

EL ARTE MURAL EN LAS IGLESIAS COLONIALES DE LA PRIMERA
REGION Y LA TRADICION PICTORICA ANDINA EN EL EXTREMO
NORTE DE CHILE(*)

por:
JUAN CHACAMA R., LUIS BRIONES M.,
GUSTAVO ESPINOSA V.



RESUMEN

La problemática del sincretismo está presente en el artículo que los autores nos muestran a continuación.

Se observa que las representaciones pictóricas del hombre andino junto con las iconográficas cristianas tradicionales provocan una discusión que se ha mantenido hasta la fecha.

Los autores nos ilustran con ejemplos el aporte que nuestra área puede entregar al mundo científico para luego poder intentar acercarnos a la problemática Pan-Andina y establecer los criterios deseables de discusión sobre este tema.

ABSTRACT

The theme of syncretism is presented. A long-standing discussion caused by the joining of pictorial representations of the Andean man and traditional christian iconography is pointed out. Examples are presented that illustrate a possible contribution of this area to science, which would allow the Pan-Andean theme to be approached and desirable discussion criteria to be established.

INTRODUCCION(*)

En nuestro norte encontramos, junto a un gran número de vestigios culturales asociados a una riquísima evolución histórica, una tradición pictórica mural, cuya profundidad en el tiempo alcanza los diez mil años. Al hacer referencia a la antigua raíz del arte mural, pensamos en las pictografías rupestres impresas por antiguos pintores en aleros rocosos y cuevas que se encuentran en la costa, sierra y altiplano de la región. De algún modo, toda cultura se expresa gráficamente, plasmando en símbolos sus particulares pensamientos. Esto fue así desde los tempranos cazadores hasta aquellos hombres andinos que recibieron el legado de una tradición pictórica europea, la cual supieron asimilar y a la que inevitablemente le impregnaron sus conceptos y estética. Esto lo vemos claramente ejemplificado en lo que hoy conocemos como estilo mestizo en el contexto del arte mural colonial.

A medida que la religión cristiana bajo el dominio europeo se fue generalizando, se impuso también la necesidad de extirpar las idolatrías. En esos tiempos la práctica del arte rupestre, que fue vista por la religión cristiana como una muestra de adoración pagana entorpecedora de la evangelización, disminuyó notablemente. No obstante, la capacidad plástica y la imperiosa necesidad de expresión del andino colonizado, indígena, mestizo o criollo, encontraron en el arte mural practicado al interior de las iglesias virreinales una nueva y rica veta de expresión.

(*) Este artículo es producto de los proyectos de investigación: "Estudio y diagnóstico para la conservación del patrimonio cultural en el área andina del norte de Chile: Arquitectura y Pintura Mural" (Universidad de Tarapacá, bienio 87-88). "Catastro, Evaluación y Estudio de la Pintura Mural en el área Centro Sur Andina" (Organización de los Estados Americanos - Universidad de Tarapacá, bienio 88-89).

Presentado en los siguientes eventos:

"Ier. Simposio de Arte Rupestre" Cochabamba-Bolivia, 1988.

"XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena" Santiago-Chile, 1988.

Es así que lentamente, primero, copiando la iconografía extranjera y luego, insertando en ella elementos propios, símbolos de una cosmovisión milenaria, se fue originando el muralismo mestizo, arte que se expresa como un barroco enriquecido y transformado, en el que adquiere gran importancia el reflejo nativo, el cual se expande por toda la región andina alcanzando el norte de Chile en épocas posteriores (avanzado el S XVIII) al desarrollado en los centros culturales de la América colonial.

El arte pictórico será una nueva crónica de esta aculturación, la representará y será partícipe; por su medio palpamos hoy este choque de culturas tan distintas, observando cómo se entrelazan en sus expresiones plásticas e ideológicas. De la misma forma que podemos advertir la presencia de elementos gráficos cristiano-europeos en manifestaciones de arte rupestre (1), distinguimos símbolos vinculados con la cultura andina en la pintura mural de Iglesias virreinales, pensamos que el nexo evidente entre ambas manifestaciones —la una de raíz andina, la otra de raíz europea— se encuentra en el ambiente religioso que las caracteriza, reflejado en los espacios físicos en los que se presenta; existe evidencia que indicaría que los aleros rocosos que contienen pintura rupestre serían centros cúltricos, carácter que también poseen las iglesias. El templo es en los pueblos colonizados análogo a la caverna—alero en las poblaciones prehispánicas, en cuanto a sitio ritual.

Es la intención de este trabajo, mostrar los antecedentes necesarios que avalan esta propuesta. Se señalan las evidencias arqueológicas, que permiten obtener una visión cronocultural de la pictografía rupestre en la zona. Pretendemos acercarnos a una interpretación del carácter y función del arte rupestre. Se entregan suficientes ejemplos, acerca de la pictografía rupestre y del arte mural religioso, que permiten plantear la inserción de elementos plástico-conceptuales nativos, en la manifestación artística europea, en un contexto bicultural que caracteriza a la América hispana a partir del siglo XVI.

La evidencia arqueológica

Investigaciones arqueológicas (2) con una metodología de excavación por estratos naturales en cuevas y aleros rocosos de la sierra y altiplano de Arica, han entregado durante los últimos años, la información necesaria que permite plantear relaciones cronológicas para algunas pictografías rupestres de la zona. Un bloque con restos de pintura, probablemente desprendido de la bóveda del alero, fue encontrado en el estrato inferior del sitio Patapatane; este estrato fue sometido a datación radiocarbónica, obteniéndose una fecha de 8.160 + 340 años antes del presente (a.P.), esta fecha y las atribuibles a las pinturas de Toquepala y al abrigo de Caru en Moquegua —sur del Perú— 8.190 + 130 a.P.

- (1) Se entiende por arte rupestre, todo aquel que tiene un carácter inmueble, es decir, está realizado en cerros, bloques de piedras o en el interior de cuevas y aleros rocosos. Sus tres grandes divisiones son: Pictografías (pintura parietal realizada sobre superficies rocosas), Petroglifos (grabados en bloques de piedras) y Geoglifos (diseños hechos en cerros o colinas, en base a raspado de la superficie de estos, o al aditamiento de piedras contrastantes). En este trabajo, por su temática, se centra la atención en las Pictografías, utilizándose las otras dos variantes, como un refuerzo al planteamiento central.
- (2) Proyectos coordinados por Calogero M. Santoro: "Arqueología en la precordillera y altiplano de Arica (Universidad de Tarapacá, 1982-1985); "Rock Shelter Art" (National Geographic - Universidad de Tarapacá, 1982-1985).

(Ravines, 1967), marcan el extremo temprano de esta tradición.

Otras dataciones en el mismo sitio y en otros del área,⁽³⁾ entregan evidencias directas de colorantes (especialmente óxido férrico), asociados a los estratos fechados. De igual forma la presencia de colorantes en todos los estratos de una excavación —inclusive en los más tardíos— nos demuestra su uso en todas las épocas de la prehistoria del norte de Chile, desde los tempranos cazadores hasta el tiempo tardío Inca.

Carácter del arte rupestre

Acercas del significado y función que los diseños de arte rupestre tuvieron para aquellas culturas, no existen aún planteamientos definitivos, quedando todos en el nivel de las hipótesis. J. van Kessel (1976), entrega una aproximación al carácter de la pictografía prehispánica; utilizando un método etnográfico-antropológico, plantea un sentido mágico-religioso para las pictografías, las que pueden ser caracterizadas como imágenes votivas: “la imagen votiva, “el voto” representado plásticamente en apoyo a su realización es un modelo de acción mágico religioso, común a muchas culturas, pero que en la región andina se da en un contexto cultural y religioso particular”. (1976: 234). Cabe hacer notar aquí, que cuando van Kessel realizó dicho artículo, lo hizo sobre la base de los antecedentes arqueológicos disponibles; mediante los cuales deja ver que la profundidad cronológica de las pictografías se remontaría al siglo X de nuestra era. Con nuevas evidencias, arrojadas por excavaciones hechas en los últimos años, sabemos que son mucho más antiguas —ca. 9.000 años a.P.—, no podríamos asegurar que dicha hipótesis sea válida para esta última fecha, sobre todo si pensamos que de por medio ocurrieron hechos históricos tan fundamentales, como la domesticación de plantas y animales y todo el proceso de formación de sociedades urbanas. Todas estas sociedades, de acuerdo a su propio sustrato ideológico, tuvieron una simbología y códigos particulares, cuya expresión formal aunque similar en las distintas épocas, seguramente debió haber variado en su significado. No obstante pensamos que la hipótesis de van Kessel sigue teniendo vigencia para el período prehispánico tardío en el norte de Chile.

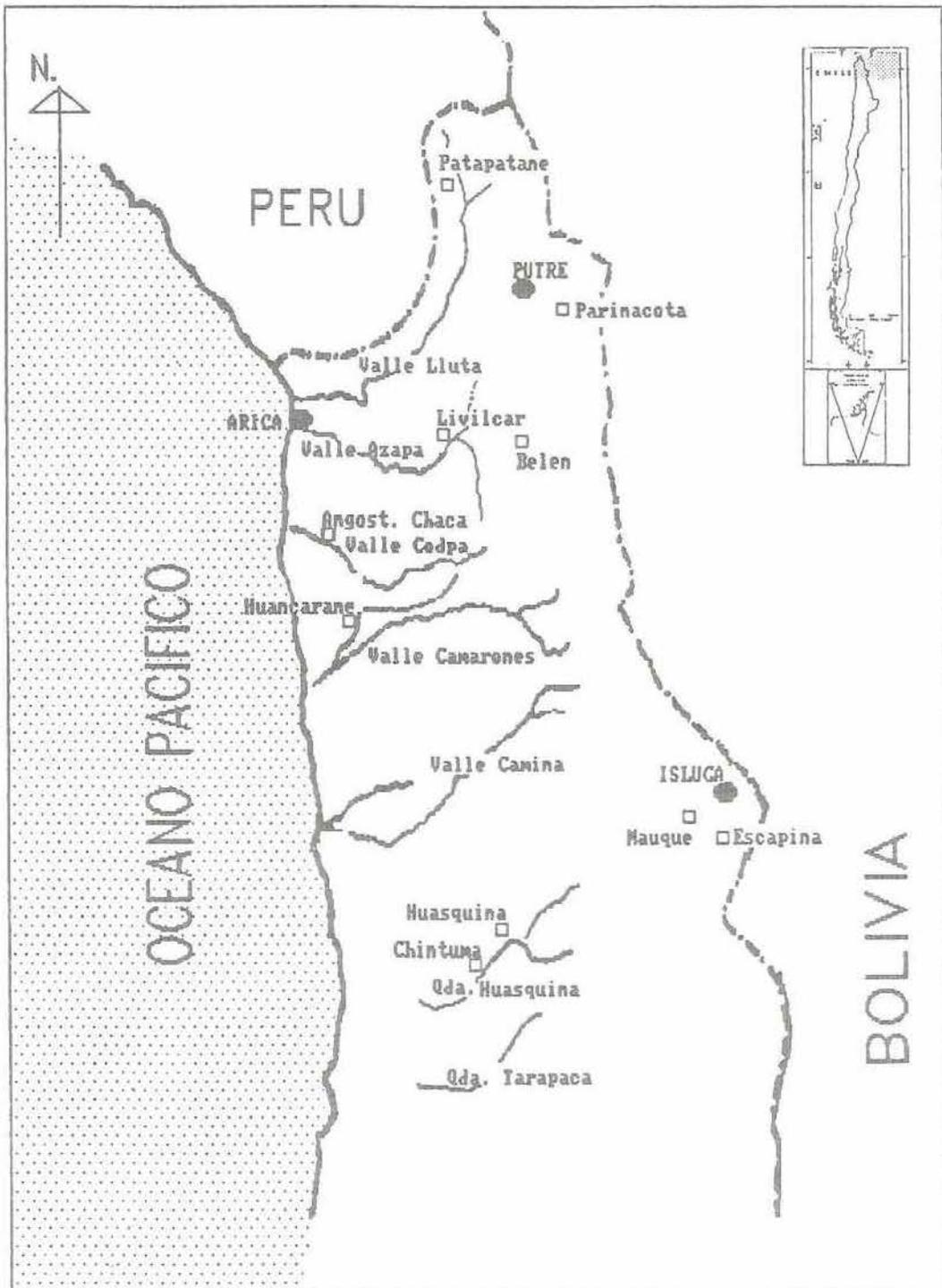
Por otra parte dentro del marco de la evidencia arqueológica existen planteamientos que nos aproximan al carácter de los sitios con arte rupestre. Un punto de partida lo podemos visualizar en las apreciaciones que hiciera el viajero alemán Plageman a comienzos del siglo, “...además podemos citar las notas de los cronistas españoles; los informes de autoridades religiosas y civiles de la conquista y de la colonia; las noticias científicas de los viajeros modernos y los relatos verbales de los ancianos originarios de los oasis (en favor de la hipótesis), que los indios veneraban algo divino en las inscripciones hieroglíficas; que continuaron —a pesar de las persecuciones— venerando sus dioses en lugares altos y apartados ... y que buscaban hasta tiempos recientes para sus ritos y ceremonias en Tarapacá, lugares provistos de “pintados”, o ubicados en las cercanías de estos” (Plageman, 1906: 82 en van Kessel, 1976: 228).

A través de esta cita nos es posible acercarnos al carácter ceremonial de los sitios en estudio. En la actualidad, diversas investigaciones han aportado nuevas evidencias que han servido para comprobar esta cita que utilizáramos

(3) Patapatane 4890±130 a.P. (Santoro y Chacama; 1984); Guañure 4330±105 a.P.; Puxuma 4240±95 a.P. y Piñuta 3750±140 a.P. (Santoro y Chacama; 1982).

LAMINA Nro. 1.

Croquis de distribución de sitios y lugares mencionados en el trabajo.



como un punto de partida. Hoy tenemos mayores fundamentos para sostener esta hipótesis.(4)

El carácter ceremonial de los sitios con arte rupestre, tuvo seguramente distintos grados de importancia según las diferentes épocas de desarrollo de la cultura andina. En lo que respecta a las pinturas rupestres, ubicamos su auge en tiempos de cazadores-recolectores, en una relación directa con el alero refugio, lugar de expresión de su cosmogonía, en el cual el afán de subsistencia expresado en un ambiente religioso, produce imágenes plásticas vinculadas a la caza. Posteriormente el hombre andino en la medida que fue incorporando nuevos logros tecnológicos, fue innovando también la forma de expresar sus ideas plásticamente. Es bien sabido que durante el horizonte Tihuanaco la textilería alcanzó un importante rol como comunicador de la ideología de la época, a través de íconos representados en su tapicería; es por tanto lógico pensar que existiendo nuevas y variadas formas de expresión, la pictografía no mantuvo la importancia casi exclusiva de los tempranos tiempos como técnica en sí, y tampoco en la relación que tenía con un lugar de culto. La vieja cueva o alero fue quedando en desuso al desarrollarse en la América precolombina la construcción de templos ceremoniales, los cuales en cierta medida incorporaron a la exornación de sus paredes esta antigua técnica pictórica.

Sin embargo, pareciera ser que en áreas periféricas a los grandes centros de desarrollo urbano, como es el caso del extremo norte de Chile, esta manifestación —aunque en menor medida— siguió vigente, aún después de la llegada del español, tanto en su aspecto de tradición pictórica como en su

(4) El sitio La Capilla 1, cueva situada en el litoral a 5 Kms. al sur de Arica, entregó evidencia arqueológica para una ocupación del lugar entre 1700-800 años a.C., con manifestaciones pictóricas en sus paredes. Este sitio presentaba a su vez particulares evidencias que permitirían vincularlo con un lugar de carácter ceremonial: carencia de evidencias que lo hubiesen sindicado como un sitio destinado para cumplir con funciones básicas —cocinar, dormir, estar; presencia masiva de faldellines hechos en fibra vegetal, cuidadosamente doblados y enterrados bajo el estrato cultural, en un piso estéril. Estas evidencias permitieron postular una hipótesis del sitio como un lugar de culto, dentro de un contexto de ceremonias de iniciación que vincularía las pictografías y la presencia de faldellines doblados en el piso de la cueva. (Muñoz y Chacama, 1982: 42-45).

Ultimamente en un estudio de Geoglifos, se plantea la posibilidad que el sitio Arikuida (ubicado en el desierto de Atacama, aprox. 200 kms. al noreste de Iquique, inmediato a los faldeos occidentales de la cordillera andina), haya cumplido además de otras funciones —parada de caravanas, punto de referencia dentro de un sistema de movilización económica, etc.—, con una función de centro ceremonial cuya especificidad no resulta aún posible de resolver, pero sí posible de ser enmarcada dentro de un contexto de tráfico de caravanas entre pisos costeros y altoandinos para la zona de Iquique, durante el período correspondiente a los desarrollos regionales ca. 1000-1350 d.C. (Briones y Chacama, 1987 —en prensa—).

En el sitio Miculla, sur del Perú, se ha querido ver en un lugar de Geoglifos, la presencia de un centro ceremonial con carácter de fertilidad (a la tierra), que vincula ciertos Geoglifos y sistemas de regadíos que pasan por el lugar (Gordillo y López, 1987).

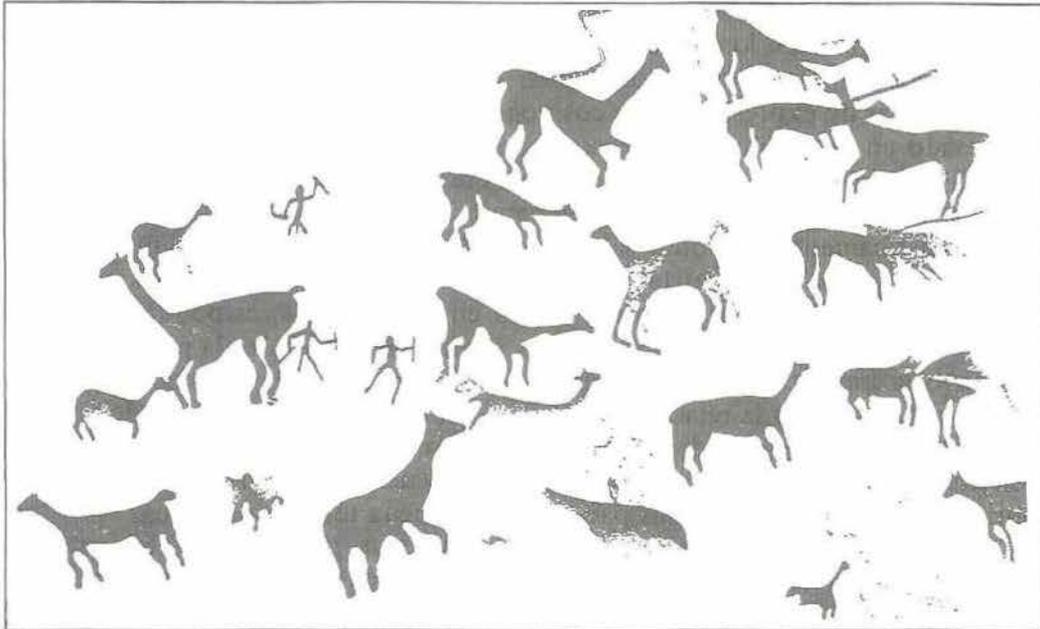
Hablando del carácter ritual del sitio Jatun Potrero en la cuenca del río Mizque, Depto. de Cochabamba - Bolivia, su autor nos dice:

“Cuando se visitó el sitio por primera vez en mayo de 1986 constatamos con gran sorpresa la vigencia de su carácter ritual y de ofrendas:

- Sobre el cuerpo de la figura zoomorfa central en negativo (sector A), donde la segunda pata delantera se une al cuerpo, se encuentra pegado un “jach'u” (residuo de coca masticada o “acullico”) que había sido lanzada en ofrenda.
- Encima del “caracol” (sector A), sobre una pequeña repisa natural de la roca, se hallaba una piedra (que no correspondía al tipo de roca del alero) colocada en ofrenda, tal como sucede en las apachetas.
- Sobre la parte superior de la cabeza de la pintura zoomorfa pintada en positivo (sector C) se aprecia los residuos de barro rojizo arrojado como ritual en ofrenda.

Las ofrendas recién descritas ponen en evidencia el carácter ritual aún vigente en Jatun Potrero. Pero, al parecer, su funcionalidad ha cambiado” (Querejazu, 1987: 20).

carácter religiosa. Esto último se corrobora con la presencia de símbolos religiosos cristiano-europeos en paneles con pictografías y en todo el arte rupestre en general.

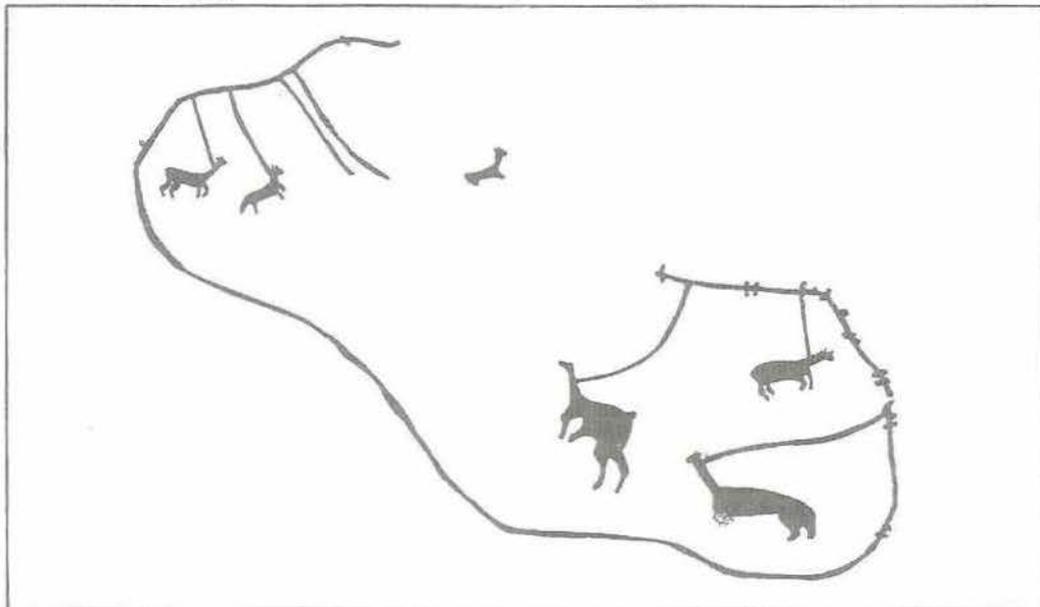


LAMINA Nro.2 / Figura 2.

Representación de figuras naturalistas. Se aprecian grupos de camélidos en diferentes actitudes y hombres en actitud de caza.

(Pictografías del sitio Puxuma, alero 1. aprox. 200 Kms. al NE de Arica, y 3.200 m.s.n.m.).

Relevada por el proyecto Rock Shelter Art (U. de Tarapacá - National Geographic Society).



LAMINA Nro. 3 / Figura Nro. 3

Escenas de camélidos en cautiverio (Pictografías del sitio Anocariri, alero 2; 150 Kms. al NE de Arica, 3.600 m.s.n.m.).

Relevado por proyecto Rook Shelter Art (U. de Tarapacá - National Geographic Society).

Algunos ejemplos de símbolos religiosos cristiano-europeos en sitios de arte rupestre.

En el sitio Anocariri ubicado en un cerro de la cordillera occidental andina, cercano a la localidad de Putre (3.200 m.s.n.m.), existen tres aleros con pictografías. En el alero 1, panel 1; se puede constatar conjuntamente con elementos evidentemente relacionados a la tradición pictórica prehispánica, la presencia de un estandarte religioso (Santoro, et al. MS.), de forma muy semejante al que usan las cofradías religiosas hoy en día (Lám. 4, Fig. 7).

Otras evidencias similares son proporcionadas bajo la técnica de Petroglifos y Geoglifos. En el sitio Chintuma, quebrada de Huasquiña (150 Kms. al N.E. de Iquique, aprox. 1.500 m.s.n.m.), se observan diseños de calvarios —cruces sobre un altar escalonado— realizados como Geoglifos; estos calvarios se encuentran en un mismo plano y a escasos metros de distancia de una tropilla de camélidos dispuestos en hilera. Estos mismos diseños de calvarios, los podemos visualizar también en el sitio Huancarane, localidad ubicada en el curso medio de la quebrada de Camarones: "...a su lado muy cerca, la representación de una iglesia, o mejor de un calvario coronado por una cruz de fisonomía cristiana". (Niemeyer y Schiappacasse, 1981: 70; Lá. 14a). Otros diseños de calvarios pueden asimismo observarse en Angostura de Chaca (Lám. 4 Fig. 8), valle de Camiña, etc.

Y por último, en la convicción de que sólo hemos destacado una ínfima parte del total de manifestaciones de esta índole, debemos agregar que al S.O. del pueblo de Mamiña, en el sector de Dupliza, al costado sur del camino y cerca de una serie de Geoglifos de clásico carácter prehispánico, se hayan algunos que semejan torres de campanarios: uno coronado por tres cruces y el otro que posee sólo la estructura de la torre (Lám. 4, Fig. 5, 6).

La pintura mural religiosa

En las catacumbas de la antigua Roma se entrelaza la expresión mural y la religión cristiana, desde ese instante esta técnica artística será imprescindible en la exornación de sus templos. El movimiento artístico románico del siglo IX, esparció por Europa una nueva perspectiva de esta manifestación, en España se unió a una incipiente tradición pictórica mural y se generalizó tomando un cariz religioso con semblanzas no cristianas. Es con el apogeo hispano, cuando el arte en general se vuelca a alabar a la divinidad y a servir como vehículo evangelizador. Ese carácter prima en América, un mundo nuevo, pagano, donde la iglesia debe difundir su evangelio y catequizar. En esta conversión la iconografía fue vital, las paredes de la iglesia tan cercana a los fieles, fueron el instrumento ideal para enseñar el evangelio y acrecentar el amor a Dios y con ello ir destruyendo, por medio de una superposición de imágenes simbólicas, los antiguos mitos andinos.

Sin embargo, las creencias nativas, en gran medida por el arraigamiento en el espíritu del hombre andino, pudieron sobrevivir, contribuyendo a crear una nueva forma de expresión social, que por un lado aceptó las ideas impuestas (a veces camufladas o transformadas en imágenes conocidas), y por otro la impregnó con elementos de su cosmovisión. Así conformada esta nueva forma de expresión social, cuya base es la unión de dos distintas

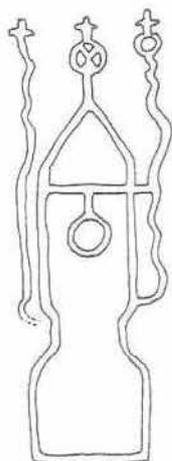


Figura 5.

Geoglifos (S/E). 2 imágenes raspadas en la tierra muestran lo que pudiese asociarse a torres de campanarios.

(20 kms. al sur-oeste del pueblo de Mamiña, provincia de Iquique. Estudiadas y relevadas por el proyecto "Iglesias coloniales de la provincia de Iquique", SERNATUR - U. de Tarapacá).

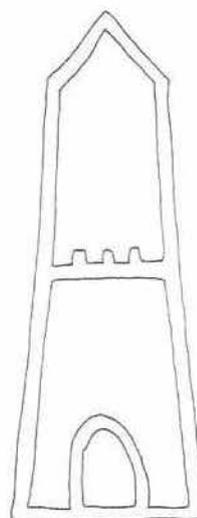


Figura 6.



Figura 7.

Pictografía, sitio Anocarini alero 1, panel 1. Representa un estandarte similar al usado actualmente por cofradas religiosas (documentado por proyecto "Rock Shelter Art", National Geographic Society - UTA).

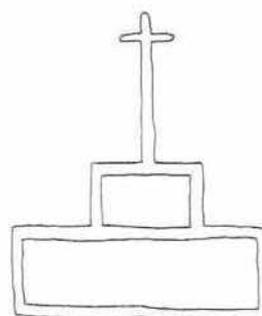


Figura 8.

Petroglifo (S/E), grabado en un bloque, en el sitio angostura de Chaca (Documentado por proyecto "Estudio de los geoglifos del Norte de Chile, U. de Tarapacá).

LAMINA Nro.4. Símbolos Cristiano-Europeos, representados con técnica de arte rupestre (Geoglifos, Petroglifos, Pictografías), en sitios asociados a elementos prehispánicos.

culturas, resulta ser la característica del mundo posthispano hasta nuestros días, biculturalismo o sincretismo cultural que puede ser muy bien percibido a través del estudio del Arte Colonial y su iconografía.

Numerosos ejemplos de la supervivencia de tradiciones o ideas prehispánicas, reflejadas en manifestaciones artísticas coloniales, han sido detectadas en distintas regiones de los Andes, otorgándole a este fenómeno características Pan-Andinas. En el norte de Chile está igualmente presente esta situación y de ella son muestras vivas las iglesias coloniales y post-coloniales del área que aún guardan consigo alguna riqueza artística.

Algunos ejemplos de arte mural religioso en el Extremo Norte de Chile y el sincretismo cultural.

Al interior de la iglesia del poblado de Parinacota —situado en el altiplano chileno, cercano a la frontera con Bolivia—, existe una rica decoración de pintura mural, circunscrible al estilo mestizo y realizadas presumiblemente durante el siglo XVIII. En el sector del presbiterio se aprecia la presencia de caras felínicas representadas a manera de grutescos.⁽⁵⁾ Son rostros frontales de forma ovoidal cuyos rasgos más sobresalientes son el par de orejas redondas y frontales y sus bigotes típicamente felinos, de cuya boca cuelgan elementos vegetales (Lám.5, Fi.11). Estos animales, se encuentran ubicados bajo la línea inferior del friso pintado que decora los muros laterales del presbiterio, alternándose con rostros de querubines en igual actitud. Esta misma representación la encontramos en la Iglesia de Pachama, poblado ubicado en la precordillera de Arica.

Representaciones formalmente parecidas podemos ver en la portada barroca de la Iglesia Santiago de Pomata (Bolivia) y en la portada de “La casa del balcón” (La Paz Bolivia) (Gisbert, 1980: 62; Lám.60, 61). Otros ejemplos se encuentran en la Casa de los Condes de Arana, en Zepita y en la Iglesia de Quispicanchis al pie de su columna (Gisbet, 1980: 62).

En este punto es muy interesante señalar que estos felinos con flores en el hocico, son muy parecidos a las “figuras parlantes” que en el Perú adornan los imafrentes de algunas Iglesias coloniales. Estos otros felinos labrados en piedra, poseen también un adorno que se proyecta en forma de lengua, “vírgula del habla”. Esta figura era conocida por pueblos prehispánicos, como los aztecas, por los paracas y mochicas, para quienes también representó la función oral. Paralelamente, en la Edad Media la misma figura “animales musicales” era parte de una filacteria (cinta con inscripciones o leyendas) en pinturas y esculturas. (E. Hart-terré, 1974: 15, 16). Según Erwin Walter Palm, citado por Hart-terré, “...un esquema del arte cristiano que continúa idéntico desde el arte románico hasta el Siglo XVII cuando vuelve a surgir en las portadas de las Iglesias del Perú.” (E. Palm en Hart-terré, 1974: 18).

En los tiempos de la colonia, el clero utilizó este símbolo religioso cristiano, conciliándolo con el símbolo prehispánico. Al respecto E. Palm dice “El símbolo prehispánico y el cristiano llegan a ser congruentes; (...) La escritura prehispánica por glifos se suma a la voluntad manierista de reducir a

(5) Según la clasificación de Ilmar Luks, aquellos rostros humanos de cuya boca salen elementos vegetales son considerados como Grutescos (Luks Ilmar, 1973 en Mesa y Gisbert, 1979: 290). Así decimos que los rostros de felinos que describimos, los consideramos: a manera de Grutescos.

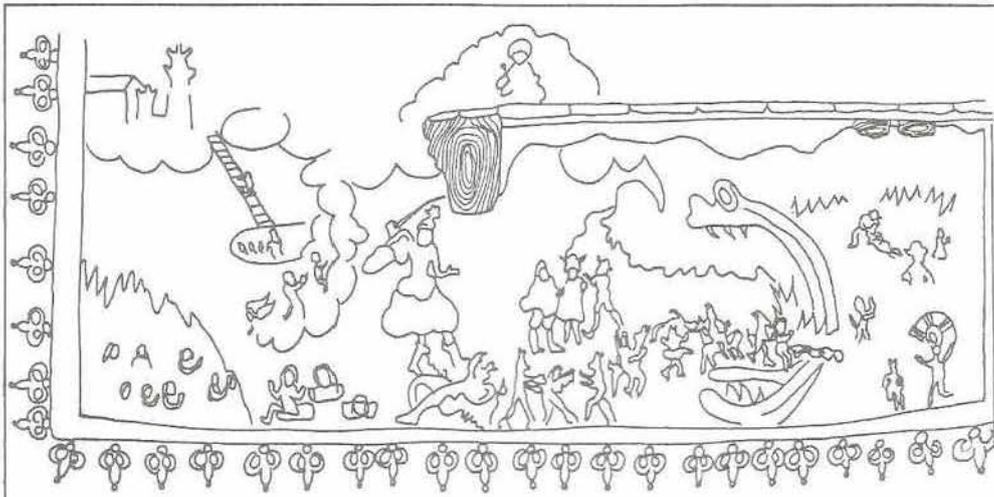


Figura 9. "Escena del Juicio Final"



Figura 10. Detalle (Demonios con cuerpos moteados y cola).

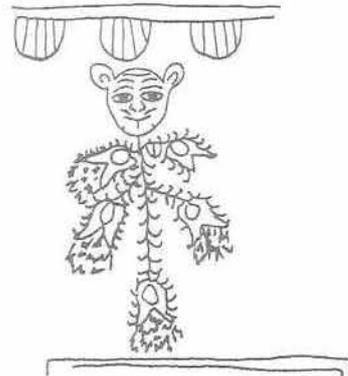


Figura 11. Rostro de felino hecho a manera de grutesco, con características antropomorfas.

Lámina Nro. 5. Representaciones que muestran la incorporación de elementos felínicos en la iconografía cristiana; supuestamente como una continuidad de un elemento prehispano vinculado a un antiguo culto; cuyos orígenes se remontan a los inicios del Horizonte Tihuanaco.

(Pintura Mural de la Iglesia de Parinacota, S. XVII, altiplano de Arica 4.500 m.s.n.m. Investigada por el proyecto "Estudio y Restauración del Patrimonio Cultural del Norte de Chile. Universidad de Tarapacá-O.E.A., Bienio 86-87).

un disegno interior las apariencias del mundo físico; se crea así la base de un sincretismo que permite expresar contenidos teológicos cristianos con los medios de una gramática simbólica familiar a la América precristiana” (E. Palm, en Hart-terré, 1974: 17).

No obstante la interpretación anterior, no es conveniente descartar el uso de estos íconos, como instrumento recordatorio de las tradiciones prehispánicas por parte del hombre andino. Por ejemplo, una interpretación del significado de estas representaciones, podría hacerse mediante el análisis del diseño plástico; donde el rostro del animal presenta mucha semejanza al rostro humano, por lo que se le ha señalado muchas veces como un hombre-puma, del cual T. Gisbert dice: “...en todo caso toda representación de un león antropomorfo revive la idea del hombre-puma. Es el dios antropomorfo vestido de rasgos felinos, cosa que se evidencia desde las culturas Tiwanaku y Pucará, la cual muestra en sus estelas hombres provistos con colmillos...” (T. Gisbert, 1980: 62).

Dentro del mismo esquema podemos citar otro ejemplo, esta vez en relación a la escena del “Juicio Final” (Lám. 5, Fig. 9 y 10), que se encuentra ubicada en el sotocoro de la Iglesia de Parinacota. El “Juicio Final” es una representación bastante difundida en las Iglesias Virreinales, consiste en una composición que reúne varias escenas en torno al tema, destacando “La Resurrección de los Muertos” y el destino que tendrían los hombres el día del Juicio, es decir “El Cielo”, “Purgatorio” e “Infierno”. En lo que respecta a esta última, la temática se centra en la conducción de los condenados al infierno, representado éste, por la boca de un gran animal, dentro del cual los hombres son sometidos a una serie de tormentos por sus pecados. Los condenados al infierno son llevados por demonios, los que en el caso particular de la Iglesia de Parinacota, tienen la característica de tener cola y cuerpo moteado.

Estos demonios nos recuerdan al igual que en el ejemplo anterior, al hombre-felino u hombre-puma. Similar apreciación hace también M. Rivera, quien vincula estos personajes a una reminiscencia del culto felínico de carácter panamericano, presente en casi todas las épocas de la prehistoria andina, especialmente en el período medio (horizonte Huari-Tiwanaco): “pintura mural de la Iglesia de Parinacota que representa la visión indígena del infierno con figuras de felinos que representan el mal” (M. Rivera, 1985: Lám. 3).

Otras imágenes que nos permiten percibir este sincretismo cultural andino-cristiano, desde otra perspectiva, son tres escenas de la pasión de Cristo, también de la Iglesia de Parinacota. La figura central de éstas es Cristo, representado en tres diferentes pasajes bíblicos: cuando es detenido por los soldados en el Monte de los Olivos, luego cuando cae camino al calvario portando la cruz, y en el momento de la crucifixión, en el instante en que uno de los soldados retira la lanza que ha clavado en su costado.

Estas tres escenas se conocen en la iconografía cristiana como “El Prendimiento de Cristo” (Lám. 6, Fig. 12), “El Señor de la Caída” (Lám. 6, Fig. 13) y “La Crucifixión” (Lám. 6, Fig. 14). Durante los primeros tiempos de la conquista estos temas fueron ampliamente difundidos en la región andina, como un método de evangelización de la población indígena, ya sea por medio de la pintura mural o pintura de caballete. En las tres escenas, fuera

Figura 12. "Prendimiento de Cristo" ▷

Figura 13. "Señor de la caída" ▷

Figura 14. "Crucifixión" ▷▷

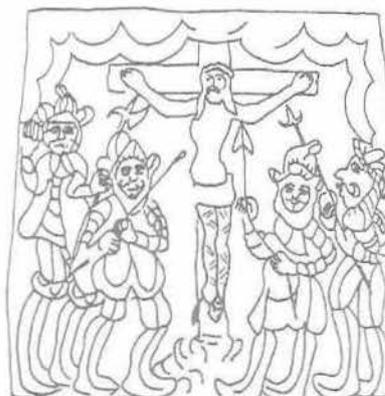


Lámina Nro. 6.

de las representaciones de Cristo como figura central, aparecen soldados que tienen una activa participación en su martirio; estos han sido pintados con vestimentas similares a los usados por los soldados españoles durante la conquista de América. Este tipo de representación podría ser un ejemplo de los conflictos ideológicos de la época, los que se expresan en el arte aportando nuevos propios elementos, generando una dinámica bicultural que se sintetiza en la fusión de la tradición andina y cristiana.

En la quebrada de Huasquiña (interior de Iquique) y en la Iglesia del Pueblo del mismo nombre, existen otras representaciones de arte mural en la que aparecen elementos andinos dentro de las composiciones cristiano-europeas. La pintura mural de Huasquiña se inscribe dentro de un estilo neoclásico y su confección puede ser atribuible a fines del siglo XIX.

En uno de los óvalos pictóricos, se representa la imagen de San Antonio de Padua (Lám. 7, Fig. 16). Esta se encuentra deteriorada a la altura del rostro, no obstante es posible distinguir los atributos característicos de este santo. Está vestido con un hábito franciscano de color azul, llevando en sus mano derecha una rama de lirio que representa su pureza (6) y en su mano izquierda al niño Jesús (7), imagen muy deteriorada por lo que se aprecia sólo la parte inferior de su vestimenta. Otro atributo de este santo en la Iglesia de Huasquiña, es un camélido que se encuentra atado al cuello mediante el lazo franciscano que cuelga de la cintura del santo.

Una imagen similar a ésta –aunque sin la presencia del camélido– se puede ver en una pintura mural de la Iglesia de Tihuanaco-Bolivia (Meza y Gisbert, 1983: 10, 11). En el altiplano y en la sierra de Iquique, es frecuente encontrar la imagen de este santo representada en bulto, donde es frecuentemente acompañada de algunos camélidos u otros animales.

Pareciera ser que los atributos del lirio y el niño Jesús fuesen de origen cristiano europeo y el de los animales de raíces andinas. No sabemos con exactitud que grado de generalidad tiene este último atributo, pero lo hemos podido detectar en muchas oportunidades en el área del interior de Iquique. Conversaciones con gente de estos sectores han confirmado la idea de que San Antonio de Padua es patrono de los animales, en particular de los camélidos. C. Sphani en un trabajo hecho en el área lo ha definido como patrono de los llamos machos: “Les deux lamas males sont consacrés a saint Antoine, patron de ces animaux, dont la statue (...) est conserve dans l’eglise du hameau” (Sphani, 1962: 29).

Los camélidos son animales distintivos de la cultura andina y han sido representados a través de todas las épocas, en las diferentes técnicas del arte rupestre: geoglifos, petroglifos, pictografías; especialmente en estas últimas, cuya tradición se remonta casi a 9.000 años a.P. y que según nuestra proposición continúa en el arte mural religioso al interior de los templos

- (6) “Tiempo después me enferme gravemente y deseaba morir en mi convento de Padua. Allí me llevaron; trajeron al sacerdote para ungirme con los óleos de los enfermos. Al ministro de Dios le dije: “ya tengo la unción de la pureza en mi corazón. Pero hágalo no mas, me hace bien y me da alegría”. Es por esta expresión que más tarde siempre me representaron con el Lirio de la pureza en mi mano”. (Dierck, 1987: 23)
- (7) “...me encontraron en éxtasis y entre mis brazos llevaba yo al niño Jesús. Cuando salí del éxtasis pedí a mi amigo de no revelar a nadie tal celestial aparición. Después de mi muerte lo contó a mucha gente y por eso les gusta tanto a Uds. representarme con el niño Jesús en mis brazos”. (Dierck, 1987: 22-23).

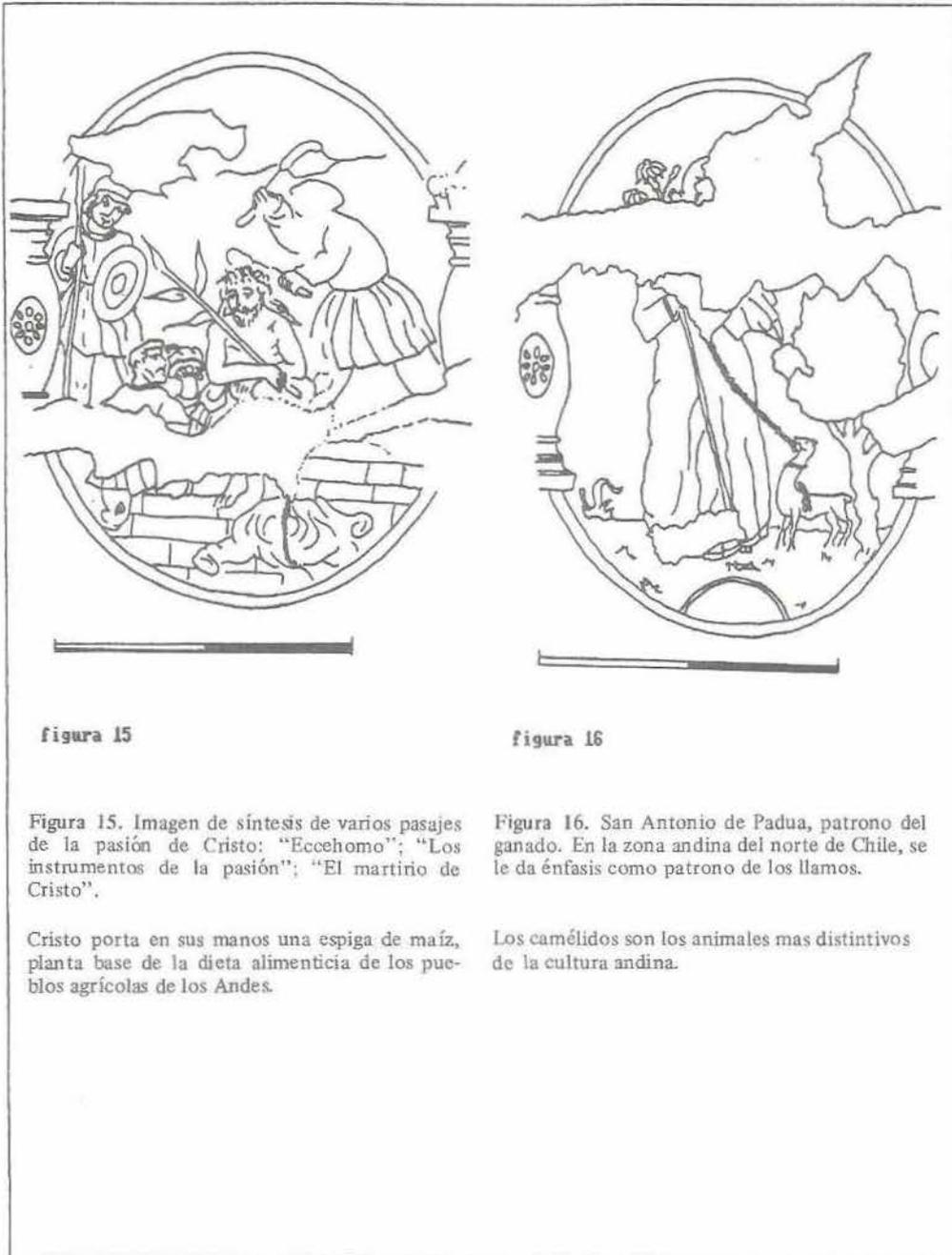


figura 15

Figura 15. Imagen de síntesis de varios pasajes de la pasión de Cristo: "Eccehomo"; "Los instrumentos de la pasión"; "El martirio de Cristo".

Cristo porta en sus manos una espiga de maíz, planta base de la dieta alimenticia de los pueblos agrícolas de los Andes.

figura 16

Figura 16. San Antonio de Padua, patrono del ganado. En la zona andina del norte de Chile, se le da énfasis como patrono de los llamos.

Los camélidos son los animales mas distintivos de la cultura andina.

Lámina Nro. 7. Elementos de la cultura andina integrados a la iconografía religiosa cristiana-europea (Pintura Mural de la Iglesia de Huasquiña, S. XIX, investigadas por el proyecto "Conservación y Restauración de las Pinturas Murales de la Iglesia de Huasquiña. U. de Tarapacá - Gob. Regional).

religiosos. Ejemplos recientes de la representación de camélidos en templos cristianos, lo podemos apreciar en la Iglesia de Livilcar (tramo alto del Valle de Azapa—Arica) y en las Iglesias de Escapiña y Mauque (altiplano de Iquique), lo que nos permite apreciar esta tradición al menos hasta el año 1950. (Lám. 8).

Otro ejemplo en la misma iglesia de Huasquiña se refiere a un óvalo que presenta lo que pareciera ser una imagen de síntesis de varios temas de la pasión de Cristo (Lám. 7, Fig. 15): “Eccehomo”, “Visión de los Instrumentos de la Pasión”, “Martirio de Cristo”. La escena muestra a Cristo como figura central, rodeado de tres personajes en diferentes actitudes y portando diferentes elementos. Cristo se encuentra sentado en medio de estos personajes sosteniendo entre sus brazos una espiga de maíz.

La representación de espigas de maíz la hemos apreciado, aunque en forma aislada en las Iglesias de Escapiña y Mauque. El maíz es en planta lo que los camélidos en animales, es decir, es la representación vegetal más típica de la América precolombina y base de la dieta alimenticia agrícola para muchas regiones de los Andes.

Por último, queremos destacar de esta misma Iglesia, la representación de un sol con rostro humano ubicado en la parte superior del arco triunfal, orientado hacia el presbiterio y hacia el este. Imagen que se repite en el intradós del transepto del templo de Sotoca, en el intradós de un arco triunfal del templo de Miñemiñe (interior de Iquique), y en el arco triunfal del templo de Timalchaca (interior de Arica).

COMENTARIOS FINALES

Confrontando algunos documentos se puede suponer que las representaciones de astros y animales en el arte pictórico colonial, fueron una forma de adoración por parte del hombre andino a sus viejas creencias(8), con las representaciones iconográficas cristianas tradicionales, se ha provocado una larga discusión acerca de la proveniencia prehispánica o europea de las imágenes, por lo cual no se ha podido determinar en su justa medida el fenómeno de síncretismo que se estaría produciendo en el arte de la América Andina.

No obstante, el sincretismo, refiriéndonos en este caso solamente a un resultado evidente de un proceso cultural —el arte—, en el cual participan las

(8) “Pero en indias... suele suceder que se vuelven a los ídolos y a sus ritos y ceremonias antiguas, (por lo que no se permite conservar ídolos ni sus huacas, ni por razón de memoria y demostración de antigüedad) con que ponen gran cuidado los Prelados y sus Ministros y los mismos doctrinantes en quitarle de los ojos todo aquello, no sólo que fue manifestamente ídolo adorado, o huacas celebrado de los antiguos sino aún aquellas cosas que se pueden sospechar, aunque sea con leves conjeturas que tienen visos de antigüedad entre ellos, y se puede temer... por semejantes a las otras que adoraban que las tengan divinas: y así se tiene mandado, que no solo en las iglesias, sino en ninguna parte ni pública ni secreta de los pueblos indios, se pinte el sol, la luna ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates” (Juan Meléndez, 1681—82, Tomo II: 62. en Gisbert, 1980: 29—31).

“Que se borren los animales que los yndios pintan en cualquier parte. Y por cuanto los dichos naturales también adoran algún género de abes e animales, e para el dicho efecto los pintan e labran en los mates que hasen para beber de palo y de plata, y en las puertas de sus casas, y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias. Ordeno y mando que los que hallareis los hagais raer y quitar de las puertas donde los tubieren, y prohibiereis que tampoco los tejan en la ropa que visten...” (Tolero, 1574: f.89v. en Berenguer y Martínez, 1986: 98).

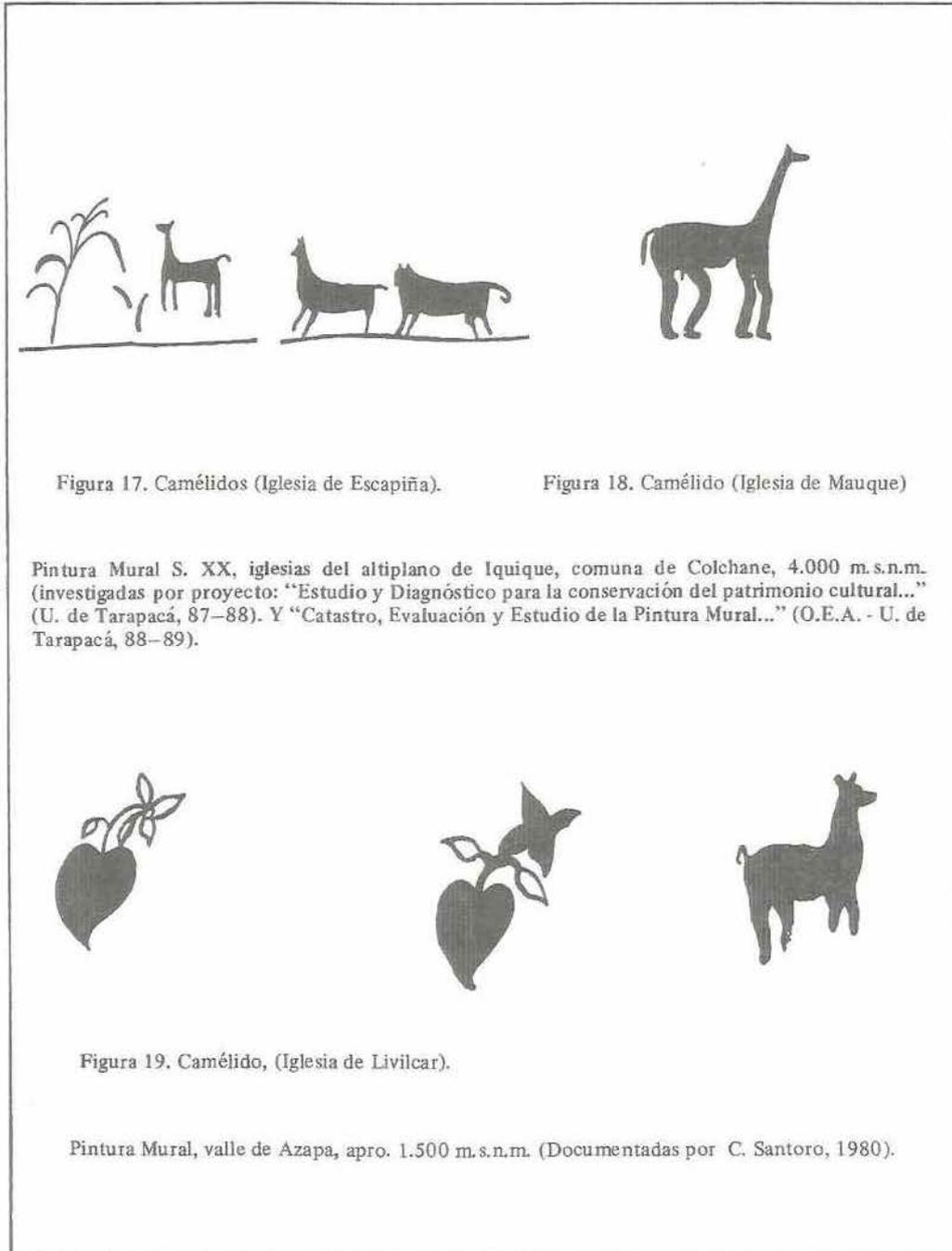


Lámina Nro. 8. Pintura Mural de este siglo, que refleja la continuidad de esta tradición picórica hasta nuestros días. Se enmarca contextualmente como una expresión popular de contenido mágico-religioso.

ideas de dos diferentes tradiciones (la andina y la hispana) se da en diferentes niveles de participación:

puramente intencional, es decir, como una forma planificada y sistemática del hombre andino para recordar sus tradiciones, o de la Iglesia Católica para imponer su iconografía.

como una acción meramente intuitiva, de repetir viejos patrones estilísticos, sin intención recordatoria.

los símbolos andinos fueron reinterpretados por la acción evangelizadora, como un medio de canalizar las creencias prehispánicas hacia el culto cristiano.

símbolos cristianos utilizados como una forma oculta de adoración de cultos andinos.

Estas diferentes posibilidades de participación, demuestran que el problema en cuestión, presenta un panorama bastante complejo, que dista mucho de ser definido totalmente.

Nuestra investigación ha entregado en base a ejemplos, el aporte que nuestra área geográfica puede ofrecer a la solución de esta problemática pan-andina y delinear a la vez las diferentes posibilidades que presenta este proceso de síncretismo andino-europeo; lineamientos que serán nuestras pautas para profundizar el estudio de este problema en el extremo norte de Chile.

AGRADECIMIENTOS:

Damos nuestro agradecimiento al señor Calogero Santoro por facilitar el material gráfico que fue trabajado por un proyecto bajo su coordinación: "Rock Shelter Art" (Universidad de Tarapacá - National Geographic Society, 1982-1985); y por haber revisado y hecho sugerencias a este trabajo.

Al señor Jorge Andrade, quien realizó los dibujos finales que complementan este artículo; a la señorita Julia Córdova quien revisó el manuscrito final.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, J.; A. BEYZAGA; M. CARROZA; P. CORTES; C. MORALES; L. PASTENES; J. YAÑEZ; L. ZARATE
1985 "Continuidad y discontinuidad de la tradición pictórica pre y post hispánica". Seminario de título para optar al título de Profesor de Estado en Artes Plásticas (L. Briones profesor guía). Universidad de Tarapacá. Arica.
- BERENGUER, J.; J.L. MARTINEZ
1986 "El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana" *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 1 pp. 79-99. Santiago

- BRIONES, L.; J. CHACAMA
1987 "Un sitio con arte rupestre: Geoglifos de Arikuida y su vinculación con la prehistoria del norte de Chile" *Chungará N° 18* (en prensa), Instituto de Antropología, Universidad de Tarapacá. Arica.
- DIERCKK, P. (Hno.)
1987 "San Antonio de Padua" (folleto), Producción Mompracén. Santiago.
- GISBERT, T.
1980 "Iconografía y mitos indígenas en el arte", Gisbert y Cía. S.A., Libreros Editores. La Paz.
- GORDILLO, J.M. LOPEZ
1987 "Indicadores culturales en el complejo arqueológico de San Francisco de Miculla: una aproximación" *Arte rupestre: MICULLA El valle de las piedras grabadas* (Gordillo, López Eds.), Instituto Nacional de Cultura, departamental Tacna, pp. 32-66. Tacna.
- KESSEL VAN, J.J.M.M.
1976 "La pictografía rupestre como imagen votiva (un intento de interpretación antropológica)" *Anales de la Universidad del Norte (Chile) N° 10*, Universidad del Norte, pp. 227-244. Antofagasta.
- MESA, J. de; T. GISBERT
1976 "Holguín" Librería-Editorial "Juventud". La Paz.
- MESA, J. de; T. GISBERT
1983 "La pintura mural en Bolivia (Siglos XVI-XIX) Compañía Boliviana de Seguros S.A. La Paz.
- MUÑOZ, I.; J. CHACAMA
1982 "Investigaciones arqueológicas en poblaciones precerámicas en la costa de Arica" *Documentos de Trabajo N° 2*, Depto. de Antropología, Universidad de Tarapacá, pp. 22-45. Arica.
- NIEMEYER, H.
1972 "Las pinturas rupestres de la sierra de Arica". Editorial Jerónimo de Vivar. Santiago.
- NIEMEYER, H.; V. SHIAPPACASSE
1981 "Aportes al conocimiento del período tardío del extremo norte de Chile: Análisis del sector Huancarane del valle de Camarones" *Chungará N° 7*, Depto. de Antropología, Universidad del Norte, pp. 3-103. Arica.
- QUEREJAZU, R.
1987 "Arte parietal y ofrendas en Jatun Potrero" *Boletín N° 1 Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)* (Strecker. Ed.) pp. 17-21. La Paz.
- RIVERA, M.
1985 "Simbolismo y cultura material en Tiwanaku y Alto Ramírez: el caso del sacrificador andino" Informe final proyecto de investigación mayor Universidad de Tarapacá. Arica.
- SANTORO, C.; J. CHACAMA
1982 "Secuencia cultural de las tierras altas del área centro sur andina" *Chungará N° 9*, Instituto de Antropología, Universidad de Tarapacá, pp. 22-45. Arica.
- SANTORO, C.; J. CHACAMA
1984 "Secuencia de asentamientos precerámicos del extremo norte de Chile" *Estudios Atacameños N° 7*, Instituto de Investigaciones Arqueológicas R.P. Gustavo Le Paige S.j., Universidad del Norte pp. 85-103. Antofagasta.
- SANTORO, C.; P. DAUELSBERG
1985 "Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile" *Estudios en Arte Rupestre* (Aldunate, Berenguer, Castro. Eds.), Museo Chileno de Arte Precolombino pp. 69-86. Santiago.
- SPHANI, J.C.
1962 "L'Enfloramiento" on le culte du lama chez les indiens du desert d'Atacama (Chili)" *Boletín de Socite Suisse d'Americanistes N° 24*, pp. 26-36. Suiza.