. *Indumenta: Revista del Museo del Traje* 9: 87–94.
- Lisi, F. L. 1990. *El tercer concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- López Beltrán, Clara. 1990. *Potosí-Arica, trazado de un recorrido*. La Paz: manuscrito inédito.
- . 2004. Los circuitos del comercio colonial en Charcas (hoy Bolivia). En *Los caminos del MERCOSUR. Historia económica regional. Etapa colonial*, ed. H. Silva, 33–54. México D.F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Luque Alcaide, Elisa. 2008. *Iglesia en América Latina (siglos XVI–XVIII), continuidad y renovación*. Pamplona: Eunsas.
- Mamani, Manuel. 2002. El rito agrícola del Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. *Revista Musical Chilena* 56 (98): 45–62.

- Mebold, Luis. 1985. La pintura religioso-popular del altiplano chileno. *Aisthesis* 15.
- Mesa, José, y Teresa Gisbert. 1982. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Banco Wiese.
- . 2002. *Monumentos de Bolivia*. La Paz: Gisbert Editores.
- Moreno, Rodrigo, y Magdalena Pereira. 2011. *Arica y Parinacota: La Iglesia en la Ruta de la Plata*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
- O'Phelan, Scarlett. 1988. *Un siglo de rebeliones indígenas anticoloniales, Perú y Bolivia 1700–1783*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- Okada, Hiroshige. 2011. 'Golden compasses' on the shores of Lake Titicaca: The appropriation of European visual culture and the patronage of art by an indigenous cacique in the colonial Andes. *Memoirs of the Graduate School of Letters* [Osaka] 51: 87–111.
- . 2014. Mural painting in the Viceroyalty of Peru. En *Painting in Latin America 1550–1820*, eds. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 403–35. New Haven: Yale University Press.
- Paleotti, Gabriele. 2002. Discorso intorno alle imagini sacre e profane [1582]. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Palomino, Antonio. 1795. El museo pictórico y escala óptica. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Pereira, Helena. 2013. Saint John at Calvary: Technical and material study of a polychrome wood sculpture. *CeROArt*: <http://ceroart.revues.org/3197> (consultado el 22 de febrero de 2015).
- Réau, Louis. 1998. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ribadeneyra, Pedro de. 1580. *Flos sanctorum o libro de la vida de los santos*. Sevilla: Casa de Fernando Díaz.
- Sarabia, Justina. 1984. *Francisco de Toledo, Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú, 1575–1580*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla.
- Saranyana, Josep-Ignasi, y Carmen-José Alejos Grau. 2005. *Teología en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vevuert.
- Schenone, Hector. 1992. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Seldes, Alicia, José Emilio Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, y Gonzalo E. Abad. 2002. Green, yellow, and red pigments in South American painting, 1610–1780. *Journal of the American Institute for Conservation* 41 (3): 225–42.
- Sepúlveda, Marcela, Virgilio Figueroa, y J. Cárcamo. 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.
- Sepúlveda, Marcela, Virgilio Figueroa, y S. Pages Camagna. 2013. Copper pigment making in the Atacama Desert (northern Chile). *Latin American Antiquity* 24 (4): 467–82.
- Serulnikov, Sergio. 2006. *Conflictos sociales e insurrección en el mundo colonial andino. El norte de Potosí en el siglo XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Siracusano, Gabriela. 2005. *El poder de los colores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , ed. 2010. *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Buenos Aires: Universidad Federal de San Martín.
- Tomasini, E., Carlos Rúa, Gabriela Siracusano, y Marta Maier. 2012. Atacamite as a natural pigment in a South American colonial polychrome sculpture from the late XVI century. *Journal of Raman Spectroscopy* 44 (4): 637–42.
- Tudela, Patricio. 1999–2000. La religión tradicional entre los aymaras de Arica. *Revista Chilena de Antropología* 15: 99–118.
- Valadés, Diego. 1579. *Rethorica christiana*. Perugia: Pietro Giacomo Petruzzi.
- Vallín, Rodolfo. 1995. La pintura mural en Hispanoamérica. En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500–1825*, ed. Ramón Gutiérrez, 189–204. Madrid: Cátedra.
- . 1998. *Imágenes de cal y pañete. La pintura mural de la Colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial–Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Vargas Ugarte, Rubén. 1951–1954. Concilios Limenses (1551–1772). Lima: Tipografía Peruana.
- Vial, José S.J. 1984. Algunas referencias cronológicas sobre la historia de la iglesia en Arica, antes de la guerra de 1879. *Revista Chungará* 13: 29–34.
- Vorágine, Santiago de la. 2008. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.
- Wright, Verónica. 2010. Pigmentos y tecnología artística mochicas: una nueva aproximación en la comprensión de la organización social. *Bulletin del Institut Français d'Études Andines* 2: 299–330.