



LA PINTURA MURAL DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE CURAHUARA DE CARANGAS COMO PATRÓN ICONOGRÁFICO DE LA IGLESIA DE LA NATIVIDAD DE PARINACOTA¹

PAOLA CORTI BADÍA / FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE
/ MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE

CONTEXTO HISTÓRICO:

La iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas tiene su origen en los primeros tiempos de la evangelización cristiana en el altiplano de Bolivia. Fue atendida por misioneros agustinos que evangelizaban a los aborígenes de la zona desde 1559². Curahuara de Carangas fue una doctrina dentro de la extensa diócesis de Charcas con sede en La Plata, Chuquisaca, actual Sucre, desmembrada del obispado de Cuzco en 1552. La doctrina de Curahuara limitaba al norte con el obispado de La Paz y al poniente con la doctrina de Codpa dentro del arzobispado de Arequipa.

La doctrina de Codpa creada en 1668 abarcaba un extenso territorio desde los valles bajos hasta la "cordillera alta". En 1777 se dividió en dos quedando la doctrina de Belén como cabecera para la atención de los anexos de precordillera y altiplano. Parinacota era anexo importante en el altiplano que colindaba al este con la doctrina de Carangas y con la doctrina de Calacoto dentro del obispado de La Paz:

*"Esta doctrina de Belén por la parte del oriente linda con el arzobispado de La Plata y y obispado de La Paz, con el primero con la doctrina de Curahuara de Carangas y con el segundo con la doctrina de Calacoto, por la parte del norte con la doctrina de Tacna, por la del sur con la de Codpa, de donde se dividió por la del poniente con el beneficio de la ciudad de Arica"*³.

Antes de la división de la doctrina de Codpa, era constante la denuncia de su párroco por la dificultad de atender como se debía a todos los anexos. Por esto el obispo de Arequipa Juan Caverero manda en 1739 al cura de Sama Francisco Cornejo a averiguar en la doctrina de Codpa la cantidad de anejos que de él dependen, las distancia entre ellos y feligresía⁴. En el informe de Cornejo arroja un dato interesante:

*"(...) a la pregunta por la cantidad de sacerdotes necesarios para atender la doctrina, dice ser precisamente tres y que, el que atiende el pueblo de Belén que es principal y que tenga a su cargo Pachama, Suxamar, Ticmamar, Parinacota, Choquelimpie y Guallatire, (...) aunque estos tres últimos por ser minerales o ingenios regularmente suele haber uno u otro sacerdote forastero con que se puede tomar algún partido (...)".*⁵

Consideremos que Parinacota concentraba la mayor población de los pueblos del altiplano. Si bien Codpa, cabecera de doctrina, era el pueblo más numeroso en los valles bajos con 330 fieles, y luego Socoroma lo era en la precordillera con 167 fieles, Parinacota con sus 149 fieles, reunía a los pastores de las estancias del altiplano. Este antecedente permite concluir que para una evangelización efectiva era necesario dotar al templo de Parinacota, a falta de párroco permanente, de algún recurso de adoctrinamiento. La pintura mural, recurso económico para alhajar un templo, en este caso funcionaba perfectamente



Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas. Siglo XVI. Departamento de Oruro, Bolivia.

y debía contener un programa que cumpliera con los objetivos del misionero o párroco de manera que su contenido recordara al feligrés el buen comportamiento, temor de Dios y vida cristiana durante su larga ausencia.

La migración y trashumancia en el altiplano surandino era permanente. Desde tiempos prehispánicos y durante la colonia los pastores de Curahuara se trasladaron y mantuvieron relación con la costa⁶, para el intercambio con los diferentes pisos ecológicos⁷. Dentro de los señoríos aymará los Carangas se ubicaban principalmente en el departamento de Oruro y en las "tierras altas de Arica". Según las fuentes coloniales hay naturales de Carangas que se instalaron en la doctrina de Codpa. Por ejemplo, en 1751, un señor de Carangas figura instalado en Codpa y declara ser dueño de minas e ingenio en Carangas. En 1791 otro caballero declara ser de Turco, del partido de Carangas⁸. Esta movilidad se mantiene hasta hoy en día

además del comercio, los lazos sanguíneos de los habitantes de los pueblos a un y otro lado de Chungará permean la frontera.

La pintura mural de Curahuara de Carangas fue realizada en el siglo XVII (para el presbiterio y retablo del Altar Mayor original, incluso anterior, s. XVI) y repintada en el siglo XVIII⁹. Para las pinturas de Parinacota, a pesar de no existir ningún tipo de documentación que permita establecer una fecha exacta, se ha propuesto un origen en el siglo XVIII, presumiblemente en la segunda mitad de la centuria¹⁰. Para fundamentar esta fecha, hay dos señales muy precisas: el azul prusia utilizado en los murales fue inventado en 1704 y su comercialización en América comenzó en la cuarta década del siglo XVIII, lo que indica que no pudo existir antes¹¹; y su decoración y ornamentación barroco-mestiza de la portada¹², muro del atrio e interior del templo corresponden al siglo XVIII.

CURAHUARA DE CARANGAS Y PARINACOTA: UNA COMPARACIÓN¹³

Una primera semejanza entre el Juicio Final de Parinacota y el de Curahuara de Carangas es la ubicación de las escenas dentro del templo. La iglesia boliviana tiene la puerta principal en el costado sur, en el centro de su única nave, la escena relativa a las postrimerías se encuentra en el muro norte, prácticamente al frente del acceso. De modo que, el visitante, tras flanquear el dintel del pórtico, se encuentra, delante de sus ojos, con las sugestivas imágenes del Juicio, el Infierno, el Purgatorio y el Cielo. Es relevante agregar que la pintura del Juicio tiene un formato mucho mayor a las otras temáticas tratadas en los muros del templo de Curahuara. La Iglesia de Parinacota posee una disposición distinta, la portada y acceso principal se encuentran en eje con el testero del templo. Al ingresar, la vista es atraída por el único retablo que ornamenta el edificio, para detenerse posteriormente en la escena del Juicio Final pintada a la derecha de la puerta. El tamaño de algunas de sus figuras y el dinamismo de la representación permiten que sobresalga del conjunto de pinturas murales, atrapando la atención de forma casi inevitable. La estrechez del recinto refuerza el efecto señalado, la persona que recién ingresa tiene la pintura a escasos tres metros de distancia, de modo que demonios y ángeles, salvos y condenados, parecen interactuar con todo aquel que ingresa al templo.

La ubicación de ambas representaciones del Juicio Final corresponde a un patrón habitual en templos correspondientes a doctrinas de indios, en las que primaba un sentido penitencial¹⁴. Ambas imágenes se insertan en un programa iconográfico que refuerza la llamada a la conversión y al sacrificio purificador, como lo recomienda Guaman Poma de Ayala:

*"Y ancí en las yglecias y templos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador"*¹⁵.

En Parinacota y Curahuara las postrimerías son acompañadas por escenas vinculadas a la pasión de Cristo o representaciones de las mortificaciones de los santos. En el caso chileno se observa un breve ciclo de la pasión compuesto de cinco cuadros y una imagen de San Jerónimo penitente. En Bolivia destacan las representaciones de Santa María Magdalena con sus disciplinas, San Simón el Estilita, San Jerónimo y San Sebastián mártir.

La ubicación dentro del templo y la pertenencia a un programa penitencial más amplio no sería motivo suficiente para postular una posible influencia de los murales de Curahuara en Parinacota. Tal como se indicó, se trata de soluciones habituales en las doctrinas de indios que los murales en estudio compartirían con tantos otros que existieron y existen en el virreinato o específicamente en la Audiencia de Charcas. Valgan como ejemplo las iglesias de Huaró y Andahuayllillas en Perú, cuyos murales relativos a la muerte y el destino eterno se ubican junto al acceso¹⁶.

El fundamento para proponer la hipótesis del vínculo entre los dos murales del Juicio Final proviene de las grandes semejanzas formales e iconográficas que presentan. Un primer elemento en esta dirección sería la distribución general de las distintas partes de la escena. Tanto en Bolivia como en Chile se sigue el siguiente orden: Arriba entre nubes Cristo en majestad, inmediatamente debajo San Miguel arcángel pisoteando al demonio y pesando con su balanza los méritos de las almas. A la derecha los condenados, las fauces del Leviatán y las penas del infierno. A la izquierda la resurrección de los muertos, el purgatorio y el ascenso de las almas al paraíso celeste. Si bien es una distribución semejante a muchas soluciones europeas¹⁷, podrían ser, al menos en el ámbito andino, las únicas escenas del Juicio que siguen esta estructura; al menos los ejemplos de Huaró y Caquiaviri presentan soluciones claramente diferentes¹⁸. Mayor cercanía se puede encontrar con las pinturas del Juicio Final de Diego Quispe Tito y Melchor Pérez de Holguín, sin embargo la representación del infierno como un mundo subterráneo, la resurrección de los muertos acaeciendo debajo de San Miguel y no a la izquierda del arcángel, las puertas del cielo en forma de torre o arco triunfal, rasgos presentes en las dos obras, o la presencia del Nimbo en el caso del lienzo potosino¹⁹, son algunos de los rasgos que diferencian los ejemplos citados con los murales en estudio.

Las semejanzas entre un mural y otro son muchas, sin embargo es de destacar el parecido existente entre ambas representaciones del Leviatán. En el caso de Curahuara el monstruo infernal ha sido representado como un gran hocico abierto, en el que sólo se distinguen los afilados dientes y un ojo de largas pestañas. Las fauces, de color verde y rojo, sirven de pórtico siniestro para el infierno. La imagen es muy semejante al dibujo que Guaman Poma presenta en su obra bajo el título "Ciudad del Infierno"²⁰, representación que a su vez se debe relacionar con los grabados europeos del Leviatán realizados durante el siglo XV y XVI²¹. Alguna de estas obras en papel pudo estar en las manos del artista de Curahuara mientras

pintaba el Juicio Final. En otras iglesias andinas se conservan imágenes del Leviatán que se inclinan más bien por la imagen del reptil, del que se puede ver el cuello del animal, sus orejas y sus garras. Es el caso del "Camino al infierno" en Andahuaylillas, en el que se ha pintado a un enorme saurio custodiando las puertas del castillo de tormentos²². En las iglesias de Huaró y Caquiaviri el monstruo ha sido representado dentro del infierno y con detalles de su anatomía. Se trata de soluciones muy distintas a la que se observa en el mural de Curahuara de Carangas, donde el Leviatán es sólo fauces para escupir fuego y tragar a los condenados.

El Leviatán pintado en el mural de Parinacota se asemeja, como ya se indicó, a la solución de Curahuara de Carangas. Se trata de la gran boca abierta de un reptil, no se representa otra parte de su cuerpo, a través de la cual los pecadores ingresan al infierno. Al igual que en el mural boliviano el artista pintó los colmillos blancos de la criatura y un ojo, en este caso muy sintético. Los colores utilizados son los mismos: verde, rojo y blanco. Sin duda se trata de dos versiones, más popular la de Parinacota, de una misma tipología de la gran serpiente infernal. La única diferencia relevante sería la lengua de la versión chilena, sobre cuya superficie caminan las almas de los condenados y los demonios.

Otro rasgo que permite plantear la posibilidad de una relación de dependencia entre el mural de Parinacota y el boliviano es la forma de presentar la escena de la resurrección de los muertos. En el mural de Curahuara de Carangas²¹ figuras masculinas y femeninas emergen desnudas de sus tumbas, algunas asoman sólo su cabeza, otras muestran el torso completo y otras comienzan a salir de los nichos subterráneos donde yacían. Todas las figuras descritas se ubican a la izquierda de San Miguel Arcángel, destacando en el primer plano tres almas que al abandonar su lugar de entierro dejan en el lugar sus restos óseos, se observan dos calaveras, unas costillas y los huesos de un brazo²³. Algo semejante ocurre en Parinacota, a la izquierda de San Miguel el autor de los murales pintó tres tumbas de las que surgen los resucitados, en una de ellas se representó una caja craneana de aspecto muy particular. Una solución semejante se puede encontrar en el lienzo del Juicio Final de Carabuco. Una referencia más lejana la podemos encontrar en los mosaicos del Juicio Final de la Catedral de Torcello. Sin embargo, no se trata de un recurso tan habitual en la iconografía del tema, lo más recurrente es que se muestre la tumba vacía, como ocurre en el lienzo de Caquiaviri²⁴, o con algunos despojos de otro tipo, como vestuario o signos de autoridad y distinción que no serán necesarios en la nueva vida. Otro ejemplo, significativo por su antigüedad, es la pintura del Juicio

Final de Diego Quispe Tito, en ella varios hombres y mujeres brotan de la tierra, algunos envueltos parcialmente en mortajas, sin dejar objeto alguno en el lugar²⁵. Finalmente resulta interesante la comparación con la pintura de Melchor Pérez de Holguín que se conserva actualmente en la iglesia de San Francisco de Potosí, el formato de las tumbas en este caso es muy semejante a las que se pueden observar en los murales de Curahuara de Carangas y Parinacota, sin embargo no se pintaron restos óseos abandonados en las fosas²⁶.

Se pueden referir otros puntos de contacto, quizá menos significativos que los dos primeros, pues se trata de soluciones habituales en las obras relativas a las postrimerías. Sin embargo la suma de dichas semejanzas puede ser un argumento elocuente. El mural boliviano y el chileno tienen una escena de purgatorio en la esquina inferior izquierda, siguiendo el patrón iconográfico de los Juicios Finales en los que se resumen todas las postrimerías. Se trata de una temática característica del arte de la contrarreforma, en respuesta a la postura protestante de negar la existencia de un lugar de purificación temporal²⁷. Si bien, no es una constante que las pinturas americanas del Juicio Final la incorporen, se conservan ejemplos relevantes que sí lo representan, como los lienzos de Diego Quispe Tito y Melchor Pérez de Holguín. En los murales que se conservan en Bolivia y Chile se lo pintó como una laguna de llamas en las que están sumergidas las almas que deben purificarse antes de entrar al paraíso. Un ángel ayuda a salir a uno de los personajes, en Curahuara de Carangas le extiende una mano, en Parinacota le arroja una cuerda.

Por otra parte, en ambos infiernos la escena se centra en una rueda de tormentos movida por un demonio de gran tamaño, castigo para los que atormentaron a las viudas y a los huérfanos o para los orgullosos, iconografía medieval que tiene su origen en la leyenda del viaje de San Pablo a los infiernos y más lejanamente en la rueda en la que Ixión fue atormentado en el Tártaro luego de intentar seducir a Hera²⁸. En torno a la rueda se pueden identificar los castigos correspondientes a cada vicio²⁹.

También pertenece a la tradición medieval la representación de suplicios adecuados a cada pecado capital, en los murales Parinacota y Curahuara se repiten los vómitos forzados para el que ha pecado de gula.

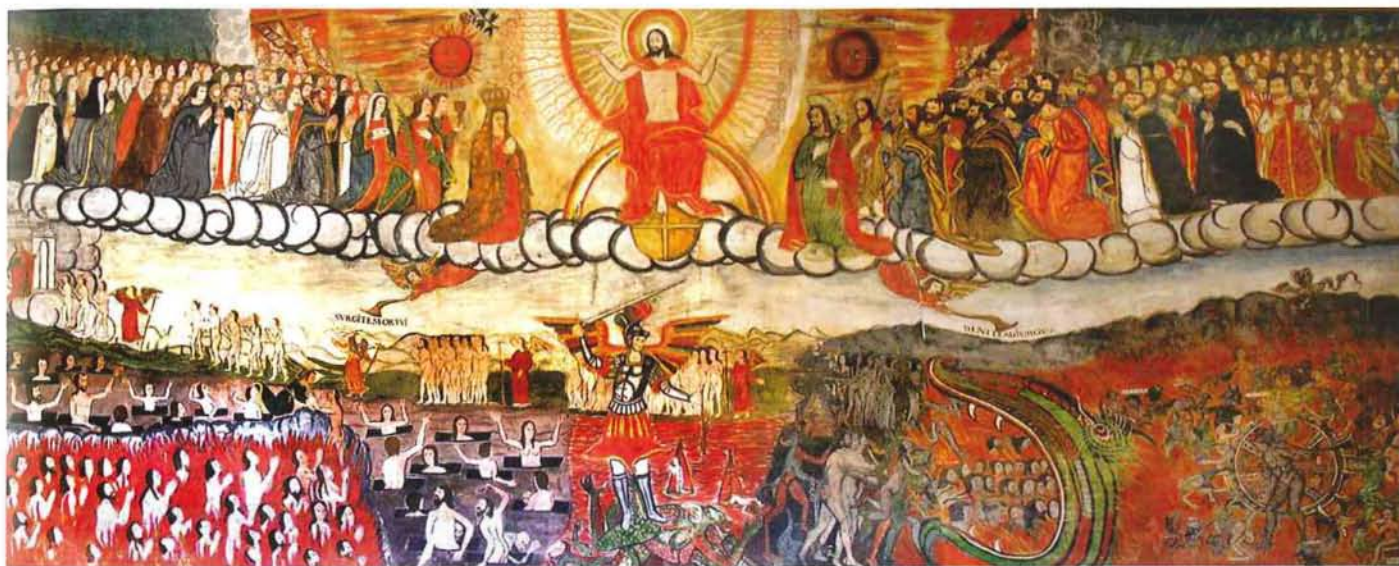
También es interesante la comparación de las imágenes de San Miguel. En los dos casos el Arcángel está de pie sobre el demonio, viste indumentaria militar, casco con penacho de plumas y lleva en las manos la espada con la que vence a las huestes infernales y la balanza para pesar los pecados de cada alma. En el plato de la izquierda el alma es liviana y alcanza la salvación, en el plato de la

derecha el lastre de las malas obras permite que el demonio agarre de los cabellos al representado y lo arrastre a los castigos infernales.

En el costado superior izquierdo, tanto en el mural de Parinacota como en el de Curaguara de Carangas, los ángeles guían a los redimidos hacia las puertas del cielo, en el mural de Bolivia atravesando un paisaje terrenal, en el chileno recorriendo un camino de nubes y escaleras. Al final de la ruta San Pedro espera de pie a los salvos

para recibirlos en el paraíso, representado como una magnífica iglesia de arquitectura andina.

Las similitudes iconográficas reseñadas y la permanente comunicación entre las tierras al oriente y el occidente del lago Chungará permiten plantear una posible relación de dependencia entre el Juicio Final de Curahuara de Carangas y el de Parinacota. El mural boliviano, por su antigüedad y mayor complejidad compositiva, pudo ser el modelo del Juicio Final que se conserva en Chile.



Pintura mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas. Siglo XVII con repintes de finales del siglo XVIII.



Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas.



Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota. Segunda mitad del siglo XVIII.



Lengua del Leviatán. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



Resurrección de los muertos y Purgatorio. Detalle del mural del Juicio Final en Curahuara de Carangas.



Resurrección de los muertos. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



Purgatorio. Detalle del mural del Juicio Final en Parinacota.



San Miguel venciendo al demonio.
Detalle del mural del Juicio Final
en Parinacota.



San Miguel venciendo al demonio.
Detalle del mural del Juicio Final
en Curahuara de Carangas.

NOTAS

- 1 El presente trabajo corresponde a una investigación de más largo aliento que lleva a cabo, desde 2007, la Fundación Altiplano y la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, sobre las pinturas murales y el patrimonio artístico de las iglesias del altiplano chileno. En una primera etapa, esta investigación pretende estudiar las pinturas murales de Parinacota y Pachama.
- 2 Gisbert, Teresa, "La Iglesia de Curahuara de Carangas", *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 43.
- 3 Archivo Arzobispal de Arequipa. Descripción de la doctrina de Belén, 1787, Legajo Arica-Belén 1694-1856, f.1.
- 4 Archivo Arzobispado de Arequipa, Auto proveído por el último sr. Obispo Cavero sobre que se omite información de los anexos que tiene el curato de Cotpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene, Arequipa, 1739, legajo Arica-Codpa 1650-1835, ff. 1-2.
- 5 *Ibidem*. 1739, f. 9.
- 6 Cajías, Fernando, "Curahuara en la época colonial", *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 27.
- 7 Medinaceli, Ximena, "Los pastores de Carangas y la territorialidad dispersa en el siglo XVI", *La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore y Plural Editores, La Paz, 2008, p. 19.
- 8 Archivo Arzobispal de Arequipa, 1741-1791, legajo Arica -Codpa 1650- 1831, ff. 2,5.
- 9 Gisbert, Teresa, *Pintura mural en el área centro-sur andina*, Editorial Hisbol, La Paz, 1998, pp. 151-153. Sería interesante que un equipo de restauradores verificara la antigüedad y repinte de estos murales.
- 10 Cfr. Briones, Luis y Villaseca, Pedro, *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Editorial José Ortega, Arica, 1984, p. 108.
- 11 Olivares, Isabel y Aubert, Liliam, 2009, anexo nº2.
- 12 Cfr. Chacama, Juan y Espinoza, Gustavo, *Arquitectura religiosa en la sierra y puna de la primera región de Chile*, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992, pp. 32-33.
- 13 En la década del noventa se realizó un importante esfuerzo por estudiar las pinturas murales en un contexto más amplio. Cfr. Briones, Luis; Espinoza, Gustavo; Chacama, Juan y Andrade, Juan, "Catastro, evolución y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina", Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992.
- 14 Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 147-153. El texto se refiere a un ejemplo muy interesante, los murales de la iglesia de Huaro, atribuidos a Tadeo Escalante. En la localidad, cercana al Cusco, se conserva una representación del Infierno, pintada a finales del siglo XVIII, cuya ubicación en el templo es idéntica a la del Juicio de Parinacota.
- 15 Poma de Ayala, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 674 (688).
- 16 Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 138-142 y 147-153.
- 17 Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, pp. 761-776.
- 18 Gisbert, Teresa, "Del Cusco a Porosí. La religiosidad del sur andino", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 79-82.
- 19 MacCormack, Sabina, "El Gobierno de la República Cristiana", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- 20 Poma de Ayala, Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, p. 941 (955).
- 21 Si bien la fuente de la figura del Leviatán está en el libro de Job (41:11-12), se debe suponer que, como es habitual, la figura se copuso a partir de otras imágenes. Para la iconografía del Leviatán: Cfr. Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, pp. 774-775.
- 22 Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 138-142.
- 23 Se trata de un error teológico, los resucitados pueden dejar sus joyas y vestidos abandonados, pero no sus huesos. El dogma indica que los restos mortales vuelven a cobrar vida, como se describe en Ezequiel (37): "... y los huesos se juntaron unos con otros. Miré y vi que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima. Reau no menciona el abandono de los huesos como un recurso de la iconografía europea. Cfr. Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 2, p. 764.
- 24 Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y CIA, La Paz, 2004, p. 79.
- 25 Gisbert, Teresa, "La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002, tomo I, pp. 124-125.
- 26 MacCormack, Sabina, "El Gobierno de la República Cristiana", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- 27 Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 2, p. 776.
- 28 *Ibidem*, p. 752.
- 29 Gisbert, Teresa, "El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino", Campos, Norma (Ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, La Paz, 2004, pp. 35-48, p. 40.