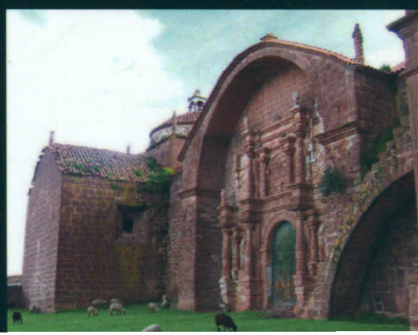


CHUCUITO

Fragmentos de una historia



CHUCUITO

Fragmentos de una historia

INAUGURACIÓN Y CONFERENCIAS:

17 de agosto de 2010, 18 hs

Embajadora Judith de la Mata, Embajadora de Perú en la Argentina.

Dr. Gauvin Alexander Bailey, Universidad de Aberdeen.

Dr. Darko Sustersic, Universidad de Buenos Aires.

Lic. Estela Salles, Universidad Nacional de Luján, Doctoranda Universidad de San Andrés.

Dr. Ricardo González, Universidad de Buenos Aires.

Centro Cultural Paco Urondo

Facultad de Filosofía y Letras/UBA

25 de Mayo 217, Buenos Aires

Tel: 011 4342 5922 • e-mail: urondo@filo.uba.ar

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

Decano

Héctor Hugo Trinchero

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Graciela Morgade

**Secretaria de Hacienda
y Administración**

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión

Universitaria y Bienestar Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación

Claudio Guevara

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Coordinadora editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Directora de Imprenta

Rosa Gómez

EDITORIAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Corrección: Liliana Cometta

Diseño y diagramación: Karina Hidalgo

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

CHUCUITO

Las iglesias coloniales de la provincia de Chucuito, junto a la ribera occidental del lago Titicaca, en el sur del Perú, constituyen uno de los conjuntos más interesantes del reservorio artístico colonial sudamericano, tanto por la riqueza plástica de su decoración arquitectónica y el valor de las pinturas y esculturas que atesoran, como por ser expresión de una de las más tempranas experiencias de organización social multicultural en el continente y constituir la manifestación material de esa interacción en espacios, edificios e imágenes.

La muestra, organizada por el equipo de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Buenos Aires que estudia la relación entre representación artística y cultura indígena en Chucuito colonial, dirigido por el Dr. Ricardo González, presenta una selección fotográfica de iglesias, ornamentación, pinturas, retablos y esculturas acompañada por una serie de conferencias dictadas por especialistas en torno a la problemática de un patrimonio que, pese a su extraordinaria significación artística y cultural, está en muchos casos al borde del colapso.

Organizadores y agradecimientos

La organización de la muestra ha estado a cargo de algunos de los integrantes del equipo UBACyT que desarrolla la investigación sobre Representación artística y cultura indígena en Chucuito colonial. Han trabajado para su concepción y montaje el Dr. Ricardo González (director), los investigadores Dr. Carlos Zanolli, Dr. Jorge Kulemeyer y licenciadas Dolores Estruch y Victoria De Luca y los estudiantes Martín Isidoro, Clelia Domoñi y Carla Maranguello.

Agradecemos a la Dra. Graciela Dragoski el ofrecimiento del espacio del Centro Cultural Paco Urondo para la realización de la muestra y a las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires las facilidades para la publicación del presente catálogo, así como a la Embajada de Perú su participación y apoyo en la difusión del evento.

| | |
|--|-----------|
| El lago Titicaca | 6 |
| EL REINO LUPAQA | 8 |
| Las reducciones del Virrey Toledo | 15 |
| Los curas doctrineros y la Visita | 16 |
| La organización del trabajo | 17 |
| Los caciques en el mundo reduccional | 18 |
| LAS IGLESIAS Y LOS PUEBLOS REDUCCIONALES EN CHUCUITO | 20 |
| La fachada de la Compañía de Arequipa | 30 |
| EL ARTE EN LAS REDUCCIONES DE CHUCUITO | 32 |
| El bautismo de Cristo | 52 |
| La primitiva escultura jesuítico-indígena en el Virreinato de Perú | 54 |
| La escultura ornamental | 56 |
| La naturaleza en el mundo andino | 58 |
| Las iglesias de Chucuito como patrimonio cultural | 60 |

EL LAGO TITICACA

El lago Titicaca o la laguna de Chucuito, como la llamaban comúnmente los españoles, conformó desde que tenemos noticias y testimonios arqueológicos, no sólo un espacio social, político y económico de la mayor importancia regional, sino también el centro mítico del que surgieron los linajes y algunas de las deidades de muchas de las principales culturas andinas, incluyendo los incas. En ese espejo mágico había iluminado por primera vez el sol —de ahí su isla— y sus aguas habían sido la escena donde Viracocha separó la luz de las tinieblas y señaló a los incas como a sus hijos:



“Dicen que al tiempo que el Hacedor estaba en Tiahuanaco, porque dicen que aquel era su principal asiento y así allí hay unos edificios soberbios y de grande admiración, en los cuales estaban pintados muchos trajes de estos indios y muchos bultos de piedra de hombres y mujeres, que por no obedecer el mandato del Hacedor dicen que los convirtió en piedras; dicen que era de noche y que allí hizo el Sol y Luna y estrellas, y que mandó al Sol y Luna y estrellas fuesen a la isla de Titicaca que está allí cerca, y que desde allí subiesen al cielo. Y que al tiempo que se quería subir el Sol en figura de un hombre muy



resplandeciente llamó a los incas y a Manco Capac como a mayor de ellos y le dijo: Tú y tus descendientes habéis de ser señores y habéis de sujetar muchas naciones; tenedme por padre y por tales hijos míos os jactad y así me reverenciareis como padre. Y que acabado de decir esto a Manco Capac, les dio por insignias y armas el *suntur páucar* y el *champi* y otras insignias que ellos usaban, que es a manera de cetro, que todos ellos por insignias y armas tuvieron y que en aquel punto mandó al Sol y Luna y estrellas que subiesen al cielo a ponerse cada uno en sus lugares y así subieron y se pusieron; y que luego en aquel

instante, Manco Capac y sus hermanos y hermanas, por mandato del Hacedor se sumergieron debajo de la tierra y vinieron a salir de la cueva de Pacaritambo donde se jactan proceder, aunque de la dicha cueva dicen salieron otras naciones y que salieron al punto que el Sol, el primero día después de haber dividido la noche del día el Hacedor; y así de aquí les quedó apellido de llamarse hijos del Sol y como padre adorarle y reverenciarle.” (Versión del mito recogida por Cristóbal de Molina, el cuzqueño. Utilizamos la edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols, aunque actualizando la ortografía.)

Entre muchas, Cobo proporciona esta variante del mito:

“Esta misma ficción cuentan otros de este modo: dicen que apiadado el sol del estado miserable que tenía el mundo, envió a él un hijo y una hija de los suyos para que instruyesen y doctrinasen a los hombres en el conocimiento del sol, persuadiéndoles lo venerasen por Dios y le diesen la adoración que como a tal le era debida, y también para que los enseñasen a vivir como hombres de razón en policía y orden, estableciéndoles leyes con que fuesen mantenidos en paz y justicia y que fueron puestos por su padre el sol en la dicha laguna de Titicaca mandándoles (...), hincasen en el suelo una barreta de oro que les dio de un codo de largo; y que donde al primer golpe que con ella diesen en tierra se les hundiese, allí era su voluntad que parasen y hiciesen su asiento y morada (...) y llegando al cerro de Huanacauri, tentaron hincar en tierra la barreta de oro y al primer golpe se les hundió que no la vieron más; por donde conocieron haber llegado al término de su peregrinación y ser aquél el lugar que el sol, su padre, quería habitasen, dividiéronse por aquel valle, el príncipe por una parte y la princesa por la otra (...) el uno de la gente que atrajo el príncipe, y el otro, de la que juntó la princesa; aquél se llamó Hanan Cuzco, y éste, Hurin Cuzco; que quiere decir Cuzco el alto y Cuzco, el bajo.” (de Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, tomo III, Libro XII.)



EL REINO LUPAQA

Carlos Zanolli y Dolores Estruch

Al momento de la conquista hispana, los lupaqa ocupaban la cuenca suroccidental del lago Titicaca, entre los 3.800 y 4.000 msnm. El reino estaba constituido por un pueblo principal, Chuchito, y otros seis pueblos o cabeceras ubicados hacia el sur: Ácora, Ilave (a orillas del río homónimo), Juli, Pomata, Yunguyo y Zepita, los que se mantienen hasta el día de hoy. Estos últimos están ubicados a orillas de la laguna de Huinamarca, que se conecta con el lago Titicaca a través del estrecho de Tiquina.

Con temperaturas extremas anuales que oscilan entre los 2 y los 14 grados centígrados y con lluvias que no superan los 800 mm anuales, la región sólo es apta para cierto tipo de agricultura a la vez que para el engorde de ganado. Los lupaqa superaron la adversidad del paisaje a partir del control de otros pisos ecológicos:¹ su complementariedad se extendía a los valles de Sama, Moquegua y Lluta, que desembocan en el océano Pacífico y también a la vertiente oriental del lago en la provincia de Larecaja.

Hyslop y Mujica² han señalado la posibilidad de que la ubicación de los lupaqa a la llegada de los españoles se haya debido al accionar de los incas quienes luego de haberlos sometido los “habrían obligado a abandonar sus establecimientos y pukara de los cerros” para reubicarlos en Chuchito, su pueblo principal en ese momento y en las otras seis cabeceras. Según el mismo autor, el Tawantinsuyu habría “obtenido sus recursos por encima y al margen de la población” distinguiendo la forma del dominio político del económico. En el primer caso se habría forzado el abandono de los viejos lugares de residencia a fin de lograr un mejor control político-administrativo de la población. En el segundo, simplemente se habría establecido un sistema económico por encima de los lupaqa, respetando su modo de complementariedad económica.³

Durante el dominio incaico los lupaqa cayeron en las generales de la ley del imperio en lo que a unificación de pautas culturales y de comportamiento

1. Murra, 1972.

2. Citados por Pease, 1979.

3. Pease, 1979: 110.

económico se refiere. Así, además de reubicados, muchos fueron trasladados al gran enclave económico que significó el valle de Cochabamba.

Al poco tiempo de la caída del imperio, por Real Cédula del 8 de marzo de 1534 y por cédula del 6 de noviembre de 1535⁴ los lupaqa fueron encomendados en cabeza de su majestad. Para autores como Salles, “aquella situación de privilegio” habría estado asociada a ciertas ventajas conservadas dentro de la estructura imperial, pero más allá de los motivos en que se fundase, entendemos que esta situación privilegiada era verdaderamente relativa.

En tanto dependía directamente de la Corona, la provincia de Chucuito no tenía encomenderos privados que actuaran de intermediarios, aunque sí contaba con la presencia de contadores, recaudadores de impuestos y visitadores reales quienes, en visita de inspección, iban a controlar los dominios del rey y a establecer las tasas tributarias.

Para que esta tributación llegara a establecerse de manera efectiva, fue necesario esperar la tasación del marqués Cañete, virrey del Perú (1556-1561), en el año 1559. La tasa que este había fijado para Chucuito representaba un total de 1.000 piezas de ropa y 18.000 pesos ensayados que las comunidades pagaban enviando mitayos a las recientemente descubiertas minas de plata de Potosí.⁵ Esta no era la primera experiencia de los indios de Chucuito en las minas: ya en tiempos prehispánicos estos eran trasladados a Porco a extraer plata y a Chuquibabo a producir oro, para poder así cumplir con el tributo al Inca.⁶ Como en muchos otros casos, la autoridades españolas reutilizaron, en provecho propio, mecanismos tradicionales o conocidos.

Para los tiempos del virrey Cañete, los contingentes de indios que se despatchaban anualmente a Potosí aseguraron el circulante necesario para pagar el tributo real y presagiaron la organización de la mita minera toledana (1572). Desde principios de la década de 1560 en adelante, alrededor de 500 hombres, enviados de las siete cabeceras de Chucuito a trabajar a la “Villa Real de Potosí”,



4. Salles, 2000: 42.

5. Bakewell, 1989: 68 y Noejovich y Salles, 2004: 215.

6. Bakewell, 1989: 69.

fueron un primer “indicio” de las remesas de mano de obra que garantizarían a la corona española la más espectacular producción de minerales que tendría a lo largo de su dominio en las Indias.

Los indios de Chucuito, tal había advertido el cronista Cieza de León en su paso por la provincia a mediados del siglo XVI, eran muy “ricos de ganado”⁷ y si el circulante para el pago del tributo de Chucuito se aseguraba a través del traslado de mitayos a Potosí, los tejidos que se debían a la Corona eran producidos a partir de lana del “ganado de la tierra” (alpacas y llamas) y del “ganado de Castilla” (ovejas) trabajada por los indígenas que quedaban en los distintos pueblos.

Los dominicos, primeros religiosos presentes en la provincia de Chucuito (1542-1573), no demoraron en edificar iglesias y conventos, así como en advertir que el ganado “de la comunidad” ofrecía ventajosos negocios. En 1560 los frailes incautaron el ganado “de la tierra” para sustituirlo por ovejas, en una transacción que les dejó no pocos réditos y que les permitió el establecimiento de un obraje para producir “frazadas, paños y sayas”⁸. Años más tarde, cuando en la provincia se llevó a cabo la famosa visita de Garci Diez de San Miguel (1567), las irregularidades que estos religiosos presentaron en el desarrollo de su misión serían duramente expuestas. En respuesta a ello, en 1573, Francisco de Toledo —quinto virrey del Perú— envió a su secretario privado a los fines de realizar una nueva visita de inspección que terminaría definiendo la expulsión de los frailes dominicos de la provincia y el ingreso del clero secular y de la Compañía de Jesús⁹.

No fueron pocos los cambios que se vivieron en Chucuito a partir de la llegada de Francisco de Toledo al Virreinato del Perú (1569). Parte del proceso de reorganización de la sociedad indígena, impulsada por sus reformas, implicó la aparición de nuevos actores sociales y el establecimiento de un sistema de reducciones. A partir de la política de reasentamientos, Toledo buscó facilitar el reclutamiento de mano de obra, la evangelización y el cobro de tributos reduciendo la

7. Cieza de León, [1553] 2005: 263.

8. Noejovich y Salles, 2004: 221.

9. Salles-Reese, 1997: 133.

población indígena a lugares bajos y accesibles. Las trazas de los nuevos “pueblos de indios”, que vinieron a repetir la experiencia urbana hispana a lo largo del Virreinato, provocaron importantes transformaciones en la vida socio-económica y política de las comunidades andinas. Sin embargo, para la provincia de Chucuito, el virrey estableció una disposición especial, conforme a que allí existían “pueblos muy grandes y compatibles para las doctrinas”, indicó a los visitantes que “los dejarán estar (...) según y de la manera que ahora están”.¹⁰

Las estrategias para hacer frente a las demandas e imposiciones del gobierno colonial se diversificaron a lo largo del siglo XVII. La congregación en pueblos de reducción fue muchas veces resistida y muchos optaron por dar inicio a un movimiento migratorio que, lejos de llevarlos a abandonar las áreas bajo dominio español, los hizo reaparecer bajo el estatus de forasteros o yanaconas, a veces aún dentro de la misma provincia, como veremos en el caso de Juli. De esta forma, las comunidades de Chucuito buscaron oportunidades dentro de una nueva realidad, tanto de modo individual como colectivo. Ya en las primeras décadas del siglo XVII, las estrategias desplegadas por los indígenas frente a la constante presión colonial y la corrupción de los estratos intermedios de gobierno, sobre todo los corregidores, redujeron la mano de obra disponible para el desarrollo de las actividades económicas, provocando una fuerte retracción de las mismas, situación que fue acompañada por las limitaciones propias del mercado interno colonial. Ambos problemas fueron una constante preocupación tanto para las autoridades virreinales como para criollos y peninsulares en América y se intentó superarlos a través del sistema de repartimientos mercantiles, surgido en el siglo XVII pero con un desarrollo extendido y consolidado en el XVIII.

A fines de este siglo, la mayor rebelión ocurrida en la historia de América hispano-colonial comenzó —bajo el liderazgo de Tupac Amaru— como un levantamiento que se propagó rápidamente hasta adquirir importantes dimensiones. La provincia de Chucuito no tardó en quedar integrada dentro de la red de intrigas,

10. Francisco de Toledo. “Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú (1569-1574)”.

Escuela de Estudios Hispano-Americanos: Sevilla. 1986. Tomo I. p. 119

enfrentamientos y conspiraciones que sacudieron los años que corrieron entre 1780 y 1783. Dentro de las escasas menciones que ha hecho la bibliografía sobre la participación de Chucuito en la “gran rebelión” sobresale la idea de que “los indios lupaca de Chucuito no respondieron al llamado de Tupac Amaru”.¹¹ Al respecto, consideramos que si bien Don José Toribio Castillo –cacique de Pomata– y Don Miguel Guamansango –cacique de Chucuito– decididamente brindaron apoyo a las tropas realistas,¹² hacia el interior de la provincia se dieron variadas situaciones.¹³ Promediando el mes de noviembre de 1780, pocos días después de que la captura del corregidor de Tinta diera inicio a la rebelión, don Ramón Moya y Villareal, gobernador de Chucuito, convocó a los indios de su jurisdicción, movilizándolos hacia la provincia de Lampa a fin de “contener por aquella parte la fuerte irrupción del enemigo”.¹⁴ Esta sería una de las primeras “victorias” en las que los indios de la provincia se vieron involucrados y que luego les valdría el recelo de los rebeldes. Hacia marzo de 1781, las tropas al mando de los coroneles de Tupac Amaru asolaron las poblaciones de las provincias de Puno y Chucuito. Posteriormente, tomaron el poblado de Juli y obligaron a una rápida retirada hacia el pueblo de Chucuito. Allí, por ser “paraje más ventajoso para la defensa”¹⁵ se enviaron también pobladores de Ilave y Ácora. Sin embargo, “ya era todo enemigo por las sujeciones a los contrarios, manteniéndose sólo fieles entonces los indios de la ciudad de Chucuito y un corto número del pueblo de Ácora”.¹⁶ Luego de un intento fallido de resistencia, el pueblo de Chucuito fue tomado por las tropas rebeldes, por lo que el mermado ejército debió huir a refugiarse en la vecina ciudad de Arequipa. Sólo una vez integrados a la columna de aquella ciudad, los

11. O’Phelan, 1988: 236.

12. O’Phelan, 1988: 229.

13. Entre estas situaciones podemos mencionar el caso del curaca de Ilave, don Nicolás Pardo de Figueroa a quien, tras resistir los asedios de las tropas rebeldes en Chucuito, lo encontramos reclamando la confirmación de la posesión de una hacienda (ANB, EC 1790, # 199).

14. AGN, Sala IX, 6-2-4.

15. AGN, Sala IX, 6-2-4.

16. AGN, Sala IX, 6-2-4.

hombres de Moya y Villareal pudieron emprender con éxito su reingreso a la provincia. Los primeros días de enero de 1782, una vez posicionados dentro de la jurisdicción, estos recibieron a los indios de Ácora y de Chucuito que acudieron a pedir perdón, “y aunque no concurrieron todos los comunes, manteniéndose algunos individuos seducidos todavía de varios capitanes y mandones en el partido de los rebeldes, dieron no obstante en general estas señales de sumisión”.¹⁷ Por su parte, los indios de Llave no solo no solicitaron el perdón, sino que, apostándose en varios cerros, presentaron batalla. Pero, ante los terribles castigos infligidos a los capitanes que fueron entregados por los de Ácora, terminaron “bajando de los cerros y presentándose a nuestras banderas”.¹⁸ No obstante, fueron los indios de Pomata los que sobresalieron en el combate al entregar a cuatro de los principales “que fomentaban allí la rebelión” y dar muerte al “falso comandante” Melchor Laura.¹⁹ Cuando tiempo después hizo su ingreso la columna de Arequipa por la ciudad de Chucuito, a su paso los indios de la ciudad demostraron su alegría “con danzas y arcos distribuidos desde una legua antes de llegar a la población”.²⁰

Sin embargo, estas demostraciones no lograron borrar el dolor de ver arruinada y quemada la ciudad “sin hallarse en ella más que tal cual rancho de indios una de las casas de los curas y las dos Iglesias”.²¹ Ya eran tiempos de paz, aunque también de temor. Tiempos de planear la repoblación y reedificación de la provincia y hasta incluso de imaginar la fortificación de aquellos parajes.

Quedaba aún por atravesar el largo período posrevolucionario denominado “el período del gran miedo”, durante el cual el sector español-criollo hizo importantes esfuerzos por controlar a las comunidades indígenas, buscando evitar nuevos alzamientos. Una etapa en la que se intensificó la división social en castas y se fortaleció la brecha que separaba el mundo español arraigado en Lima, del mundo indígena y, dentro de él, del “reino lupaca”, asentado en la sierra.

17. AGN, Sala IX, 6-2-4.

18. AGN, Sala IX, 6-2-4.

19. AGN, Sala IX, 6-2-4.

20. AGN, Sala IX, 6-2-4.

21. AGN, Sala IX, 6-2-4.

En suma, y tal como se desprende de este recorrido histórico, las incorporaciones al estado inca y posteriormente al estado español colonial, alteraron profundamente la vida de las comunidades de Chucuito, dando lugar al surgimiento de nuevas categorías, prácticas y estrategias. Esos mismos indios de las siete cabeceras serán los “nuevos ciudadanos” que vivirán la experiencia de atravesar las independencias del siglo XIX. Ya bajo los ideales ilustrados de igualdad jurídica y política, será la nación criolla la encargada de “reinventar” a estos indios de comunidad, visualizándolos como una nación por fuera de la nación.²² Sin dudas, las comunidades de Chucuito también participarán de esta reinención y lo harán defendiendo sus tierras, su cultura comunal y la diversidad presente dentro de este espacio.

22. Piel, 1993.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Fuentes inéditas

- Archivo General de la Nación (AGN). Sala IX. Legajo 6-2-4. Acora: Intendencia de Puno 1747-1802.
- Archivo Nacional de Bolivia (ANB). Expedientes Coloniales, 1790, # 199.

Fuentes coloniales editas

- Cieza de León, Pedro de [1553] (2005). *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Toledo, Francisco de (1986). *Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú (1569-1574)*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos: Sevilla. Tomo I. (1986). *Disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú (1575-1580)*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos: Sevilla. Tomo II.

Referencias bibliográficas

- Bakewell, Peter (1989). *Mineros de la Montaña Roja*. Alianza Editorial, Madrid.
- Murra, John V. (ed.) (1964). *Visita hecha a la Provincia de Chuchito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567*. Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- (1972). “El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas”. En: *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562*. Universidad Hermilio Valdizán, Huanuco. Vol. 2: 429-476.
- Noejovich, Héctor y Salles, Estela (2004). “Los repartimientos reales: el caso de Chucuito (Perú) en el siglo XVI. *Fronteras de la Historia*, Colombia. 9: 205-230.
- O’phelan, Scarlett (1988). *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia. 1700-1783*. Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco.

- Pease, Franklin (1979). La formación del Tawantinsuyu: mecanismos de colonización y relaciones con las unidades étnicas. En: *Histórica*, Lima. Vol. III, N° 1.
- Piel, Jean (1993). “¿Naciones indoamericanas o patrias del criollo? El caso de Guatemala y los países andinos en el siglo XIX”. En: *Indio, nación y comunidad en el México del siglo XIX*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Centro de Investigaciones y estudios superiores en Antropología Social, México.
- Salles, Estela (2000) “La evolución tributaria de Chucuito. Sur del Perú. Siglo XVI”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. V. 6. N° 1: 40-55.
- Salles-Reese, Verónica (1997). *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. History of the representation of the Sacred*. University of Texas Press, Austin, TX.

LAS REDUCCIONES DEL VIRREY TOLEDO

El 7 de noviembre de 1573 el Virrey Francisco de Toledo promulgó en Quilaquila (La Plata) la “Provisión para llevar a la práctica las reducciones”, esto es, el nucleamiento de la población indígena –cuyo patrón habitacional prehispánico tendía a cierta dispersión territorial– en pueblos, concentrando en pocos puntos las diversas etnias y dejando territorios libres para su aprovechamiento por los españoles. Este hecho no era novedoso, ya que las primeras normativas en ese sentido databan de mediados de siglo, pero la intervención de Toledo dará nuevo impulso al proceso, configurando el ordenamiento del Collao colonial. La provisión es explícita respecto a sus fines:

“Hagan hacer la reducción de los naturales a pueblos para que vivan congregados y en policía y que ... puedan ser enseñados e industriados en las cosas de nuestra santa fe católica que por estar tan divididos y apartados no se podía hacer esto como era justo se hiciese y ha sido causa para estarse muchos de ellos en el engaño que estaban acerca de sus vicios y borracheras antiguas.”

¿Qué significaba, para Toledo y para los españoles de la época el término *reducir*, empleado en la normativa? Según el Diccionario de Autoridades de 1737, que recoge muchos matices y sentidos de la lengua que hemos perdido, *reducir* tenía varias acepciones que en conjunto dan cuenta de lo que se esperaba:

- “Reducir significa asimismo vencer, sujetar o rendir, volviendo a la obediencia u dominio a los que se habían separado de él.”
- “Reducir vale también [por] persuadir o atraer a alguno, con razones y argumentos, a su dictamen.”
- “Reducir significa también convertir o convencer al conocimiento de la verdadera Religión, u a los pecadores a la enmienda.”

Estamos así, ante un proceso que pretende transformar la cultura indígena atrayéndola “a su dictamen” y a la “verdadera religión”. La evangelización, que constituía el fundamento jurídico de la Conquista según cinco bulas de Alejandro VI concedidas a la Corona española en 1493, al tiempo que la imposición de la propia fe, era un objetivo sustancial pero no el único: desde el punto de vista cultural, y como lo señala Toledo, era preciso igualmente “civilizar” a los indígenas, esto es, llevarlos a la vida de “policía” europea. En la visión de los frailes y de la autoridades españolas que tomaron a su cargo la tarea de la conquista y evangelización americana, hacer de los indios “verdaderos hombres” era un paso previo a hacerlos cristianos. Igualmente, en el terreno económico, era necesario contar con mano de obras disciplinada y disponible para el trabajo en las minas y en las haciendas y se esperaba que las reducciones y la forma de organización social y urbana por ellas propuesta la proveyesen.

LOS CURAS DOCTRINEROS Y LA VISITA

Pese a su importancia jurídica y religiosa, la tarea doctrinal no fue una empresa sencilla y la primera experiencia con los frailes dominicos a cargo de las doctrinas de Chucuito terminó en un fracaso que se intentó subsanar reemplazando a los predicadores por jesuitas y miembros del clero secular, por orden del mismo virrey Toledo. A orillas del lago Titicaca, la estructura administrativa colonial encontraba dificultades y las funciones eclesiásticas se relajaban. El obispado de La Paz, del cual dependía jurisdiccionalmente la zona hacia fines del siglo XVII, hacía sus esfuerzos para controlar al rebaño. Con ese fin, enviaba una vez al año a sus funcionarios, e incluso a veces viajaba el mismo obispo, a fin de cumplimentar “la Visita”.

El Visitador general del obispado era quien la presidía, acompañado por el promotor fiscal, un escribano, un intérprete, y algunos otros colaboradores, como un religioso jesuita, rector del Colegio de la Compañía de Jesús de Juli, que enseñaba la doctrina a los nativos.

El objeto era fiscalizar o controlar la conducta del clero secular y regular, tanto en lo concerniente al cumplimiento de sus funciones eclesiásticas, como así también a la presencia de la moral cristiana en la vida y costumbres de

los religiosos. Se trataba de procesos judiciales que se iniciaban con la lectura pública de un edicto, que contenía la enumeración de los posibles pecados y faltas graves de los curas a ser eventualmente penados. Las declaraciones resultantes plasmaban el comportamiento de los religiosos en estos poblados: abusos en el cobro de obvenciones en la mayoría de los casos; situaciones reiteradas de explotación del indígena en la mita y en tareas de servicio personal; incumplimiento de las funciones de adoctrinamiento por desconocimiento de la lengua nativa; en algunos casos maltratos físicos hacia los indígenas. Estos testimonios resultan de gran interés para situar de modo específico las relaciones interétnicas en la provincia de Chucuito, y para aportar visiones particulares sobre un punto de fundamental importancia para el programa español en la región, como eran las condiciones del adoctrinamiento evangélico y de la acción pastoral.

[Extracto del trabajo de Victoria De Luca *Sobre el proceso al cura y vicario de la doctrina de San Juan, lic. Fadrique Sarmiento de Sotomayor. Ácora. 1687*, en proceso de edición]

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Como casi siempre en el mundo colonial, la organización social y laboral de las reducciones de indios tenía una existencia ideal en la normativa y otra positiva, muy diferente, en los hechos. Las etnias de Chucuito estaban “en cabeza del Rey”, es decir, exentas de la encomienda o de otras labores particulares. Ni los curas, ni los funcionarios, ni los particulares, podían usufructuar el trabajo indígena que estaba centrado en el cumplimiento de la mita, con que se pagaba el tributo real.

Los encargados de reclutar a los mitayos eran los caciques, quienes determinaban así quiénes cumplían con la obligación y los conducían, con sus arreos y provisiones hasta Potosí, donde trabajaban el período correspondiente. La radicación temporal tenía cierta estabilidad y los indios de Chucuito, como los de otras regiones, tenían incluso una parroquia asignada para sus servicios religiosos, que era la de San Martín.

Sin embargo, la documentación colonial que ha llegado a nosotros indica que esta obligación legal no era la única y que el empleo de indígenas para el laboreo en haciendas o minas particulares fue corriente, a veces disimulado por formas de pago que solían conducir a la servidumbre por deudas, pero a menudo sin pago alguno. Comúnmente esta práctica era vehiculizada por los caciques, en virtud de su rol tradicional en la organización del trabajo (Ver Los caciques en el mundo reduccional).

Los jesuitas, que también empleaban el trabajo indígena, parecen haber ensayado simultáneamente y de un modo sistemático otro camino: el de la atracción de forasteros, esto es, indios escapados de sus pueblos originarios y asentados en otro, que de ese modo evitaban el pago del tributo y su asistencia

a la mita de Potosí. En Juli, la Compañía daba lugar a quienes decidían radicarse, pero a cambio, empleaban su trabajo como yanaconas, es decir como siervos semi-esclavizados, en sus haciendas.

Un documento presentado al gobernador de Chucuito por las autoridades indígenas de Juli el 10.2.1679 que conserva el Archivo Nacional de Bolivia denuncia “la tiranía de los padres de Juli” que requerían indios a las cuatro parcialidades “para guarda de sus ganados que son infinitos en las punas”, además de emplearlos en los traslados de vino, harinas y carneros, pero fundamentalmente se quejan de los trastornos que les provocaba la presencia de forasteros: “los indios forasteros son, como a V. Md. le consta, muchos, que los van agregando los padres y para estos y sus chacras no ha de faltar tierras, pero para los pobres tributarios todo falta porque no son para los padres de tanto útil como los otros”. Traducido: los forasteros-yanaconas no cargaban con los límites a su ocupación que, al menos en teoría, tenían los indios tributarios, y estando además exceptuados de la mita rendían mucho más como fuerza de trabajo.

Así, las normas estatuidas para el trabajo indígena eran violadas corrientemente por funcionarios, curas y aún por los propios caciques que los representaban. La huida y la conversión en forastero fue la respuesta asidua, que conllevaba la desestructuración de las comunidades originarias, el despoblamiento, la ruptura de los lazos familiares y la inmersión en el mundo sin leyes del trato privado.

[Extracto del trabajo de Ricardo González: *Juli, ¿modelo misional o proyección historiográfica?*, en proceso de edición]

LOS CACIQUES EN EL MUNDO REDUCCIONAL

Como ha señalado John Murra, los caciques ocupaban en el sistema político andino prehispánico una instancia de articulación entre su comunidad y los poderes ajenos que eventualmente ejercían dominio sobre el grupo. Esta articulación, que Murra caracterizó como de *control indirecto* (esto es, el control de las comunidades a través del control de sus autoridades) colocaba a los caciques en una situación que los obligaba simultáneamente a vehiculizar la exacción externa y a defender los intereses de su comunidad de los cuales, en último término, dependía su propio poder.

Quizás la mayor habilidad política de los conquistadores haya sido el dar continuidad a los mecanismos tradicionales en beneficio propio, y naturalmente el papel de los caciques en el sistema de dominio prehispánico sentaba un precedente de la mayor utilidad para dar forma efectiva al control de las comunidades indígenas a más de salvar problemas prácticos, como la organización social y la comunicación lingüística.

Establecidos en ese espacio común entre el mundo de los dominadores y el de las comunidades, los caciques disfrutaban de los beneficios que la tradición les asignaba en razón de los principios de reciprocidad asimétrica andina, que les permitía disfrutar de una porción del trabajo indígena, pero también de los del nuevo sistema, cuyos propios intereses dependían en parte de su gestión y que por lo tanto estaba abierto a permitir que sus privilegios, justos

o no, legales o no, contasen en principio con cierta acogida o aún aval en las instituciones españolas. En el laxo mundo normativo que regía los ámbitos indígenas en la Colonia, los caciques podían fácilmente contar con la complicidad de curas, funcionarios y jueces para lograr su propio beneficio y retribuir esos servicios mediante el manejo interesado o inescrupuloso de la mano de obra indígena y la imposición arbitraria de cargas laborales o pecuniarias, desde la mita hasta los repartimientos.

Servían así a los españoles en su carácter de organizadores de la fuerza laboral. Podían facilitar indios para el trabajo en las haciendas particulares o en las administradas por los curas, para el traslado de ganado o alquilarlos para laborar en las minas o en la mita. El lucro con el trabajo indígena, ciertamente común, está testimoniado desde épocas tempranas. Un acuerdo de la Audiencia de La Plata sobre una petición para que se dieran indios que vinieran cargados de Chucuito establece “que los caciques los indios los alquilan pa. venir con carneros a Potosí no lleven ellos la paga sino que se pague a los mismos indios que trabajan”, evidentemente porque el dinero no llegaba a manos de los arrieros. Del mismo modo, la necesidad de mano de obra para la mita de Potosí y la inasistencia recurrente de los indios originó, ya desde fines del siglo XVI, el sistema de *commutación* de la mita, que consistía en el pago a los azogueros en dinero del valor del salario (en el mercado libre de

trabajo) de los indios que no cumplían el servicio, mecanismo que convirtió parcialmente la mita en una forma de renta. Este dinero provenía, bien del patrimonio de los caciques, bien del alquiler de indios por los mismos caciques para cubrir la demanda de haciendas y minas. El alquiler de estos *marahaques* (indios del año) era efectuado por los curacas por unos 150 pesos anuales, aunque también se ofrecían indios por su cuenta. Se “vendían” a un sistema que si bien tenía formalmente un plazo anual, terminaba –a menudo junto a su familia– en la esclavitud por deudas. Los caciques lucraban a menudo con el alquiler de indios, desviando mitayos a otras actividades y quedándose con el dinero. Por otra parte, el drenaje de indios hacia haciendas y minas privadas despoblaba las comunidades ya que los *marahaques* difícilmente retornaban.

Vemos aquí refundidos procedimientos propios de formas de organización social y mecanismos comerciales diversos: mientras que su autoridad en materia de ordenamiento laboral provenía de la tradición andina, ya que eran ellos quienes distribuían funciones y tareas entre los indios de sus ayllus, la venta o alquiler de mano de obra por un monto pecuniario correspondía a concepciones coloniales. Situados entre ambos mundos, los caciques podían lucrar, aunque no siempre lo hacían, reconvirtiendo el sentido de la antigua organización comunitaria en un factor de enriquecimiento personal.

El contexto reduccional, como espacio intercultural, planteaba una serie de posibilidades inscriptas en el mundo conceptual español o en el indígena. Dentro de ese repertorio de formas sociales establecidas la acción de los curacas como gestores laborales, aceptada por las comunidades andinas como pauta propia, facilitaba el manejo discrecional de la mano de obra dirigida a favorecer al sector privado (que también podía estar representado por indígenas) intermediando la mano de obra. Los caciques que no entraban en este juego solían ver comprometido su propio patrimonio al tener que afrontar los compromisos con recursos propios y a menudo preferían abandonar el cargo. La defensa de los intereses comunitarios se imponía cuando las condiciones tornaban difícil la continuidad comunitaria y era preciso detener la dispersión de los indígenas, para quienes la condición de forasteros tenía la inequívoca ventaja de liberarlos del tributo y de la mita y eventualmente de incorporarse a un régimen de tipo salarial, más conveniente. Residiendo en la comunidad la razón de ser del cacicazgo, los curacas debían maniobrar entre los intereses propios, las pautas del sistema y la tradición comunitaria, opción en la que a menudo los indios comunes no fueron los más favorecidos.

[Extracto del trabajo de Ricardo González y Dolores Estruch
Caciques y comunidades en Chucuito, en proceso de edición]

LAS IGLESIAS Y LOS PUEBLOS REDUCCIONALES EN CHUCUITO

Ricardo González

La zona occidental de la laguna de Chucuito, como se llamaba entonces al área norte del lago Titicaca, estaba ocupada a la llegada de los españoles por el señorío de los lupaqas, así como por los *hombres de agua*, los primitivos pescadores uros que tan bien estudió Nathan Wachtel. Las “siete cabeceras” lupaqas constituirán los siete pueblos de reducción coloniales, todos próximos al lago, lugar mítico sobre el que asomaban importantes santuarios prehispánicos, carácter al que los evangelizadores dieron continuidad reemplazando las concepciones religiosas americanas por la visión cristiana.

El 7 de noviembre de 1573 el Virrey Francisco de Toledo promulgó en Quilaquila (La Plata) la “Provisión para llevar a la práctica las reducciones”, esto es, el nucleamiento de la población indígena, cuyo patrón habitacional prehispánico tendía a cierta dispersión territorial, en pueblos, concentrando en pocos puntos las diversas etnias y dejando territorios libres para su aprovechamiento por los españoles. Este hecho no era novedoso, ya que las primeras normativas en ese sentido databan de mediados de siglo, pero la intervención de Toledo dará nuevo impulso al proceso, configurando el ordenamiento del Collao colonial. La provisión es explícita respecto a sus fines:

“Hagan hacer la reducción de los naturales a pueblos para que vivan congregados y en policía y que (...) puedan ser enseñados e industriados en las cosas de nuestra santa fe católica que por estar tan divididos y apartados no se podía hacer esto como era justo se hiciese y ha sido causa para estarse muchos de ellos en el engaño que estaban acerca de sus vicios y borracheras antiguas.”

¿Qué significaba para Toledo y para los españoles de la época el término *reducir*, empleado en la normativa? Según el Diccionario de Autoridades de 1737, que recoge muchos matices y sentidos de la lengua que hemos perdido, reducir tenía varias acepciones que en conjunto dan cuenta de lo que se esperaba:

- “Reducir significa asimismo vencer, sujetar o rendir, volviendo a la obediencia u dominio a los que se habían separado de él.”

- “Reducir vale también |por| persuadir o atraer a alguno, con razones y argumentos, a su dictamen.”

- “Reducir significa también convertir o convencer al conocimiento de la verdadera Religión, u a los pecadores a la enmienda.”

Estamos así, ante un proceso que pretende transformar la cultura indígena atrayéndola “a su dictamen” y a la “verdadera religión”. La evangelización, que constituía el fundamento jurídico de la Conquista según cinco bulas de Alejandro VI concedidas a la Corona española en 1493, al mismo tiempo que la imposición de la visión propia, era un objetivo sustancial pero no el único: desde el punto de vista cultural, y como lo señala Toledo, era preciso igualmente “civilizar” a los indígenas, esto es, llevarlos a la vida de “policía” europea. En el terreno económico, era necesario contar con mano de obras disciplinada y disponible para el trabajo en las minas y en las haciendas y se esperaba que las reducciones y la forma de organización social y urbana por ellas propuesta la proveyesen.

En esta reorganización de los asentamientos indígenas el papel asignado a los templos marcará la bajada a términos materiales de los fines perseguidos: dominar, persuadir, convencer, adoctrinar, enmendar, congregar, enseñar, industrial, según el diccionario y el virrey. En un proceso signado por la voluntad de transformar la entidad cultural del otro, las condiciones en que se desenvuelven las relaciones interétnicas constituyen un aspecto del mayor interés y la materialización de esas relaciones en términos de organización espacial son, justamente por esa razón, un aspecto de primer orden en el estudio del programa reduccional que, como ocurrió en el resto de América, estuvo fundado en modelos tipológicos y técnicas importadas por los españoles, aunque sujetas a revisión en función de las condiciones locales de producción, los materiales, los artífices y las características del contexto cultural e histórico, que potenciaron o inhibieron posibilidades, generando respuestas

adaptativas de los modelos importados a los valores y recursos propios de la nueva situación.

Uno de los rasgos más interesantes de este proceso de adaptación es quizás la perspectiva con que la introducción del cristianismo —como vimos uno de los objetivos centrales del establecimiento, al menos en el plano enunciativo— se formula en relación con la práctica religiosa y ritual local, un aspecto esencial de la cultura andina ligado íntimamente a la vida productiva. Esta perspectiva incorpora matices sutiles que van de la asimilación de aspectos y personajes propios del cristianismo desde una perspectiva mental andina hasta la estudiada maleabilidad con que los curas permitieron y aún impulsaron cierto sincretismo religioso capaz de facilitar la introducción de su doctrina en el estructurado pero abierto y flexible panorama de la religiosidad vernácula. La obra del jesuita José de Acosta, tendrá una influencia decisiva en el proceso y sus hipótesis, expuestas en *De procuranda indorum salute* (1577), servirán de fundamento a gran parte de los emprendimientos posteriores. Acosta analiza de manera racional y realista los problemas planteados por la organización reduccional y sienta su perspectiva desde un comienzo al afirmar que “no se deben señalar unas mismas normas para todas las naciones de indios, si no queremos errar gravemente (...) no antepongamos las ociosas cavilaciones de algunos inexpertos a la experiencia y verdad que enseñan los hechos”.¹ Esta visión pragmática, sumada a la asignación de un carácter fundamental a la educación en la formación del carácter —en oposición a las posturas racistas— lo lleva a considerar con amplitud el problema de la introducción del cristianismo entre los indios, y tomando como marco la *condescendencia* con que los apóstoles toleraban “las costumbres viejas” de los gentiles y “la particular diligencia que ponían los santos padres en ir lentamente desarraigando los ritos de los antepasados” a concluir que “no hay pues que desanimarse ni levantar el grito al cielo, porque todavía los indios bautizados conservan muchos resabios de

1. Acosta, 1954: 93-94.

su antigua fiereza y superstición (...) Las costumbres poco a poco se van cambiando en mejores.²

La idea de que algún santo o apóstol cristiano había predicado en América fue un relato corriente en el proceso de invención de historias y a veces se lo identifica con personajes del panteón local. Ticsiviracocha era “un varón insigne parecido a nuestros castellanos” e “ilustre en virtudes y obras”, vestido de modo “parecido a nuestros santos” y quien, luego de una enseñanza infructífera, “fue coronado del martirio”.³ En su *Crónica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú*, el fraile chuquisaqueño Antonio de la Calancha aporta numerosos testimonios indígenas acerca de “la predicación americana del evangelio”, que habría ocurrido antes de la destrucción del templo de Jerusalén.⁴ Basándose en Betanzos, Calancha afirma que “Santo Tomás Apóstol fue el que pasó a predicar a estas Indias del Perú” con un discípulo y señala, con Alonso Ramos Gavilán, que los indios “al uno llamaron Tunupa que quiere decir gran sabio, señor y creador y al otro Taapac, que significa el hijo del Creador (...) de quien quedan más memorias de hechos en su vida y de portentos en su muerte en las Provincias del Collao, Chucuito y los Charcas”.⁵ Estos antiguos evangelizadores eran “personas de toda autoridad religiosa (...) y entendidos en la lengua de los Indios”. Durante cincuenta años habían predicado en la región y si quedaba alguna duda de su vínculo con las deidades andinas, el agustino aclara que la transformación del nombre (Tomás > Tum[n]upa es análoga a la que dio Saulo > Paulo). Más directo, Ramos Gavilán refundirá deliberadamente a María y Jesús con las huacas y los cerros y Toribio de Mogrovejo, arzobispo de Lima, rendirá culto con su corte y edificará una capilla a una huaca que conservaba supuestamente la huella del apóstol, según relata el mismo Calancha.

2. Acosta, 1954: 413-414.

3. Acosta, 1954: 397.

4. Calancha, 1639: 315 ss.

5. Calancha, 1639: 316-320.

Sobre esta base conceptual poco ortodoxa se reorganizarán los pueblos mirando el lago, que en algún punto del horizonte marca siempre la presencia de la sacralidad ancestral. La continuidad de las tradiciones indígenas persiste también en las características exteriores que adopta gran parte de las actividades devocionales y litúrgicas, prolongando la utilización ritual de los amplios espacios que, como describe Pedro Pizarro, rodeaban las cámaras sagradas andinas.⁶ Al mismo tiempo se daba solución a la cuestión planteada por la cantidad de habitantes concentrados en los núcleos poblacionales, originando elementos arquitectónicos exteriores capaces de llevar las actividades religiosas y educativas fuera del templo. La solución del atrio, común y originada en México, permitía así llegar a audiencias numerosas de un modo familiar. Ambas necesidades, la cuantitativa y la religiosa, parecen estar detrás del tipo de emplazamiento caracterizado por la ubicación del templo en un espacio amplio vinculado con la plaza y en algunos casos con extensiones fuera del pueblo, es decir enlazando la iglesia en una trama espacial y ambiental que remitía en último término a la sacralización de la naturaleza en la concepción indígena.

Desde los tiempos de Toledo se emplearon capillas en los atrios llamadas posas, para enseñar la doctrina y posar las imágenes, tal como lo testimonia en México el conocido grabado que ilustra la *Rethorica Christiana* de Diego de Valadés (1579). Las hubo en el atrio de Santiago de Pomata (según una pintura de 1664) y en Santa Bárbara de Ilave (según un testimonio de 1771).⁷ Las llamadas capillas abiertas, en forma de balcón o a modo de hornacina en la fachada del templo y eventualmente exentas, dedicadas a celebrar el culto en el atrio, parecen haber existido por algunos testimonios, aunque nada ha quedado de ellas en la provincia de Chucuito, sino una plataforma junto a la torre de Zepita elevada unos cuantos metros en la fachada a la que se accede por una escalera sobre arco rampante, que probablemente lo fue.

6. González, 1996: 97.

7. Gutiérrez, 1986: 75.

El espacio polifuncional del atrio (procesional, litúrgico, de adoctrinamiento, educativo, sacramental) constituía una extensión del espacio del templo en donde se llevaba a cabo prácticamente la instrucción o transculturación de los indígenas reducidos, a través de diversos tipos de actividades. Era por antonomasia el lugar de vínculo intercultural en que las concepciones y valores europeos se proyectaban sobre la mentalidad y los usos americanos, como lo muestra la sugestiva descripción de los indios recordando sus pecados por medio de *quipus* que brinda Acosta. Fue común que, disponiendo las iglesias longitudinalmente a la plaza, el atrio quedara formado por una larga plataforma en forma de terraza cerrada por una barda de pilares y arcos que tomaba así todo el ancho de la plaza, tal como se ve aún en las iglesias de la Asunción, tanto de Juli (ahora sin muro) como de Chucuito. En torno del espacio de la plaza y del atrio se ordenaba el resto de los edificios institucionales y finalmente las viviendas.

Es esta secuencia de iglesia/atrio-plaza/pueblo la que conforma la estructura básica del orden reduccional, desde las primeras versiones franciscanas en México hasta los elaborados diseños jesuíticos exportados *ready made* del Guayrá a la Chiquitanía en el siglo XVIII. Todo lo demás: las tipologías de los templos, los materiales, las técnicas, las proporciones, las escalas y los sistemas ornamentales, variarán con el tiempo y el lugar, pero la trama formada por esos tres elementos persiste como la estructura básica que materializa el sentido mismo de las reducciones o de las misiones y que sirve de soporte a la organización semántica, simbólica y social: la difusión de los valores representados por el núcleo constituido por la iglesia, y el convento si lo había, a la población periférica a través de las actividades localizadas en el espacio de intermediación del atrio y de la plaza.

El corazón de este sistema, que era la iglesia, sufrió modificaciones tipológicas, constructivas y estilísticas en la provincia de Chucuito, como en la región en general, desde las primeras edificaciones hasta las producidas a lo largo del siglo XVIII, las que fueron ya estudiadas por Marco Dorta, Wethey



Foto 1: La Asunción de Chucuito, atrio.



Foto 2: La Asunción de Juli.

Foto 3: La Asunción de Chucuito, nave.

Foto 4: La Asunción de Juli, portada lateral.

Foto 5: San Pedro de Ácora, portada lateral.

Foto 6: San Pedro de Ácora, portada de pies.

y Gutiérrez,⁸ entre otros autores. Hay en Chucuito básicamente dos tipos de edificios, con variantes intermedias.

- 1- El tipo de construcción de fines del siglo XVI a principios del XVII (1580-1620), llamado comúnmente renacentista o mudéjar, o aún manierista, debido a elementos compositivos de las portadas o al carácter de sus materiales y de la cubierta.
- 2- El tipo de construcción de fines del siglo XVII y el XVIII, llamado comúnmente barroco o barroco-mestizo (1670-1800) en virtud de ciertas características estructurales y sobre todo del aparato ornamental.

Ambos tipos comparten el ser construcciones con muros portantes que conforman las naves únicas con crucero. Sin embargo, las iglesias del primer momento son de nave rasa, proporciones alargadas y estrechas alejadas de las relaciones renacentistas, generalmente de adobe, aunque tengan un zócalo o partes de piedra, y con poca iluminación debido a las características del muro. Pueden tener presbiterios ochavados —como la Asunción de Juli o San Miguel de Ilave—, portadas sencillas de elementos renacentistas (La Asunción de Juli), a veces con labores de ladrillo de inspiración mudéjar (San Pedro de Ácora), y cubierta de madera que solía estar terminada con un cielo raso decorado, a veces de tipo mudéjar (cubierta primitiva de San Pedro de Juli), otras con tumbadillo o con variantes peculiares, como el del crucero de San Juan de Juli, de tejido de vicuña y seda con estrellas y pinjantes.⁹ Las del segundo tipo, es decir las iglesias más tardías —que remedan en general los prototipos de cruz latina cuzqueños derivados de la Compañía de esa ciudad—, son de piedra, cubiertas con bóveda (Pomata, San Pedro y Santa Cruz de Juli, San Pedro y San Pablo de Zepita, Santa Bárbara de Ilave, presbiterio de San Pedro de Ácora)

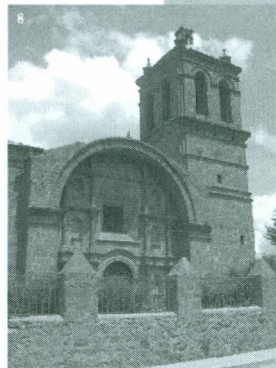
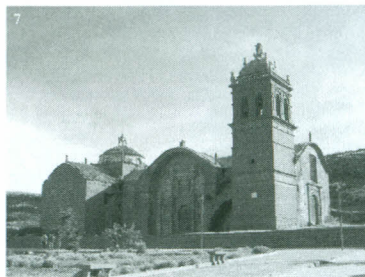
8. Marco Dorta, 1945 y 1973; Wetthey, 1949; Gutiérrez, 1978 (1986).

9. Gutiérrez, 1986: 331.

y tienen cúpula en el crucero en forma de casquete semiesférico (Pomata, San Pedro y San Pablo de Zepita y Santa Cruz de Juli)¹⁰ o cimborrio (San Juan de Juli), siendo la excepción Santa Bárbara de Ilave, donde se cubre con cañón todo el edificio.

Se enriquecen también con la aparición de capillas o altares laterales que generalmente se cobijan bajo los arcos formeros (Santa Cruz de Juli, Santiago de Pomata y San Pedro de Juli). La prolongación de la bóveda al exterior determina los típicos “arcos cobijos” (Santiago de Pomata), tan significativos que aún en casos en que la entrada principal es la lateral, donde la bóveda corre paralela al muro y por lo tanto no lo forma, se finge uno añadiendo un arco sobre la portada, como se aprecia en San Pedro y San Pablo de Zepita. Las proporciones se modifican adoptando cánones renacentistas, es decir, abandonando las largas naves estrechas de los primeros tiempos en favor de una relación de medidas más armónicas ritmadas por la articulación de tramos proporcionados. Finalmente, varias ostentan elaboradas portadas y ornamentación interior de estilo “mestizo” del mayor interés artístico, (Santa Cruz y San Juan de Juli, San Pedro y San Pablo de Zepita y Santiago de Pomata, ver “escultura ornamental”), derivadas de la fachada de la compañía de Arequipa, finalizada en 1698.

Pese a estas diferencias tipológicas la realidad no es tan esquemática, y encontramos entre las iglesias de Chucuito, algunas que presentan un aspecto ‘transicional’ o un ‘proceso de petrificación’ en que conviven materiales y técnicas constructivas de ambos modelos. En este sentido es interesante el caso de San Pedro de Ácora, donde a más de la utilización de piedra en zócalos, capillas de pies y bóveda del coro y fragmentos de construcción en ladrillo para las portadas exteriores y del crucero, se agrega en una segunda etapa la reedificación y abovedado del presbiterio en piedra en escala notablemente mayor que la del resto del edificio, que mantiene la altura original. El pueblo



10. Según Gutiérrez, la cúpula y bóveda del crucero de San Pedro de Juli se habrían hecho a fines del siglo XVII de quincha (1986: 330). La actual es una modificación moderna.

FOTO 7: San Pedro y San Pablo de Zepita.

FOTO 8: Santiago de Pomata, arco cobijo y portada de pies.

FOTO 9: San Pedro de Juli, nave.

FOTO 10: Santiago de Pomata, portada lateral.

FOTO 11: San Juan Bautista de Juli, portada lateral.



Foto 12: San Juan Bautista de Juli, cruceiro.

Foto 13: San Juan Bautista de Juli.

Foto 14: San Pedro de Juli, vista general de la cabecera.

Foto 15: Santa Cruz, Juli, edificio del siglo XVIII
vista general lateral.

de Juli presenta curiosamente cuatro variantes de los dos modelos básicos: (1) el primitivo o mudéjar con cubierta de tijeras en la Asunción (exceptuando torre y arco, posteriores); (2) el mismo tipo enriquecido con un cimborrio y columnas decoradas en el cruceiro, sacristía de bóveda y portada lateral barroco-indígena, es decir, más elaborado y parcialmente litificado en el templo de San Juan Bautista; (3) la reedificación de la nave de un templo viejo al estilo del siglo XVIII, en piedra, con capillas laterales y bóveda de cañón —aunque manteniendo parte de la edificación primitiva en cruceiro y presbiterio, (rehecha recientemente) en San Pedro; finalmente (4) un templo totalmente reedificado en el modelo del siglo XVIII (Santa Cruz). Este ejemplo muestra bien la “vitalidad” del proceso y el carácter flexible con que se concebía la práctica arquitectónica, usando y reelaborando los edificios mientras ello fuese posible y hace que en algunos casos no sea sencilla la inclusión de un templo en el molde prefigurado.

Como dijimos, ambos tipos están enmarcados por amplios atrios delimitados con bardas y a veces en parte sobreelevados (la Asunción de Juli y Chucuito, Santa Cruz y San Pedro de Juli) sobre los cuales se abre el acceso principal del templo, a menudo situado —en ambos tipos— sobre uno de los laterales, ya sea sobre el lado de la epístola (Santiago de Pomata, San Juan de Juli y la Asunción de Juli) como del evangelio (Asunción de Chucuito, San Miguel de Ilave, San Pedro y San Pablo de Zepita, Santa Bárbara de Ilave). Las iglesias del segundo período realzan los accesos de modo marcadamente diferente. Las portadas de estas entradas en las edificaciones de hacia 1600 son muy sencillas, no presentan movimiento y están realizadas con poco relieve en ladrillo y argamasa, enmarcando el vano con pares de pilastras o semicolumnas rematadas con frontones rectos: es un clasicismo minimalista (Asunción y Santo Domingo de Chucuito, San Miguel de Ilave, La Asunción de Juli). En las obras del siglo XVIII las fachadas presentan en cambio gran exuberancia de ornamentación hispano-indígena que muchas veces se continúa en la talla arquitectónica interior (Pomata y especialmente Santa Cruz

de Juli). Nuevamente, la excepción entre los edificios del siglo XVIII es Santa Bárbara de Ilave donde la portada lateral (que no es la principal) tiene, como la fachada de los pies, un tratamiento austero.

En resumen: las iglesias reduccionales de Chucuito guardaban una disposición general común en cuanto a su implantación urbana, propia de su función, pero se diferenciaban en las tipologías arquitectónicas, los materiales, las técnicas y la decoración, pasando de un modelo sencillo y “español” a otro más elaborado y abierto a motivos americanos, expresión evidente del fortalecimiento de la sociedad indígena en el siglo XVIII, así en el plano material como en el simbólico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acosta, José de (1954) [1577] *De Procuranda Indorum Salute*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- De la Calancha, Antonio (1639) *Crónica Moralizada Del Orden De San Agustín En El Perú*, Pedro Lacavallería, Barcelona.
- González, Ricardo (1996) La estética de las huacas y los dioses en las crónicas del Perú. Tradición y cambio en la estética andina, *Memorias de las 2das. Jornadas de Estudios e Investigaciones*, artes visuales y música, Instituto de Arte argentino y americano Julio Payró, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- Gutiérrez, Ramón (1986), *Arquitectura del altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.
- Soria, Martín (1956), *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Marco Dorta, Enrique (1945), Iglesias renacentistas en las riberas del lago Titicaca, *Anuario de Estudios Americanos II*, Sevilla.
- (1973) Arte en América y Filipinas, *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid.
- Wethey, Harold (1949), *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts.

LA FACHADA DE LA COMPAÑÍA DE AREQUIPA

La —así llamada— “Ciudad Blanca” de Arequipa fue el lugar de nacimiento del barroco híbrido andino, conocido a menudo como “*arquitectura mestiza*” y que nunca se hubiese desarrollado si la ciudad no hubiera participado en un amplio rango de redes de explotación de los migrantes nativos americanos, labor que se extendió desde la costa a los valles de Colca y Cotahuasi y las tierras altas de Caylloma, el Collao, Potosí y el sur del Alto Perú. Empleando un sistema laboral rotativo virtualmente esclavista —la *mita*— el Cabildo de Arequipa tuvo derecho a requerir grupos de indígenas quechua y aymara-parlantes de Caylloma, Condesuyo y otras regiones vecinas para trabajar en Arequipa. Los jesuitas y otras órdenes se beneficiaron notablemente con este trabajo rotativo y estos indígenas dejaron una marca indeleble en la ciudad y en el estilo barroco híbrido andino generando una cantidad de gente de oficio experta en arquitectura y en talla decorativa.

Jesuitas y dominicos fueron los pioneros del estilo y sus fundaciones comprenden casi todos los ejemplos pertenecientes al siglo XVII que sobreviven. La iglesia jesuítica y el colegio de Santiago, conocidos popularmente como La Compañía, no sólo contienen el más temprano ejemplo fechado —el tímpano del portal lateral de 1664— sino también los más significativos ensayos tardíos en el estilo, particularmente su fachada de 1698-99 y el patio principal profusamente decorado (1711). Globalmente la Sociedad de Jesús (fundada en 1540) estaba a la vanguardia de una política de adaptación cultural, con el resultado de que las edificaciones y otras artes que encargaron fuera de Europa fueron a menudo profundamente híbridas en su estilo y aún en su iconografía. Lo que hace tan remarcable la apertura jesuítica a la cultura visual andina en Arequipa es que este proceso se dio en un espacio dominado por blancos y como resultado de un sistema de requisición laboral de explotación. La pregunta a hacerse es si los jesuitas eran lo suficientemente abiertos mentalmente para animar a los tallistas andinos a desarrollar su propio lenguaje artístico —quizás como una

especie de *lingua franca* a ser exportada a los puestos misionales andinos— o si no sabían lo que estaba sucediendo.

La Compañía de Arequipa ha sido reconocida largamente como uno de los más importantes monumentos arquitectónicos de la Hispanoamérica virreinal. Nada en la obra temprana de la iglesia, incluyendo la portada lateral (1655-1664) nos prepara para el esplendor de la fachada (1698-99), comenzada menos de veinte años después de la portería. Se trata básicamente de una “fachada retablo” dividida horizontalmente en dos cuerpos y una especie de gran tímpano como frontón —que es casi un cuerpo en sí mismo— y verticalmente en tres calles, la central más ancha. Cuatro pares de columnas separan las calles en el cuerpo bajo y dos flanquean la ventana en el superior, más angosto. La básica grilla de la fachada se yergue contra un tapiz de profundas tallas planas, gran parte de ellas distribuidas como un encaje de bloques cuadrados o rectangulares de ornamento. La fachada incorpora el repertorio casi completo de motivos del barroco híbrido andino: bandas talladas compuestas de monstruos serpenteantes con abultadas mandíbulas que vomitan flores de cactus, granadas, hojas semejantes a las de tabaco, roleos de *cantuta*, y bigotudos mascarones monstruosos con sarmientos saliendo de sus bocas. Rosetas, querubines, capullos de *cantuta*, penachos de plumas —a veces incorporando el fleco de una *mascaypacha* Inca—, figuras humanas foliadas, páteras romanas y una flor local llamada *duraznillo del río*, cornucopias de papayas, pájaros con copetes y largas colas de plumas, pericos, colibrís y un par águilas bicéfalas de los Habsburgo portando escudos con los monogramas de Jesús y de María. También hombres verdes con zarcillos por cuerpos.

El último de los arquitectos de la Compañía de Arequipa, Diego de Adrián, fue en principio responsable de la construcción de dos de las partes más importantes (y costosas) de la iglesia: el retablo del altar mayor y la fachada, la que

fue erigida y decorada entre abril de 1698 y por lo menos marzo de 1699 por un equipo de canteros indígenas. El costo del abultado emprendimiento que empleó legiones de albañiles, constructores, canteros y capataces, excedió los 8.740 pesos. En mayo los tallistas ya estaban trabajando, haciendo el soporte de la proyección sobre la puerta que sostendría la cruz y en julio, bajo las órdenes de un anónimo cantero, estaban tallando las proyecciones sobre el entablamento, dos veneras para los nichos en el segundo y el tercer nivel, la estatua del Niño Jesús en el tercer nivel, y dos cartelas entre las columnas, las mismas que llevan la inscripción “EL AÑO/ DE 1698”. Los canteros estaban todavía tallando los detalles decorativos en el verano de 1699. La referencia final a la portada principal antes de que los registros contables se interrumpiesen es una de las más importantes. En marzo de 1699 los jesuitas pagaron a un grupo de canteros indios 95 pesos por la labor de ese mes, demostrando que mientras Adrián fue el supervisor y diseñador de la arquitectura de la portada, la talla fue emprendida por indígenas, incluyendo probablemente el anónimo maestro cantero así como los trece albañiles collaguas que los jesuitas mantuvieron en su colegio como un privilegio especial del Virrey.

Los motivos indígenas precedieron al estilo, con papayas de Arequipa, chirimoyas, bananas y sirenas en la parte baja del portal lateral de la Compañía (1655). Nueve años más tarde, cuando el tímpano fue tallado, el estilo andino tomó precedencia sobre el tema en el vigoroso follaje selvático, los bordes biselados y la plasticidad expresiva del panel de *Santiago*. En los años 70 los tallistas introdujeron una apretada decoración de follajería y roleos, plumas, flores de cactus y la primera máscara *parlante*, capullos de *cantuta* y bloques de rosetas, estos últimos originados en Caylloma. Arquitecturalmente, la parte inferior de las fachadas y las entradas siguen aún el modelo cuzqueño del siglo XVII de altos plintos con columnas corintias decoradas al tercio, pero los

frisos sobredimensionados, las cornisas, las repisas y los tímpanos del barroco híbrido andino *arequipeño* dominaron los cuerpos superiores. Todo maduró veinte años más tarde en la espléndida fachada de la Compañía (1698-99), que combina el estilo plano e incisivo con la mayor variedad de motivos andinos y europeos del conjunto de iglesias de este estilo.

[Extracto del capítulo correspondiente a la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa del libro de próxima aparición de Gauvin Alexander Bailey *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, Notre Dame University Press, 2010. Traducción Ricardo González.]



Foto 16: Arequipa, Compañía de Jesús, fachada.



Foto 17: Arequipa, Compañía de Jesús, ornamento fachada.

EL ARTE EN LAS REDUCCIONES DE CHUCUITO

Ricardo González

El uso de las formas artísticas ha sido siempre importante en la tradición cristiana, bien como forma de hacer concebible la idea de Dios y de lo inefable y propiciar una experiencia anagógica, bien como forma de memoria y puesta ante oculos de virtudes dirigidas a la edificación tropológica o moral, modos que el arte barroco reformuló con su sentido pragmático y su potencialidad visual. Particularmente en América, las artes visuales se convirtieron no sólo en las representaciones de los objetos de culto y de los relatos cristianos, sino también en un espacio comunicacional en el que la transmisión de mensajes se efectuaba sobre una base más firme que la de las palabras, siempre en entredicho tanto por cuestiones estrictamente lingüísticas como por razones de diversidad cultural. Este hecho fue apreciado ya por Diego Valadés en la evangelización de México, llegando los franciscanos a registrar en el Consejo de Indias un método de enseñanza apoyado en imágenes. En nuestra región, Martín Soria señala que el envío del jesuita Bernardo Bitti al Perú estuvo fundado en la aseveración hecha ante el General Mercurián por el Provincial Bracamonte de “lo mucho que pueden para con los indios las cosas exteriores, de suerte que cobran estima de las espirituales, conforme ven las señales externas, y el mucho provecho que sacarían de ver imágenes que representasen con majestad y hermosura lo que significaban, porque la gente de aquella nación va mucho tras estas cosas”.¹ El texto anónimo de un jesuita escrito hacia 1600 y publicado por Mateos confirma el éxito persuasivo de la imagen: “los indios se mueven mucho por pinturas, y muchas veces más que con muchos sermones”.²

Si la religiosidad y el ritual constituían un espacio común hispano-indígena, hasta cierto punto con independencia de los contenidos, la imagen era igualmente un medio de comunicación en el que ambas culturas podían confluir de un modo menos tortuoso que el que implicaban los conceptos y las definiciones doctrinarias.

1. Soria, 1956: 46.

2. Anónimo, 1944: 36.

No es casual que nuestras referencias al arte en la zona traten en gran medida del arte de los jesuitas. La orden de San Ignacio prestó especial atención a la comunicación mediante imágenes, no sólo en el nuevo mundo, como lo prueba el encargo al padre Jerónimo Nadal del mismo fundador de compilar un corpus de imágenes evangélicas que originaría el célebre *Evangelicae historiae imagines*, y aun la concepción, fuertemente visual, de la *composición de lugar* en los Ejercicios. Los jesuitas constituyeron en Juli un centro de producción y difusión artística, del que el hermano Bitti fue indudablemente impulsor y maestro.

Esta afirmación no debe conducir a la idea de que sólo en Juli el arte tenía importancia. La diferencia quizás radique en que, acorde con la naturaleza de la orden ignaciana, tendiente a la racionalidad del enfoque y la sistematicidad de las propuestas, su programa artístico fue diseñado más estructuralmente que en el resto de los pueblos, a cargo del clero secular o de los dominicos. Esto significó traer artistas formados como Bitti a trabajar *in situ*, crear talleres, generar líneas de producción definidas —se sabe por ejemplo que se comercializaban retablos—. Pero en modo alguno esto implica que en el resto de los pueblos no se contara con un equipamiento artístico adecuado, bien que obtenido de modo menos industrial.

¿En qué consistía el arte de las iglesias? En principio, en lo que conformaba lo que podríamos llamar el *sistema icónico cristiano* compuesto de diversas modalidades interactuantes: (1) imágenes presentativas, que exponían personajes, generalmente esculturas de bulto aunque podían también ser pinturas o relieves; (2) imágenes narrativas, básicamente pinturas y relieves que, bien en los retablos, bien en los muros, ponían a la vista historias de santos, de María y de Jesús. Luego, (3) ornamentos, desarrollados mediante pinturas, tallas o elementos matéricos de diversa índole, anicónicos o no, que se extendían por muros, retablos y cielorrasos y que representaban de modo metafórico la calidad del espacio sagrado. Finalmente, (4) símbolos, monogramas y motivos heráldicos, que aludían a personajes, conceptos o representaciones institucionales o sociales.

Esta compleja *trama modal* ponía a la vista diversas formas de significación, dirigidas a hacer presentes los personajes, a ponderar sus acciones, a crear un clima ilusorio o a poner a la vista significados codificados, que requerían capacidades perceptivas y cognitivas también diversas, que iban del conocimiento doctrinal, evangélico y hagiográfico, esto es, cierto carácter intelectual o literario necesario para decodificar el sentido de las esculturas, los relatos visuales y los símbolos, al influjo indeterminado pero efectivo de los ornamentos sobre la sensibilidad.

El discurso presentativo/narrativo estaba expuesto según la fórmula típica: en primer lugar en los retablos, que daban forma y jerarquizaban las diferentes modalidades y temas, luego en los muros, machones y capillas a lo largo de la iglesia. El ornamento se extendía sobre los miembros arquitectónicos y de terminación (portadas interiores, paramentos, machones, frisos, cabriadas y cielorrasos) y, en los ejemplares dieciochescos, también en las portadas y soportes exteriores e interiores, en las pechinas, bóvedas y cúpulas, así como en los retablos.

Esta ornamentación arquitectónica barroco-indígena constituye la marca distintiva de las iglesias dieciochescas de Chucuito, en tanto aporta no sólo una notable variedad y riqueza plástica, sino también una clara incorporación de técnicas, formas compositivas y motivos iconográficos ligados a la tradición prehispánica y al entorno natural local. Las portadas e interiores de Santa Cruz y San Juan Bautista de Juli, Santiago de Pomata y San Pedro y San Pablo de Zepita son un claro producto intercultural que asigna a la sociedad indígena un espacio de representación simbólica en los templos que, si albergaban sus prácticas y cofradías, no contaban hasta entonces con formas artísticas capaces de dar presencia material a esa participación.

Desde el punto de vista cultural, esta representación simbólica plagada de elementos locales no sólo hacía ostensible la existencia indígena sino que ponía el papel evocativo y metafórico que la ornamentación tenía en la tradición europea y que como vimos se promovía como herramienta evangélica

en América, en el terreno de la semántica propia, donde los significados se hacían palpables y se vinculaban con la experiencia cotidiana y los procedimientos consuetudinarios. Era una *traducción visual*.

LA PINTURA MURAL

La pintura mural fue la forma de enriquecer los espacios en las construcciones realizadas hacia 1600, es decir en la tipología arquitectónica más antigua de la zona. Sobreviven interesantes ejemplos, especialmente en la Asunción de Juli y San Pedro de Ácora.

En esta última iglesia, destruida en gran parte y bárbaramente saqueada, la desaparición del retablo de Bitti que ocupaba la capilla izquierda del crucero ha dejado a la vista la pintura original, que simulaba un retablo de repertorio renacentista, forma económica de organización icónica característica de los primeros emprendimientos. En torno a una mesa de altar de adobe, el retablo pintado estaba compuesto por un cuerpo de columnas estriadas con capiteles corintios que flanqueaban un nicho real que tendría una imagen escultórica, ya que esa parte del muro ha sido tapiada posteriormente aunque se ve aún el arranque de la curva moldurada en la base, a cuyos lados se disponían dos ángeles que parecen turiferarios. Por fuera y en la parte alta del fuste de las columnas, un moldurado pintado color amarillo delimita un área lateral con un ángel a cada lado. El friso lleva querubines y acantos enmarcados, tal como se tallaban en los retablos de la época y el remate estaba compuesto por un semicírculo en el que Dios Padre sostenía el orbe con la cruz. Este notable ejemplo del uso de la pintura mural en las primeras construcciones de Chucuito puesta a la vista por un saqueo, espera a su vez su fin ante la indiferencia de las autoridades.

El bautisterio conserva ejemplos más sorprendentes. Como lo manifiesta la presencia de varios bautismos en las iglesias de Chucuito, la temática requería una difusión especial, lo que se explica teniendo en cuenta el papel del bautismo en el proceso de cristianización de los indígenas. Los pintores que



Foto 18: San Pedro de Ácora, crucero, retablo pintado.

Foto 19: San Pedro de Ácora, crucero, retablo pintado, detalle.

Foto 20: San Pedro de Ácora, crucero, retablo pintado, detalle.

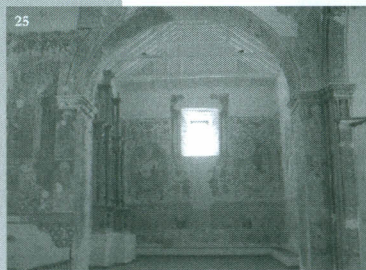
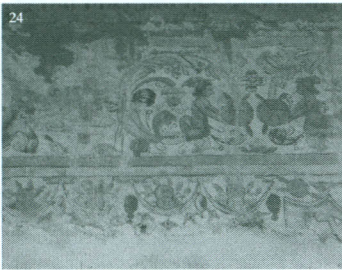
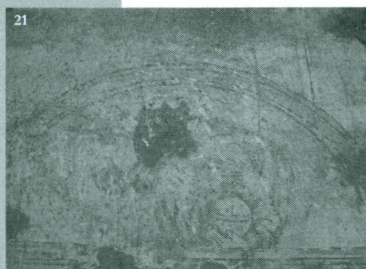


FOTO 21: San Pedro de Ácora, cruceiro, retablo pintado, remate.
 FOTO 22: San Pedro de Ácora, bautisterio, Bautismo de Cristo.
 FOTO 23: Aegidius Sadeler II, Bautismo de Cristo, Salus Generis Humani.
 FOTO 24: San Pedro de Ácora, bautisterio, grutesco.
 FOTO 25: La Asunción de Juli, decoración mural del cruceiro.
 FOTO 26: La Asunción de Juli, decoración mural, grutesco.

produjeron estas obras emplearon, como era corriente, modelos del tema producidos en Europa y difundidos mediante grabados, en este caso de Aegidius Sadeler II. El Bautismo, ubicado sobre la pared opuesta a la puerta de ingreso, simula ser un gran cuadro en *trompe l'œil*, y encima corre un friso que alterna cartelas y grutescos sobre el que se dispone una pintura muy deteriorada de Dios Padre que observa la escena flanqueado por dos vasos desbordantes de frutas y flores.

Pese al interés de las obras de Ácora, el conjunto de pintura mural más importante es indudablemente el de la Asunción de Juli. Desde los pilares que sostienen el arco toral en adelante, las paredes de las capillas del cruceiro y el presbiterio están cubiertas por un entramado de bandas de grutescos, estilizaciones fitomorfas y entrelazos geométricos que enmarcan paños de follajería donde se recortan cartelas con escenas evangélicas (capilla del evangelio), personajes sagrados, metáforas marianas (pilares y presbiterio) y escenas de la vida de san Ignacio (capilla de la epístola), junto a paños puramente ornamentales. El conjunto muestra bien el uso intensivo de la pintura mural no sólo para poner a la vista historias y personajes, es decir en la función que cumplen típicamente los retablos, sino como elemento de calificación del ámbito mediante la variante renacentista de la ornamentación evocativa: los grutescos, las guardas y las variedades de mascarones, querubines, volutas, zarcillos y follajes, pámpanos y pájaros. Las cartelas ovales rodeadas de cintas y roleos que decoran los pilares del presbiterio recuerdan la ornamentación de la sillería de Sucre, que hiciera Cristóbal Hidalgo (1592-1599), así como la de las cartelas de las columnas del retablo hecho por Acostopa Inca en Copacabana (1618)³ o las del banco de un temprano retablo lateral de la Asunción de Chucuito, fechas que corroboran no sólo el estilo de las pinturas sino también la terminación de las obras de arquitectura, producida hacia 1602.

3. Mesa y Gisbert, 1972: 41, 90, 299 y 307.

LA PINTURA DE CABALLETE

Las pinturas de caballete tenían en las iglesias la función de presentar personajes y poner a la vista las historias hagiográficas o evangélicas en retablos, pilares y muros. Lamentablemente, varios de esos retablos han sido desmontados o robados, y en los casos en que las iglesias están abandonadas, como San Pedro de Ácora, Santa Bárbara de Ilave o San Pedro y San Pablo de Zepita, se han perdido completamente. En otros, las pérdidas han sido parciales, pero apenas es posible apreciar un programa completo. En Juli varias obras han sido trasladadas a otros templos o cambiadas de sitio en el mismo, como ocurre también en la Asunción de Yunguyo. En definitiva, reconstruir la situación original es poco menos que imposible. Esta limitación hace que, salvo excepciones, sólo podamos apreciar las obras en sí mismas, prescindiendo del contexto en el que estaban integradas y al que aportaban su significación.

Las pinturas de mayor interés artístico de la zona son, indudablemente, las que pintara el hermano Bernardo Bitti desde 1585.⁴ Mucho se ha escrito sobre Bitti y no es el caso repetirlo, pero es necesario resaltar el valor de su aporte a la conformación de un lenguaje pictórico en Chucuito. Su *modus operandi*, como era común, retomaba composiciones gráficas que difundían determinada *inventio*, es decir, resoluciones formalizadas para un tema iconográfico dado, recurso empleado incluso por los grandes maestros. Exponemos aquí nuestro estudio de su *Bautismo de Cristo*, quizás la obra pictórica más interesante de la provincia, que se halla en San Juan Bautista de Juli y que, como supone Teresa Gisbert, debe haber formado parte del retablo mayor de la iglesia.⁵ Otras pinturas de Bitti fueron trasladadas a la iglesia de San Pedro, como la *Sagrada Familia* y también una *Santa Catalina* y una *Santa Bárbara* que formaban parte del retablo de la Asunción, ahora en el crucero de la matriz.

4. Soria, 1956: 51.

5. Gisbert, 2005: 63.



FOTO 27: Bernardo Bitti, *Bautismo de Cristo*, detalle, San Juan Bautista, Juli.



Foto 28: Anónimo, *Virgen con santos dominicos*, Santiago de Pomata.

Foto 29: Anónimo, *Milagro de la Virgen*, Santiago de Pomata.

Foto 30: *Milagro de la Virgen*, Santiago de Pomata.

Según se desprende de los inventarios conocidos, los templos contenían gran cantidad de pinturas, las que en algunos casos han llegado hasta nuestros días, mientras que la mayor parte se perdió. En la Asunción de Yunguyo se conserva una pintura grande y venerada de la *Negación de san Pedro* que por su estilo pertenece al siglo XVII así como algunas escenas de la Pasión que deben haber pertenecido a un retablo colonial y han sido reacomodadas en uno nuevo con imágenes actuales. En las iglesias de Zepita no quedan prácticamente pinturas, pero en Santiago de Pomata hay un lote considerable: los apóstoles están representados en retratos de estilo tenebrista en los machones que separan las capillas y debajo de cada retrato se expone el martirio correspondiente en pinturas ingenuas de factura regional. Es de interés la notable diferencia de tratamiento entre ambas series, la primera ligada al naturalismo español del siglo XVII y la segunda al desarrollo decorativo y desinteresado por el lenguaje mimético de las derivaciones andinas que se desarrollan desde fines de ese siglo y se consolidan en el XVIII. Hay en las capilla imágenes de la Virgen con santos, especialmente dominicos, una Negación de Pedro, tema que se reitera en varios templos y un grupo de pinturas conmemorando milagros locales efectuados por la imagen del Rosario hacia 1630, los que, si no constituyen una nota especial de calidad artística, tienen gran interés histórico, en tanto relatan hechos ocurridos en el templo que involucran a la población local en milagros de María, procedimiento conocido en la resolución de cuestiones de índole social o religiosa. Los hechos son algo posteriores al ciclo de milagros de María en la vecina iglesia de Copacabana, que por esos años se estaba reconstruyendo, y la competencia por el establecimiento de un centro de culto regional no debe descartarse.

En Juli, el repertorio pictórico es más amplio aún, como siempre lo fue en virtud de la mencionada política artística jesuítica. En San Juan Bautista, a más del *Bautismo* de Bitti mencionado hay una serie dedicada al Bautista firmada por Tomás Lara y que parece corresponder al último tercio del siglo XVII, de un carácter narrativo un poco ingenuo. Otra, dedicada a santa

Teresa es de factura más modesta. Ambas ocupaban las paredes de la nave. También en la nave de la Asunción había, en ambos paramentos, una serie de 16 pinturas de la Virgen a la que quizás correspondan unas pocas telas convencionales que se conservan (la *Anunciación* y la *Adoración de los Reyes*, que incluye un Inca). Entre gran cantidad de lienzos perdidos de diversas advocaciones se conserva una Asunción que figura en el inventario de la expulsión, pero no la serie de san Ignacio (6 pinturas) ni otra de ángeles (7) que estaban en el coro.⁶ El cuadro más importante era la *Asunción de la Virgen* del hermano Bitti (que no es la recién mencionada) que se expone en la nave de la iglesia, ahora museo. Está vinculada, sobre todo en las figuras de Cristo y Dios Padre, a la Asunción del artista en San Pedro de Lima. En la iglesia de San Pedro el patrimonio pictórico es abundante: ya hemos mencionado las obras de Bitti allí trasladadas. Un *Calvario* de su estilo pertenece a algún seguidor y hay varias escenas de la vida de san Ignacio dispersas en la nave y el crucero derecho, las que seguramente provienen de series ahora incompletas. Como en Pomata, los apóstoles decoran los muros entre las capillas con otra serie de escenas debajo de cada uno que aquí no son las de su martirio sino que corresponden a la vida de Cristo y fueron realizadas por un artista europeo. Varios cuadros integran los retablos actualmente, pero muchos no son los originales o han cambiado de lugar. Una *Piedad* ha sido incorporada al sitio que quizás ocupaba la *Asunción* de Bitti en el retablo trasladado al crucero. Destaca también la *Sagrada Familia* del hermano italiano —que estaba antes de San Juan Bautista— y como en otras iglesias de la zona una *Negación de Pedro*, una *Adoración de los pastores* y una *Presentación en el templo* que parecen provenir de algún retablo o de una serie perdida. Una copia del *Bautismo* de Bitti, seguramente realizada en los talleres locales, se conserva en el bautisterio y a la manera cuzqueña agrega flores y pájaros al modelo.

6. Gutiérrez, 1986: 347.

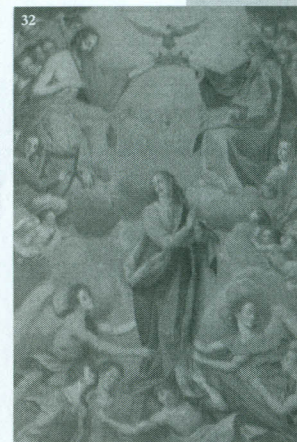


FOTO 31: Tomás Lara, *Predica de San Juan Bautista*, San Juan Bautista, Juli.

FOTO 32: Bernardo Bitti, *Asunción de la Virgen*, La Asunción, Juli.

33



FOTO 33: La Asunción de Juli, retablo del crucero.

FOTO 34: Bernardo Bitti, retablo, Capilla de Challapampa.

FOTO 35: La Asunción, Chucuito, retablo lateral.

FOTO 36: La Asunción, Chucuito, retablo lateral, detalle del banco.

FOTO 37: San Juan Bautista, Juli, retablo mayor.

FOTO 38: San Pedro, Juli, retablo del crucero.

En Ilave, la iglesia de Santa Bárbara está abandonada y en la de San Miguel, las seis pinturas del retablo mayor han sido robadas recientemente, como dijimos. San Pedro de Ácora está en ruinas y fue igualmente saqueada y abandonada y en la Asunción de Chucuito quedan algunas obras antiguas en los áticos de los retablos y sobre las paredes en un estado de conservación lamentable.

En resumen, la obra de Bernardo Bitti en Juli es la mejor de la provincia. La producción del siglo XVII está ligada al lenguaje del barroco español y en parte al tipo de pintura convencionalizada y difundida por medio de grabados que se empleaba para las series y los retablos. Un tercer estrato lo conforman las creaciones locales, que si caen en ingenuidades técnicas, como el dibujo deficiente o un uso de la perspectiva, la anatomía y la estructura de valor elemental, tienen a veces un interés expresivo particular y a menudo una iconografía menos formalizada en la que los temas tradicionales son tratados en relación con elementos o historias locales y aun con textos explicativos de los acontecimientos que registran.

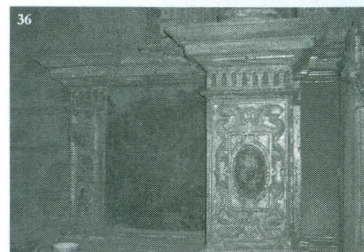
LOS RETABLOS

Siendo uno de los objetivos de la vida reduccional el adoctrinamiento cristiano y estando la escultura íntimamente ligada a la representación de sus personajes y a constituir la materialización del objeto de culto, su papel será necesariamente singular. Las imágenes que presentaban a los personajes, sus historias y símbolos alusivos en el marco de una escena ornamentada, se disponían principalmente en los retablos.

Muchos de los retablos de estas iglesias han desaparecido, pero hay ejemplares que representan bien los diversos momentos estilísticos vigentes en el período colonial. En la Asunción de Juli quedan dos tempranos retablos de mampostería y yeso que conservan su iconografía original casi intacta. Son similares al retablo renacentista de la iglesia de Huaró y deben datarse entre fines del siglo XVI y los primeros años del XVII. Sus formas, con columnas acanaladas

decoradas al tercio, nichos superpuestos con veneras, querubines en el friso y ático recto, recuerdan la producción plateresca anterior a mediados del siglo XVI, por ejemplo el que hiciera en 1537 Gabriel Joly dedicado a Cosme y Damián en la iglesia de San Pedro de Teruel. Tiene un programa jesuítico de esculturas que Wethey describió algo despectivamente como “*primitive indian pieces*”.⁷ Otro retablo de esta época o algo anterior, pero de estilo más clásico atribuido por el mismo autor acertadamente a Bitti, estaba en el crucero de San Pedro de Ácora y lamentablemente ha desaparecido; también obra del jesuita es el bello retablito de Challapampa, cerca de Juli, una obra magnífica robada en 2002 y recuperada en los Estados Unidos en 2006. A estos ejemplares hay que agregar el cuerpo bajo de un retablo lateral de la Asunción de Chucuito (el ático fue reconstruido con columnas salomónicas) con columnas terciadas y decoración de gemas y roleos en el banco que corresponde indudablemente a las primeras décadas del siglo XVII.

De mediados de la centuria, es decir en transición al barroco, hay por lo menos dos ejemplares significativos: los dos mayores de San Juan Bautista y la Asunción de Juli. El de San Juan es una pieza elegante de dos cuerpos y ático con relieves de muy buena calidad de la vida de Ignacio en el inferior y actualmente flanqueado por imágenes de bulto de semblante montañésino que probablemente hayan formado parte del retablo (están en la cornisa en una foto antigua que publicó R. Gutiérrez) y que pueden muy bien pertenecer al círculo de Gaspar de la Cueva. Las columnas de fuste recto, los frontones quebrados y terminados en volutas, la elisión del entablamento y el estilo de los relieves remite indudablemente a mediados del siglo XVII. El de la Asunción, como dijimos ahora en San Pedro, tiene semejanzas con el mayor de la Compañía de Cuzco, particularmente en la disposición de pequeñas pinturas encuadradas por molduras curvas sobre los nichos inferiores, tomando el lugar del entablamento y unificando los distintos cuerpos de cada calle. Sin embargo, el uso



7. Wethey, 1949: 212.

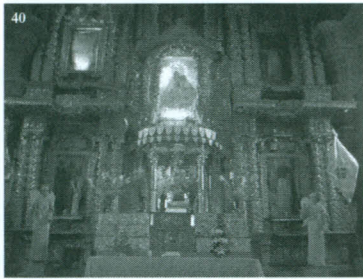


FOTO 39: San Sebastián de Zepita, retablo mayor, detalle del banco.

FOTO 40: Santiago de Pomata, retablo mayor.

FOTO 41: La Asunción, Chucuito, retablo mayor.

FOTO 42: La Asunción, Yunguyo, retablo mayor, capiteles.

exclusivo de columnas terciadas, la austeridad ornamental y la regularidad de la grilla, obligan a situarlo unas décadas antes, es decir hacia 1650 o 1660. Parece posible, a juzgar por el inventario de 1767, que su nicho principal haya estado ocupado por el relieve de Bitti de la Asunción que se conserva en la iglesia homónima. Perdido su tema central y mutilado en su parte superior para no tapar la ventana del crucero, tiene ahora una pintura que no le pertenecía.

Los retablos construidos alrededor de 1700 o de ahí en más, incorporan las novedades barrocas, en primer lugar la columna salomónica, comúnmente en variantes báquicas, es decir con pámpanos en el fuste y un aparato ornamental magnificado por la presencia, sobre los paneles, los frisos, los áticos y los basamentos, de querubines, cartelas, volutas, espejos, piezas de plata repujada, veneras y, lo más peculiar, elementos característicos de la zona: frutas, flores, mascarones, atlantes indígenas, penachos de plumas y animales, que se ordenan a lo largo y a lo ancho de las piezas. Los de Pomata (1722)⁸ y la Asunción de Chucuito (1735)⁹ son muy similares en composición y elementos: ambos duplican la columna salomónica terciada con capiteles de ofidios enmarcando nichos rectos y presentan el nicho principal desfasado, a media agua sobre la cornisa que separa los dos cuerpos. También la estructura de banco y sotabanco, con decoración “mestiza” es semejante, pero sólo el de Pomata conserva algunas de sus pinturas primitivas. El mayor de la Asunción de Yunguyo es también de este tipo, aunque más modesto en su ornamento y fue despojado de su ático. Los tres (y el púlpito de Yunguyo) pertenecen al mismo artífice o taller, en virtud de sus evidentes semejanzas de estructura, soportes y ornamentos. El de San Miguel de Ilave tiene columnas salomónicas en los dos cuerpos. Es relativamente sobrio, carece de motivos ornamentales locales y tiene nichos con arcos mixtilíneos, aunque como señalamos ha perdido sus pinturas originales. El de San Pedro de Juli es el último, ya que según los inventarios de la expulsión que dio

8. Wethey, 1949: 238.

9. Gutiérrez, 1986: 280.

a conocer Gutiérrez era nuevo en 1767.¹⁰ Algunas de sus imágenes originales subsisten en los nichos de los dos cuerpos. El sagrario, inserto en una venera, es una pieza destacada. A la producción del siglo XVIII pertenecen igualmente varios de los retablos laterales de la iglesia de San Pedro de Juli.

LA ESCULTURA

Las esculturas que pueblan los retablos y los nichos de las iglesias de Chucuito son variadas. Se conservan algunas obras de los primeros tiempos, entre las que destaca el conjunto atribuido por Soria al hermano Bitti, tan buen escultor como pintor. En primer lugar el relieve de la *Asunción de María* de la misma iglesia, que parece haber constituido la imagen principal del retablo mayor y que quizás por representar la advocación titular del templo, permaneció en él al ser trasladado el retablo. Había también un relieve de la *Anunciación* en el retablo perdido de Ácora y flanqueando la hornacina principal y en el banco, elegantes ángeles manieristas que se reiteran en el retablito de Challapampa en el que se despliega la típica iconografía angélica y celestial realizada con la calidad del jesuita y la rica policromía de su asistente, el dorador Pedro de Vargas.

De los primeros tiempos también es del mayor interés el conjunto escultórico ya mencionado perteneciente a los retablos del crucero de la Asunción de Juli, por constituir una muestra completa del tipo de trabajo efectuado en los talleres jesuíticos, indudablemente por indígenas, como supuso Wethey. La síntesis formal, la búsqueda de una regularidad rotunda en la estructuración de los plegados, el sentido englobante de la forma, la frontalidad y la simetría francamente antinaturalista, ponen a la vista una estética absolutamente diversa de los intereses representativos de la cultura posrenacentista, ligada a la creciente verosimilitud de las imágenes. Se trata, indudablemente, de una recreación indígena, en una clave estética que, por lo temprano de la experiencia, deja entrever aún la perspectiva americana,

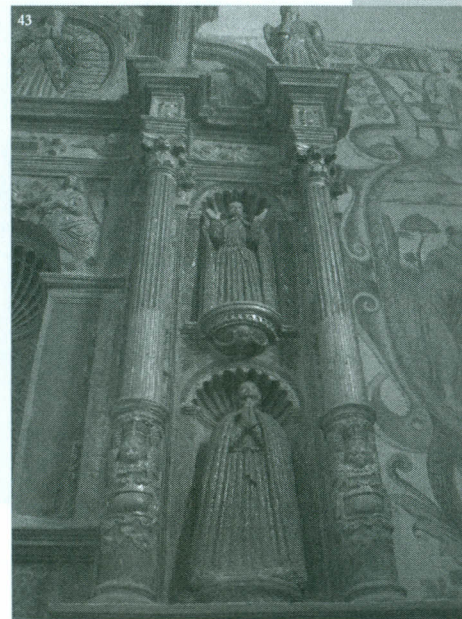


FOTO 43: Esculturas jesuíticas, la *Asunción*, Juli.

10. Gutiérrez, 1986: 337.

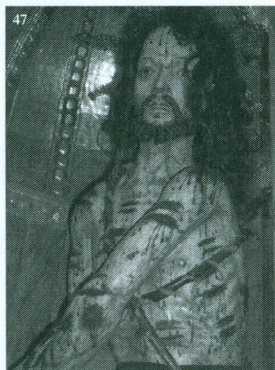
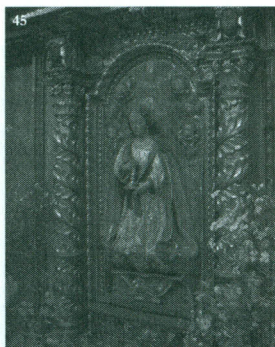
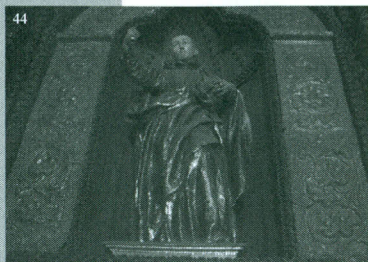


FOTO 44: *San Francisco de Borja*, San Pedro de Juli.

FOTO 45: *Inmaculada*, San Pedro de Juli.

FOTO 46: *Virgen del Rosario*, Santo Domingo, Chucuito.

FOTO 47: *Cristo de la Columna*, la Asunción, Chucuito.

FOTO 48: *Crucifixión*, detalle, La Asunción, Chucuito

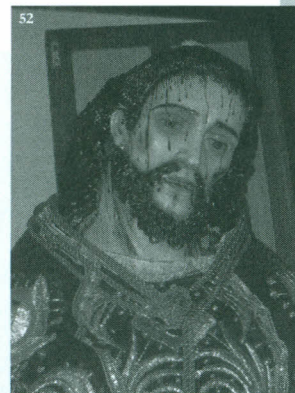
que tendía a distanciar la representación de los personajes sobrenaturales de los códigos realistas, quizás como modo de resaltar su naturaleza no humana. Parece más que probable por su afinidad formal, por el vínculo histórico entre Juli y las misiones del Paraguay y por la cronología de los hechos, que fue este estilo, trasladado al Guayrá por Diego de Torres Bollo y sus seguidores jesuitas, el que sirvió para constituir el primitivo estilo escultórico jesuítico-guaraní.

Las esculturas de santos jesuitas del retablo mayor de San Pedro de Juli -si se tratase de producción local, lo que parece probable-, mostrarían la evolución de ese primer estilo jesuítico collavino hacia formas más vinculadas al proceso artístico europeo, esto es, más proclives al naturalismo. Tienen un estofado de calidad y una factura bien compuesta, acorde con los cánones de la escultura cuzqueña realizada hacia 1700.

Fuera de Juli y de la órbita jesuítica, la escultura discurre por carriles variados: desde obras representativas de la buena talla española a modestas versiones locales, pasando por lo que quizás constituye el área de mayor interés: la reinterpretación expresiva de los modelos impuestos. Entre las primeras se destacan la *Inmaculada* de un relieve de San Pedro de Juli, de carácter montañesino, la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de Chucuito y el *san Juan Evangelista* que Héctor Schenone reconoció en San Juan de Ácora como perteneciente a talleres sevillanos,¹¹ así como algunas piezas de los altares laterales de la Asunción de Chucuito y los relieves y esculturas de bulto ya mencionadas del retablo mayor de San Juan Bautista de Juli. El carácter de la producción local tiene su mejor representación en las imágenes de Cristo, sean las del crucificado o las de escenas de la pasión, como el *Ecce Homo*, el *Nazareno* o el *Cristo de la Columna*, en las que se desarrolla un estilo que se apoya más en la exteriorización mayestática y hermética del dolor y la autoridad que en el naturalismo. Estas esculturas, ciertamente alejadas del canon europeo de la época, transmiten una concepción distinta de los personajes sagrados, particularmente en el caso de Cristo, percibido como una imagen cuyo principal atributo es un

11. Schenone, 1961: 67.

poder casi totémico antes que una interpretación humanizada del sacrificio. Parece radicar aquí una idea distinta de la sacralidad que deja entrever, filtrada por las exigencias de la iconografía cristiana, una concepción de los personajes religiosos fundada en principios diferentes a los de la doctrina evangélica.



LA ESCULTURA ORNAMENTAL

Como dijimos, la talla ornamental, y particularmente la destinada a las portadas, es la característica artística distintiva de las iglesias de Chucuito hechas o refaccionadas en el siglo XVIII. El empleo, tanto de una forma de organización formal como de una técnica de talla propia de la tradición americana y el uso de motivos iconográficos locales, así naturales como míticos, da una dimensión peculiar a estas obras, en las que la tradición cristiana y la local confluyen. El modelo de estas realizaciones fue la fachada de la iglesia jesuítica de Arequipa, a fines del siglo XVII, seguida por la de Potosí, doblando el siglo. Hay por lo tanto razones para pensar que las de Chucuito (Santa Cruz y San Juan Bautista de Juli, San Pedro y San Pablo de Zepita y Santiago de Pomata) fueron introducidas por las obras de Juli, es decir por los jesuitas, hecho que la documentación conocida parece corroborar.

Según las fechas que da Ramón Gutiérrez, quien ha aportado el conocimiento del conjunto de documentos más amplio para el estudio de estos templos, el

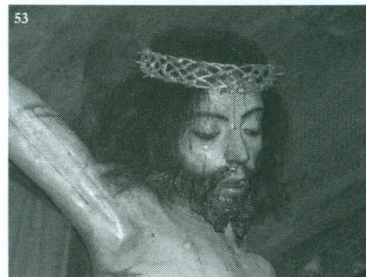


FOTO 49: *Sagrada Cabeza*, San Pedro, Juli.

FOTO 50: *Nazareno*, Santiago de Pomata.

FOTO 51: *Nazareno*, San Miguel de Ilave.

FOTO 52: *Ecce Homo*, San Miguel de Ilave.

FOTO 53: *Crucifixión*, La Asunción de Yunguyo.

FOTO 54: *Cristo*, San Sebastián de Zepita.



Foto 55: Santa Cruz de Juli, atrio.
Foto 56: Santa Cruz de Juli, fachada
Foto 57: Santa Cruz de Juli, portada.
Foto 58: Santa Cruz de Juli, portada sacristía.
Foto 59: Santa Cruz de Juli, crucero.

primero de los edificios habría sido efectivamente Santa Cruz que, derrumbada en 1741, fue reinaugurada en 1753 gracias al trabajo del padre José de Olivera. Según un informe del obispo de La Paz, la iglesia de Zepita fue reedificada a su costa por el padre José de Urbina en 1757, mientras que la portada lateral de San Juan Bautista de Juli se estaba terminando, junto a las reformas del interior, en el momento de la expulsión.¹² En los años que van de 1753 a 1767 se habrían concluido tres de las obras, siendo la cuarta, Pomata, más tardía, ya que según la documentación aportada por Teresa Gisbert las ambigüedades en torno a su fecha de construcción parecen terminadas, aceptándose que se comenzó a mediados de la década del 50 y se concluyó hacia 1794.¹³

Según Rubén Vargas Ugarte la iglesia de “Santa Cruz es un poema trazado en la piedra a la Pasión del Redentor.”¹⁴ La talla ornamental se extiende desde la fachada, con sus ángeles portando emblemas de la pasión, a las portadas interiores y recorre cada uno de los altares, arcos, soportes y ventanas, esparciendo tallos y flores, frutos, pájaros y monos por los muros y los fustes de piedra. Es un mundo de abundancia en medio de la dura vida del altiplano que como señaló Gisbert parece evocar el *Antisuyu*, el cuadrante oriental donde estuvo ubicado el paraíso a que hace referencia León Pinelo, la tierra caliente, lugar de la abundancia vegetal en oposición al frío y desolado Collasuyu para cuyos habitantes “las delicias del edén se pueden representar en forma de árboles cargados de frutos donde posan las aves”.¹⁵

Este marco evocativo de un espacio ideal donde la vida era rica y abundante reúne los frutos de la selva americana con la tradición cristiana del ornamento, una metáfora de lo sagrado en la que la multiplicidad y abundancia de las formas y la materia y la riqueza que sugerían apuntaba al mundo celestial: *de materialibus ad imaterialia*. Esta idea de una realidad figurada mediante

12. Gutiérrez, 1986: 303 y 331. El autor menciona la existencia de una alusión a la reconstrucción del templo de Zepita en 1725, pero juzga que el templo se acabó en la fecha indicada por el obispo.
13. Gisbert, 1985: 287 ss.
14. Vargas Ugarte, 1941: 187.
15. Gisbert, 2001: 151.

formas artísticas constituía un espacio común en el que confluían indígenas y españoles y quizás esta facilidad de las imágenes para establecer un lugar conceptual sin disputa fue la razón de la adopción de una iconografía reconocible en un ámbito destinado al intercambio simbólico entre culturas diversas. Al fin, todos podían añorar una tierra y una vida sin sufrimientos representada por una naturaleza ubérrima como la que brotaba de las cornucopias.

Foto 60: Santa Cruz de Juli, decoración nave.

Foto 61: Santa Cruz de Juli, decoración ventana.

Foto 62: Santa Cruz de Juli, friso presbiterio.

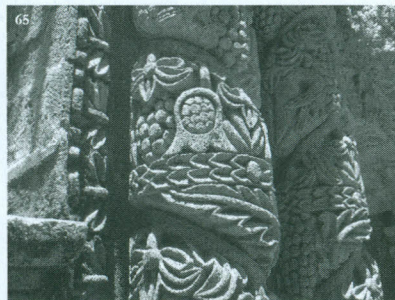
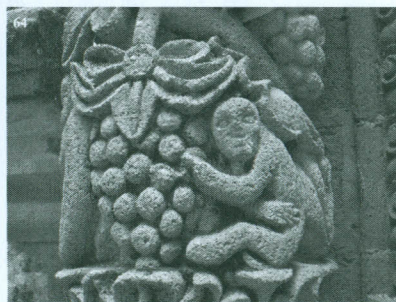
Foto 63: Santa Cruz de Juli, portada bautisterio.

Foto 64: Santa Cruz de Juli, portada bautisterio, detalle.

Foto 65: Santa Cruz de Juli, portada bautisterio, detalle.

Foto 66: Santa Cruz de Juli, portada bautisterio, detalle.

Foto 67: Santa Cruz de Juli, portada bautisterio, detalle.



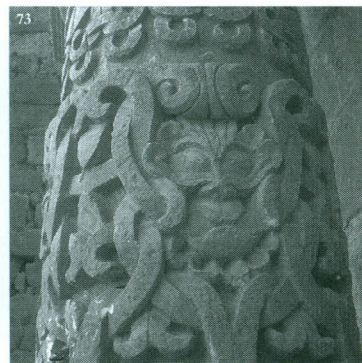


Foto 68: San Pedro y San Pablo de Zepita, fachada lateral.

Foto 69: San Pedro y San Pablo de Zepita, detalle portada lateral, calle.

Foto 70: San Pedro y San Pablo de Zepita, detalle portada lateral, ático.

Foto 71: San Pedro y San Pablo de Zepita, portada lateral, jarrón con flores.

Foto 72: San Pedro y San Pablo de Zepita, portada lateral, mujer con tocado.

Foto 73: San Pedro y San Pablo de Zepita, portada lateral, imoscapo de columna.

En San Pedro y San Pablo de Zepita, la alusión al mundo sobrenatural indígena es todavía más explícita: los seres provenientes del universo mítico americano están presentes en las bandas laterales de la portada, pobladas por extrañas mujeres con tocados prehispánicos y en los mascarones monstruosos de los imóscapos de las columnas que flanquean las hornacinas donde se disponen San Pedro y San Pablo, los titulares de la iglesia. En los frisos repletos de flores emergen querubines indígenas dando testimonio de la posibilidad real del cielo para los indios, mientras que en los áticos otros angelitos indios tocan flautas o sostienen cintas rituales.

En el caso de Pomata los cuerpos inferiores de las fachadas muestran profusión de animales y vegetales, si bien estos motivos suelen acompañar también los temas de los cuerpos superiores. La aparición de felinos en la portada del acceso principal del templo despierta doble interés, no sólo porque es un motivo de origen americano que se vincula con el lenguaje simbólico europeo, sino por el hecho de que el mismo término 'Pomata' proviene de un vocablo aymara vinculado al nombre del felino, lo que añade una significación local a su presencia en el programa iconográfico.¹⁶

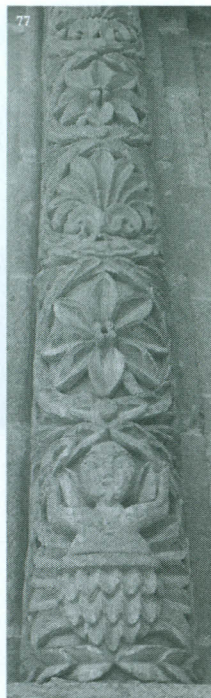
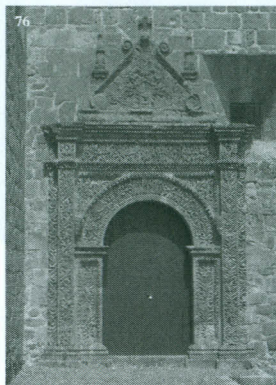


Foto 74: Santiago de Pomata, iglesia.

Foto 75: Santiago de Pomata, remate portada lateral.

Foto 76: Santiago de Pomata, portada del crucero.

Foto 77: Santiago de Pomata, columna con hombre suri.
Foto 78: Santiago de Pomata, columna decorada con flores.

Foto 79: Santiago de Pomata, ménsula puma.

Foto 80: Santiago de Pomata, imóscapo con portador de frutas.

16. Herrera, 1934.

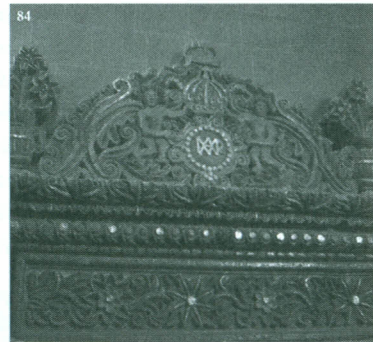
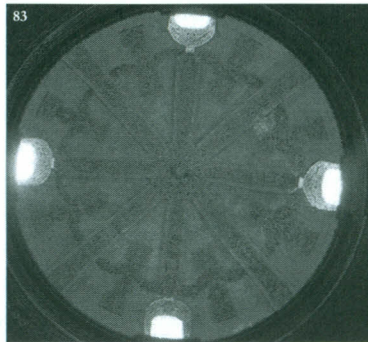
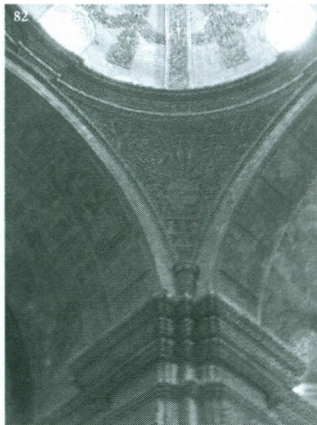


Foto 81: Santiago de Pomata, arco.
Foto 82: Santiago de Pomata, pechina.
Foto 83: Santiago de Pomata, cúpula.
Foto 84: Santiago de Pomata, portada sacristía.

En las zonas más elevadas de la portada se disponen preferentemente seres sobrenaturales, ángeles (San Pedro y San Pablo de Zepita) o sirenas (Catedral de Puno). Los ángeles están generalmente asociados con los monogramas de Cristo y de María y en ocasiones son acompañados por veneras o, como en Santiago de Pomata, por formas vegetales que parecen configurar un ave de altura.

Sin embargo, y como correlato de las funciones que cumple, este repertorio americano aparece exclusivamente como discurso ornamental, esto es, dando un carácter evocativo a los espacios arquitectónicos que sirven de marco a las actividades de culto o como ornamentación en los retablos. La iconografía devocional o los relatos visuales que encarnan las pinturas y los relieves no incluyen este tipo de elementos, evidentemente con el fin de preservar la ortodoxia católica. Esta diferencia muestra bien el rango de acción de cada discurso, que oscila entre la *religiosidad*, en tanto relación con un universo sobrenatural en cierta forma genérico, en el que las visiones del paraíso cristiano pueden coincidir con espacios análogos en la visión andina, y la *religión*, en tanto conjunto doctrinal y relato histórico, ajustado a un corpus de ideas bien definido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anónimo (1944) [ca. 1600], *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú*, Francisco Mateos (ed.), vol II, Madrid.
- Gisbert, Teresa (2001), *El paraíso de los pájaros parlantes*, Plural, La Paz.
- Gisbert, Teresa y Mesa, José de (1985), *Arquitectura andina. Historia y Análisis*, Embajada de España en Bolivia, La Paz.
- Gutiérrez, Ramón (1986), *Arquitectura del altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.
- Herrera, Salvador (1934), *Pomata y su templo monumental, contribución gráfico, histórica y descriptiva*, Colmena, Arequipa, Perú.
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1972), *Escultura virreinal en Bolivia*, Academia Nacional de Ciencias, La Paz.
- El Manierismo en los Andes (2005), Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Unión Latina, La Paz.
- Schenone, Héctor (1961), Esculturas españolas en Perú. Siglo XVI, *Anales*, n° 14, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Soria, Martín (1956), *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Vargas Ugarte, Rubén (1941), *Los Jesuitas del Perú (1568-1767)*, Lima.
- Wethey, Harold (1949), *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts.

EL BAUTISMO DE CRISTO

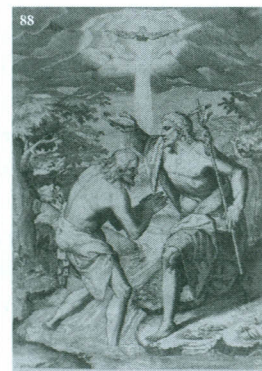
Como lo manifiesta la presencia de varios Bautismos de Cristo en las iglesias de Chucuito, la temática requería una difusión especial, explicada por el papel del bautismo en el proceso de cristianización de los indígenas. Los pintores consagrados a producir estas obras emplearon, como era corriente, modelos del tema producidos en Europa y difundidos mediante grabados.

Como otros temas de larga data en la iconografía cristiana, los Bautismos del Collao recibieron una infusión de las ideas tridentinas relativas a la sencillez, la claridad, la austeridad y el *decorum* y están pensados para conmover incentivando la piedad, es decir, servir para la instrucción en cuestiones de fe y no ser un mero instrumento de placer estético.

El primero de los bautismos de Chucuito es la obra de Bernardo Bitti en la iglesia de San Juan Bautista de Juli, una de las más interesantes de la pintura colonial de la zona. Su estructura compositiva y varios de sus detalles están inspirados en un grabado de Cornelis Cort (c1533-1578) de 1575, realizado a su vez sobre composiciones previas de Francesco Salviati (1510-1563) del que hay otras versiones como el grabado de Aegidius Sadeler (1570-1629) y un dibujo de

Marten de Vos (c1532-1603). No sabemos cuál de estas fuentes sirvió de base al hermano Bitti para su pintura, pero indudablemente su obra está apoyada en esta serie, en el registro superior de un modo evidente, mientras que en la escena terrenal parecen intervenir otros modelos. La figura de Cristo está totalmente alejada de la *serpentinata* manierista y el San Juan Bautista anuncia la fórmula que enfrenta las figuras centrales con impulso contrapuesto dando intensidad al encuentro, empleada ya en 1581 por Annibale Carracci (1560-1609) (grabado de la *Grafische Sammlung Albertina* de Viena) y que será común en el siglo siguiente en las versiones de Guido Reni o de Ribera. Tanto en el grabado de Cort como en la pintura de Bitti el mundo terrenal y el celeste aparecen relacionados entre sí por el Espíritu Santo representado como paloma y Dios Padre es una grandiosa figura olímpica en vuelo transportada por ángeles, siguiendo la tipología creada por Miguel Ángel (1475-1564) en el techo de la Capilla Sixtina.

Algo más tardío es el *Bautismo de Cristo* pintado en los muros del bautisterio de la iglesia de San Pedro de Ácora. La datación de la obra es naturalmente posterior a la fecha de finalización de la construcción de la iglesia, esto es,



hacia 1610 o poco después y aunque el bautisterio fue reparado o parcialmente rehecho, quizás luego de los daños producidos por la rebelión de 1780-81, las pinturas pervivieron. Encima corre un friso que alterna cartelas y grutescos y en el sector superior una pintura muy deteriorada con Dios Padre sosteniendo el orbe crucífero que observa la escena flanqueado por dos vasos desbordantes de frutas y flores. *El Bautismo* de Ácora deriva de un grabado de Aegidius Sadeler II (1570-1629) perteneciente a su serie llamada *Salus Generis Humani* que consistía en doce planchas sobre la vida y pasión de Cristo para un libro de emblemas homónimo. Fue publicado en 1590 dedicado al archiduque Fernando II de Ausburgo, conde de Tirol. La zona central de las láminas grabadas por Sadeler fue dibujada por Hans von Aachen (1552-1615) mientras que los bordes reproducen emblemas del *Missale Romanum* iluminado por Joris Hoefnagel (1542-c1600). La versión de Ácora está invertida, lo que seguramente significa que fue tomada de una copia del grabado original copiado sin invertir. Al excluir el marco iluminado por Hoefnagel, se omitió el *hic est filius meus dilectus in quo mihi coplacui*, omisión en parte subsanada por la representación de Dios Padre en la pintura superior.

El Bautismo de Santiago de Pomata es una pintura ubicada en un nicho poco profundo del baptisterio y deriva de un grabado de Albrecht Schmid (c1667-1744). La fuente gráfica está concebida, por una parte, como una copia interpretada del grabado del *Bautismo de Cristo* de Claude Duflos (1665-1727) siguiendo una pintura de 1667 de Pierre Mignard (1612-1695) conservada en la iglesia de Saint-Jean de Troyes —Francia— y por otra, haciendo un agregado particular tomando del *Bautismo de Cristo* de Hans von Aachen (1552-1615) un grupo de tres personajes en *repoussoir*. El grabado de Schmid habría que fecharlo entre fines de XVII —en 1694, se hizo maestro— y comienzos del XVIII y posiblemente la pintura de Pomata sea una copia ingenua de otra obra presente en

la zona realizada en siglo XVIII. Resulta sin embargo extraño que no se la haya enumerado en los inventarios de la iglesia producidos entre 1773 y 1836.

Finalmente, en la iglesia de San Pedro de Juli se conserva una copia del *Bautismo* de Bitti que tratamos en primer término que aparece mencionada en el inventario de 1767 en su lugar actual en el bautisterio. Parece razonable pensar en una copia del taller local de la prestigiada obra pictórica de la iglesia de San Juan Bautista y es un testimonio de la capitalización de la herencia del jesuita italiano en el Collao y el reconocimiento del valor modélico atribuido a su obra. Como es común en la pintura colonial andina, la copia tiende a un equilibrio simétrico en la disposición de los personajes con el agregado de un ángel mientras que el desarrollo del paisaje, con alusiones al paraíso del Antisuyo cristianizado y sus múltiples anécdotas desvían parcialmente la atención del tema principal, el Bautismo, ineludiblemente presente en cada iglesia y vital a la doctrina.

[Extracto del trabajo de Alberto Martín Isidoro *Fuentes gráficas del Bautismo de Cristo en el Collao*, en proceso de edición]



Foto 85: Bernardo Bitti, *Bautismo de Cristo*, San Juan Bautista, Juli.

Foto 86: Cornelis Cort, *Bautismo de Cristo*.

Foto 87: Anton Wierix, *Bautismo de Cristo*.

Foto 88: Annibale Carracci, *Bautismo de Cristo*.

Foto 89: Anónimo, *Bautismo de Cristo*, San Pedro, Juli.

LA PRIMITIVA ESCULTURA JESUÍTICO-INDÍGENA EN EL VIRREINATO DE PERÚ

Cuando en 1576 los jesuitas se hicieron cargo de la reducción de Juli en el Collao, desplazando a los cuestionados dominicos por pedido del Virrey Toledo, abordaron la cuestión misional con una profunda reflexión acerca de la compleja trama de problemas que el desafío conllevaba. Los aspectos más generales de esta reflexión están contenidos en la obra del provincial e impulsor del proyecto, José de Acosta, *De procuranda indorum salute* (1577), pero junto a las cuestiones centrales, como la de la lengua, la organización social y la traslación de los conceptos de la civilización europea y el cristianismo a la mentalidad indígena, la orden desarrolló también procedimientos y formas operativas, dirigidos a dar forma material a esos principios generales.

Entre estas tuvo singular relieve el papel de las artes en la transmisión de la visión y la religiosidad europeas. El envío del hermano Bitti, pintor, al Perú, fue decidido expresamente en virtud de las ventajas que las artes presentaban como canal comunicacional con los indios. Por esta razón, el ornato y la puesta a la vista de las historias y personajes cristianos en las nuevas iglesias reduccionales fue casi consustancial al desarrollo del programa arquitectónico misional.

La reedificación de las iglesias de Juli, que los jesuitas llevaron a cabo en las dos últimas décadas del siglo XVI y comienzos del siguiente, requirió un complemento artístico. Sabemos que Bitti trabajó en Juli junto a Pedro de Vargas y suponemos que puso simultáneamente en marcha, quizás junto a otros hermanos o artistas que no conocemos, talleres de producción para abastecer las iglesias de imágenes. El hecho es que al menos parte de las obras que se emplearon fueron producidas en el pueblo. Quedan de esos años, junto al

conjunto de pinturas y esculturas del jesuita italiano, las pinturas murales de la Asunción y dos retablos de mampostería y yeso que, maravillosamente, se encuentran aún casi intocados en el crucero de ese templo, con su equipamiento de imágenes original casi completo.

Son prácticamente gemelos y corresponden, como dijimos, a lo que se hacía en España antes de mediados del siglo XVI. Debido a sus características materiales, tuvieron que ser construidos *in situ*. Sin embargo, el interés primordial radica en las esculturas que conforman el programa jesuítico que se expone, integrado por los principales santos de la orden: San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Luis Gonzaga y varios más de difícil identificación por carecer de atributos. El conjunto, al que sólo faltan las imágenes principales que habrían sido la Dolorosa en el del lado del evangelio y Nuestra Señora de la Soledad en el de la epístola, está formado por cuatro esculturas de bulto, dos relieves y dos pinturas por retablo, más un medallón en relieve dedicado a la Inmaculada y otro al Ecce Homo en cada ático, rematados por el Padre Eterno.

Las esculturas de bulto conforman un patrón compositivo uniforme basado en una disposición frontal casi totalmente simétrica enmarcada por el manto que cierra completamente la forma, evitando así el despliegue tridimensional de los cuerpos, sólo esbozado en las cabezas y en los brazos y manos en oración, que se despegan un poco del tronco. La regularidad del plegado vertical de los paños y el carácter casi hermético de la composición parecen pretender distanciarse del naturalismo vigente y es este carácter anti-moderno el que indudablemente llevó a Harold Wethey a considerarlas “primitivas obras de indios”.

Sin duda lo son, ya que ningún escultor de formación europea plantearía una figura humana de ese modo en 1600, pero lejos de significar esto un rasgo de menosprecio, les da un interés particular: constituyen el primer conjunto conocido de producción indígena en una reducción jesuítica. Más aún, muestran una opción estilística elaborada y, al menos en aquellos aspectos en que la permisividad y el tema —la representación de los santos— lo toleraba, contrasta con la perspectiva artística vigente.

Por otra parte, y en razón de la indudable pertenencia de las esculturas a un programa global diseñado para los retablos, la emergencia de este primer estilo puede fecharse, aunque no tengamos documentos que lo avalen, en razón de las características de los retablos, que no pasan de la fecha de conclusión del edificio, es decir, 1602, y que de no ser por ese límite podrían datarse aún un poco antes, en las dos últimas décadas del siglo XVI. Ambos, esculturas y retablos, constituyen así la muestra de la producción jesuítica de los primeros tiempos en Juli.

Pero la cuestión tiene otra derivación de interés. El estilo de estas esculturas es similar al primitivo estilo jesuítico-guaraní, identificado por Darko Sustersic y datado en el siglo XVII. Es sabido que Juli fue la primera experiencia misional americana de los jesuitas y que como tal constituyó el antecedente inmediato de las misiones del Paraguay, establecidas a partir de 1609. Diego de Torres Bollo, el incansable gestor y rector de Juli, fue el encargado de dirigir el proyecto paraguayo y tanto los éxitos como las dificultades hallados en el Titicaca guiaron la política a seguir en el Guayrá. Parece evidente que la traslación de la producción artística collavina dio respuesta a la necesidad de equipamiento en una zona en que el establecimiento era reciente y precario y

donde no existía una tradición artística figurativa previa entre las etnias locales, lo que conllevaba la exigencia de un período de aprendizaje más o menos prolongado. Todo indica que fueron los talleres indígenas de Juli los que sirvieron para salvar la situación, proporcionando una mano de obra y un estilo ya elaborado a los nuevos emprendimientos. Así, el primitivo estilo escultórico jesuítico-andino sentó sus reales en las selvas de la provincia del Paraguay y, creemos, constituyó uno de los modelos iniciales de la posterior producción jesuítico-guaraní.

[Extracto del trabajo de Ricardo González
La primitiva escultura jesuítico-indígena en el Virreinato de Perú,
conferencia presentada en la inauguración de la muestra]



Foto 90: Santo jesuita, La Asunción, Juli.

LA ESCULTURA ORNAMENTAL

Los templos cristianos —entendidos, según el Apocalipsis, como la prefiguración de la Jerusalén Celestial— llevaron desde el Medioevo a los escritores a la interpretación simbólica de cada una de sus partes en relación con el universo y como manifestación de los planes de Dios. La puerta, concebida como metáfora de Cristo, da —o cierra— el acceso al mundo celestial y la portada que la enmarca debía servir, como lo plantea Carlos Borromeo en sus *Instrucciones para la construcción y para el mobiliario eclesiástico* (1577), para los propósitos de la instrucción mediante imágenes sagradas.

El empleo de imágenes en relación con el fomento de la devoción y el culto halló en América dos argumentos excepcionales: uno fue la familiaridad cognitiva implicada en las diversas prácticas visuales de los indígenas y en la consecuente preferencia de las imágenes como recurso comunicacional desplazando aun al lenguaje natural y en algunos casos legitimando de un modo más convincente el carácter verdadero de lo representado. El otro pertenecía a la tradición cristiana pero se adecuaba maravillosamente a la realidad americana y era la ventaja empática de las formas artísticas.

La maduración americana de algunas de las características propias del barroco y la consolidación de la sociedad colonial —y particularmente de los núcleos indígenas en ella— permitieron el emprendimiento de obras en las que el ornamento exterior pasa a ser un elemento fundamental de la articulación espacial del templo, hecho que potenciaba el uso de las fachadas como ‘telón de fondo’ de las prácticas devocionales y se ligaba al carácter exterior de la participación indígena en los cultos de su propia tradición ritual.

Así, las fachadas de las iglesias dieciochescas de Chucuito se cubren de motivos ornamentales significativos, principalmente vegetales: tallos, hojas, plantas, frutas y flores, pero también aves, felinos, roedores, reptiles, carneros/ovinos y primates. Seres antropomorfos, tanto de origen cristiano como mítico, medias figuras y mascarones y finalmente, símbolos y monogramas cristianos.

Cuantitativamente dominan los motivos fitomorfos, tanto en la iconografía de las fachadas como en la de los interiores, seguidos por la representación de animales, signos y figuras antropomorfas. Los diversos motivos ocupan lugares definidos dentro de la organización iconográfica general, salvo los fitomorfos

que se esparcen por todas las superficies decoradas. En el caso de Pomata los cuerpos inferiores de las fachadas muestran profusión de animales, entre los que resulta de particular interés la representación de felinos americanos que se reitera en la Catedral de Puno, en el templo de San Francisco de La Paz y en el de San Juan de Juli y que en nuestro caso añade la mencionada relación etimológica con el nombre del sitio. En las zonas más elevadas se disponen preferentemente seres sobrenaturales: ángeles generalmente asociados con los monogramas de Cristo y de María y en ocasiones acompañados por veneras. En Pomata, dos cóndores bicéfalos se despliegan en el frontón lateral. Los monogramas de Cristo y María pueden observarse tanto en los cuerpos medios y superiores de varias de las iglesias relevadas como en las partes superiores de las bóvedas de cañón.

Teresa Gisbert ha planteado la asociación de las aves con las almas y su ubicación en representaciones que aluden al paraíso, realizadas con abundante vegetación y diversidad de flores y frutas que pondría a la vista de los indios una imagen de la abundancia que espera a los cristianos justos.

El análisis de las portadas permite vislumbrar en ellas un lugar de encuentro de las visiones e intereses de los actores que participan del proceso cultural

en el que se gestan. El desarrollo de un estilo particular fusionando elementos significativos en el mundo indígena y en la tradición cristiana europea parece hacer posible que la iconografía transitara fluidamente entre los sentidos y los signos que cada sistema asignaba a lo sagrado. La “anagoge” cristiana y la sacralización del entorno natural parecerían convivir aquí cómodamente y en cierta manera esta cohabitación es signo de la posibilidad de un espacio común en el que el cristianismo y la religiosidad americana dialogan.

Indudablemente, el ornamento tiene significación más allá de lo puramente decorativo y esa significación está contextualmente situada: el despliegue de abundancia vegetal tropical en el páramo del altiplano representaba la riqueza de la vida a la que se accedía por medio de Cristo, la puerta del templo, y este paraíso se yergue sobre los basamentos, donde los signos relacionados con el mundo ritual americano soportan la apoteosis del templo cristiano representado en la simbología de los espacios superiores.

[Extracto del trabajo de Clelia Domoñi *La ornamentación arquitectónica en las iglesias de Chucuito*, en proceso de edición]

LA NATURALEZA EN EL MUNDO ANDINO

En la iconografía de la decoración de las iglesias del Collao del siglo XVIII, el aporte autóctono tiene una sólida presencia. La flora y la fauna, inevitables para convocar la trascendencia a partir de lo inmediato, se exteriorizan en las portadas de los templos, dando cuenta de la sacralización del medio natural.

Las culturas andinas necesitaron de los beneficios de la naturaleza para subsistir ante un clima hostil, caracterizado por sequías, heladas, terremotos y tormentas, que en algunos casos comprometían su existencia vital. Es así que la representación de la flora y la fauna se convirtió en parte fundamental de sus producciones artísticas. La percepción del medio ambiente se expresa en la relación que liga el orden social con el orden cósmico y donde el hombre opera como mediador ante los poderes que gobiernan la naturaleza imprevisible con el fin de contener la amenaza del caos.

La iconografía de las producciones artísticas de todo el mundo andino precolombino, desde Chavín hasta el imperio incaico, pero especialmente en el horizonte medio temprano y tardío (200 a.c-600 y 600-1000 d.c), es testimonio de la situación señalada. En los textiles paracas, la cerámica Nazca, los textiles Huari y Tiwanaku, la omnipresente representación de plantas y animales muestra la búsqueda de un equilibrio entre la naturaleza y la vida social que halla su expresión exterior en el ritual. Recuérdese que en su carta a Felipe II Huaman Poma establece el calendario inca según los ritos periódicos para entender el sentido profundo

que esta concepción tenía en la organización de la vida en los Andes y sus expectativas de mantener a raya las amenazas del entorno a través de la práctica ritual.

Las crónicas coloniales, y en especial la obra del jesuita Bernabé Cobo (1580-1657), presentan la importancia de esta doble acepción, práctica y cósmica de la naturaleza y permiten desentrañar *estructuras de significación* extrapolables a la producción artística, poniendo a la vista los mecanismos de transferencia que dan dimensión simbólica a los elementos de la vida real. Cobo realiza una descripción detenida de la flora y la fauna y establece un ordenamiento de los elementos naturales teniendo en cuenta tres características principales: (1) plantas y animales que son naturales y propios de América; (2) plantas y animales que son naturales tanto de España como de América; (3) plantas y animales que no se han visto en América previamente a la Conquista y que se han traído de España y otras partes del mundo —como Asia y África—, reproduciéndose y expandiéndose por todo el territorio americano. Manteniendo la coherencia de este criterio discriminatorio, el jesuita establece subdivisiones en relación a los distintos tipos de especies tanto dentro de la flora, como de la fauna y añade información sobre los usos que se han hecho de los mismos en relación a fines *prácticos, religiosos y medicinales*, los principales y más constantes que detecta. De su obra, como de otros estudios, emerge con claridad la importancia fundamental que los elementos naturales tenían para la cultura andina.

La aparición de este repertorio en la decoración arquitectónica de las iglesias collavinas del siglo XVIII, aplicada a un espacio religioso que a pesar de los cambios en sus contenidos conformaba el lugar del más allá en los pueblos de doctrina, se halla en conexión directa con este imaginario, propio de la cultura que la produjo. La interacción del hombre andino con el medio ambiente es elevada a un primer plano, incluyendo no sólo la cosmovisión, sino también los requerimientos de la vida cotidiana y expresando por lo tanto un cuadro de situación acerca de la realidad y las creencias sobre el orden que la guía. Desde este punto de vista, la inclusión

de los elementos naturales en la portada de ingreso al espacio de culto estaba destinada a enmarcar los elementos provenientes del universo cristiano subrayando el valor de la naturaleza por medios simbólicos y poniendo de manifiesto la compleja y ambivalente funcionalidad de la flora y la fauna en la cultura de la zona.

[Extracto del trabajo de Carla Maranguello *La significación cultural de la naturaleza en el mundo andino y la Historia del Nuevo Mundo de Bernabé Cobo*, en proceso de edición]

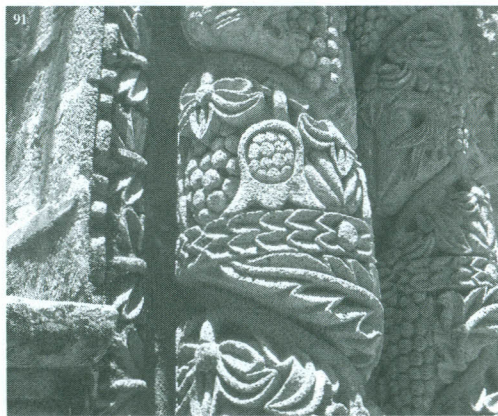


Foto 91: Santa Cruz de Juli, detalle

Foto 92: Santa Cruz de Juli, portada del bautisterio.

Foto 93: San Pedro y San Pablo de Zepita, friso de la portada lateral.

LAS IGLESIAS DE CHUCUITO COMO PATRIMONIO CULTURAL

Nos encontramos para mostrar la exuberante riqueza patrimonial de las iglesias de Chucuito, de su historia vigorosamente documentada y su arte plástico sugerente. Practicamos la incisión que nos requiere la academia y nos llevamos a nuestros lugares de residencia habitual, en forma de documentos escritos e imágenes, los materiales que nos permitan comprender y reconstruir la vida, las razones para las conductas, los cauces ideológicos y las tradiciones de los que resultaron las producciones que aún hoy nos resultan sorprendentemente elaboradas y atractivas. Atrás quedan el Chucuito de hoy, la pobreza de su gente que parece indiferente a ese dinamismo del pasado y que día a día va acrecentando su formato de apariencia ruinosa y distante.

El magnífico patrimonio monumental y artístico constituido por el conjunto de iglesias de Chucuito seduce al visitante que, en el terreno, no tarda en concordar con las razones que llevan a que Juli sea conocida como la “Roma de América”. El conjunto tiene una relevancia que trasciende el hecho de constituir un legado histórico singular y destacado, un hito necesariamente referencial en el establecimiento y el dominio español de los Andes y el de estar ligado hasta el presente a sentimientos y expresiones religiosas forjadas en estilos de vida plenos de espiritualidad, sensibilidad,

respeto y compromiso. Para los collavinos este componente del paisaje cultural cotidiano se encuentra integrado con naturalidad al diario vivir, como si el tiempo todo lo hubiera amalgamado, dejando la admiración, la curiosidad y las presunciones de posibles contradicciones exclusivamente en manos de los visitantes.

Chucuito es notable por cobijar una conjunción de conocimientos y creencias realizada en épocas lejanas que hoy constituye una herencia cultural valiosísima. Siendo que en los últimos tiempos el patrimonio se ha convertido en una categoría de primer orden como manifestación de la vida cultural y norte de las políticas públicas, no cabe duda que las iglesias de Chucuito requieren de una gestión patrimonial que apueste a la preservación y en algunos casos al rescate inmediato de las obras, varias depredadas en décadas recientes, así como a la ampliación del conocimiento sobre su significación, pero, y esto es primordial e ineludible, toda intervención debe tener por eje los intereses y el pensamiento de su gente, aquella en la que el sentido de pertenencia, tan llano y profundo a un tiempo, coincide con su lugar en el mundo. La fragilidad y complejidad del conjunto demandan un tratamiento integrado y responsable sobre la base del conocimiento y el respeto.

Jorge Kulemeyer

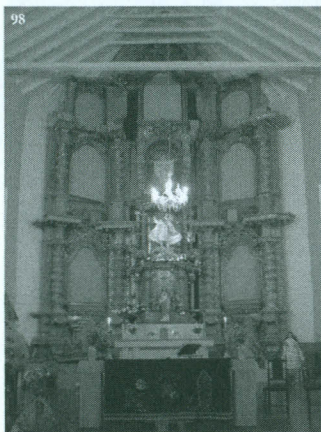


Foto 94: Santa Bárbara, Ilave, restos del nicho principal del retablo mayor.

Foto 95: Santa Bárbara, Ilave, restos del altar mayor.

Foto 96: Santa Bárbara, Ilave, capilla.

Foto 97: Santa Bárbara, Ilave, restos de esculturas.

Foto 98: San Miguel de Ilave, retablo mayor sin pinturas.

Foto 99: San Pedro, Ácora, decoración del crucero.

Foto 100: San Pedro, Ácora, retablo pintado, crucero.

Foto 101: San Pedro, Ácora, bautisterio, pintura mural.

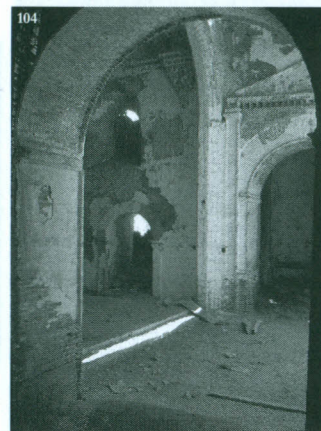


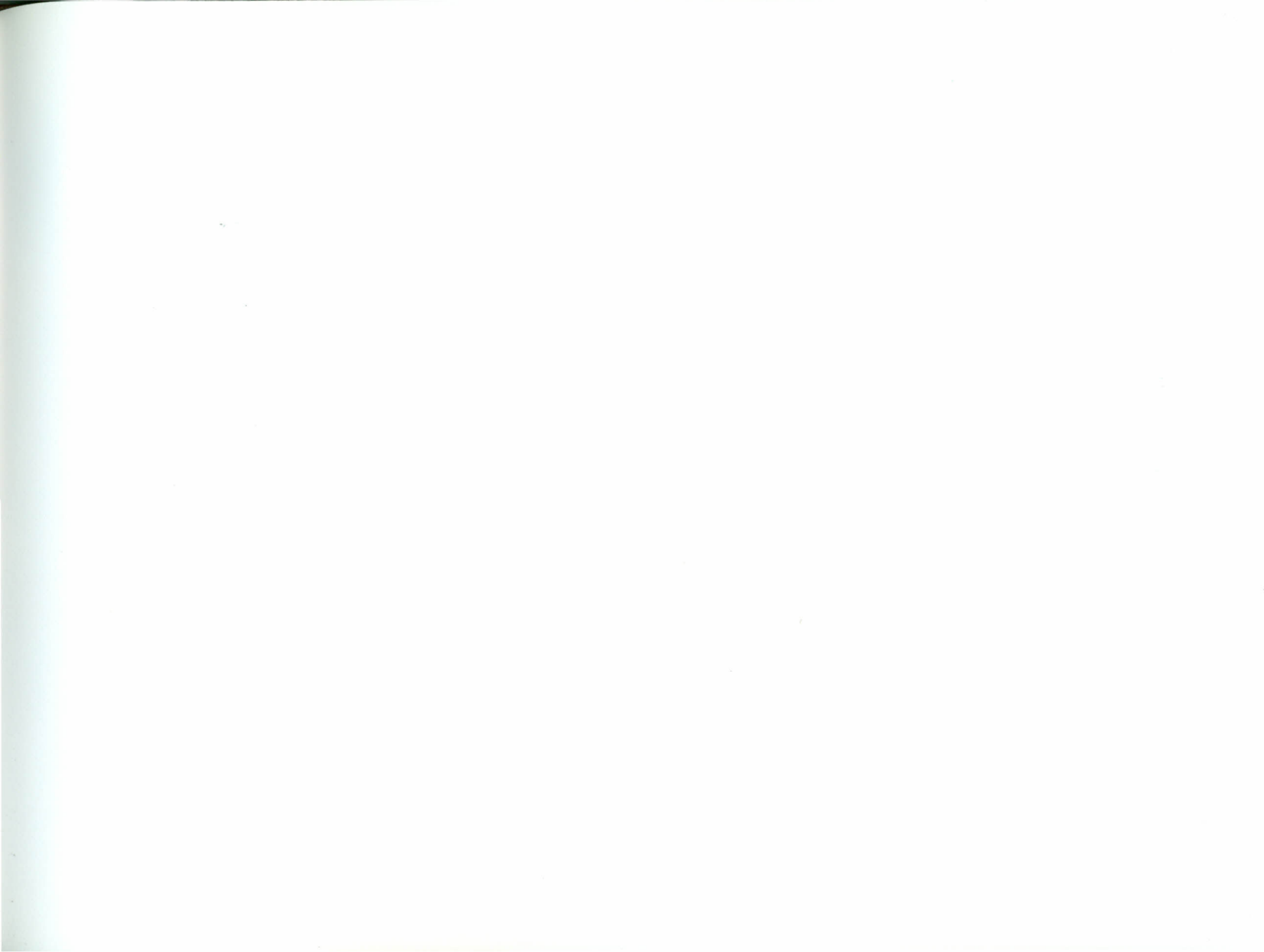
Foto 102: San Pedro, Ácora, nave.
 Foto 103: San Pedro, Ácora, portada sacristía.
 Foto 104: San Pedro, Ácora, crucero.
 Foto 105: Santa Cruz, Juli, presbiterio.
 Foto 106: Santa Cruz Juli, presbiterio.
 Foto 107: San Pedro y San Pablo de Zepita, nave.
 Foto 108: San Pedro y San Pablo de Zepita, torre.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637



Este libro se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 2010 en
DOCUPRINT S.A Tacuari 123 (C1071AAC)
Buenos Aires, Argentina





UBA I FACULTAD DE
FILOSOFIA Y LETRAS

