

# Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro

Ornament and meaning in colonial mural paintings:  
the representation of plants in rural churches of Oruro

CAMILA MARDONES BRAVO  
Universidad de Chile  
*cammarones@gmail.com*

**Resumen:** El departamento de Oruro cuenta con una cantidad importante de iglesias coloniales que conservan las pinturas murales realizadas en el contexto de la evangelización, caracterizadas por la profusión de ornamentación vegetal. Esta investigación profundiza en algunas semejanzas y diferencias de cinco de estos templos rurales, buscando en sus motivos fitomórficos la variedad de connotaciones simbólicas, referenciales y rituales que puedan haber influido en su producción, como también en su posterior *resignificación* por parte de los participantes locales de esta comunicación religiosa. Se indaga en la configuración de un lenguaje visual acorde con un cristianismo andino dieciochesco, que traspasa los límites entre figura y ornamento, entre referencialidad y experiencia.

**Palabras clave:** Pintura mural colonial andina; Evangelización; Ornamento; Representación vegetal; Comunicación visual.

**Abstract:** There is an important amount of colonial churches in the Department of Oruro that preserve the mural paintings made within the context of the evangelization. They are abundant with a vegetal form of ornamentation. This research delves into some similarities and differences of five of these rural temples, searching in their phytomorphic motives the diversity of symbolic, referential and ritual connotations that may have influences their making, as well as their subsequent *resignifying* process of the local participants of this religious communication. It inquires into the configuration of a visual language in compliance with an 18<sup>th</sup> century Andean Christianity, one that trespasses the limits between figure and ornament, between reference and experience.

**Keywords:** Andean colonial mural painting; Evangelization; Ornament; Vegetal representation; Visual communication.

Recorrer la ruralidad orureña, a 3.800 metros sobre el nivel del mar, es deambular por vastas mesetas montañosas con las nubes al alcance de la mano. En época de lluvia, flores diminutas brotan del suelo, mientras que el resto del año son cactus los protagonistas del paisaje vegetal. Durante los siglos coloniales y las primeras décadas de la república boliviana, el paisaje se fue poblando con los campanarios de capillas e iglesias que hoy nos exponen los alcances geográficos y políticos de la evangelización.

Al alero de la expansión católica, surge una cultura material centrada en la transmisión de los valores religiosos del colonizador. Imágenes de diversa índole pretendían ser funcionales a la didáctica doctrinera, no solo transmitiendo la comprensión de dogmas, valores y catecismos, sino también facilitando la devoción y la memoria. Muy tempranamente se ve esta preocupación de parte de las autoridades eclesiásticas. El *Sumario del II Concilio Limense* (1567-1568) dice: “Que las iglesias se aderecen y provean de los ornamentos y alhajas necesarias a costa del encomendero y de los indios, y [...] sean compelidas de los obispos con censuras también, si fuere menester” (Bartra 1982: 171). Estas indicaciones señalan la ‘visualidad’ como estrategia evangelizadora, siendo el ornamento todo “adorno, compostura, atavío que hace vistosa alguna cosa”, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1737).<sup>1</sup> Otra definición de la misma fuente otorga una dimensión moralizante a lo que en sentido primario se aplica a lo material. El cristianismo sigue en esto una larga tradición del pensamiento occidental, usando imágenes y objetos como representación del alma. La imagen cristiana, bajo su funcionamiento anagógico, es vehículo hacia lo divino: “...el hombre necesita símbolos materiales de Dios debido precisamente a su incapacidad para ascender de forma directo al reino de lo espiritual. Sin imágenes, lo divino era inaccesible para los comunes mortales” (Freedberg 1992: 199).

El sumario citado ofrece información relevante en torno al contexto de producción y recepción. Por un lado, marca la necesidad de que los propios usuarios de las imágenes se involucren en el proceso de su adquisición o producción. La mano de obra indígena, así como también los maestros artífices formados en las escuelas artísticas de las órdenes religiosas, fueron esenciales para los requerimientos materiales de la evangelización, tanto en lo arquitectónico como en lo ornamental. Cabe destacar el rol de las autoridades indígenas, que se involucraron en la construcción de iglesias para sus localidades, marcando a menudo en la decoración signos de poder e identidad.

Por otro lado, el sumario establece la necesidad del control institucional de las imágenes. Esto es indicador de las ambigüedades generadas por la existencia prehispánica de imágenes religiosas, lo que contribuyó a establecer formas locales de recep-

<sup>1</sup> A esta definición se suman “vestiduras sagradas”, “adornos del Altar”, “cálices, campanas” y “Arquitectura, Escultura y otras cosas” (Real Academia Española 1737).

ción de la ornamentación católica, “jugando a la acumulación, a la yuxtaposición, y no a la sustitución” (Gruzinski 1994: 69).

El auge económico que las minas del Cerro Rico de Potosí proporcionan al territorio será ocasión de una nueva concepción de la imagen, que estimula el deseo de lujo y ornamento tanto por parte de la Iglesia virreinal como por las autoridades locales (Flores/Kuon/Samanez 1993: 164). En consonancia con la intensa llegada del estilo barroco durante el siglo XVII, el arte dieciochesco tendrá como característica central, en el Virreinato del Perú, la incorporación escultórica de motivos americanos en las pétreas portadas de los templos: flora y fauna local (siguiendo modelos selváticos: papayas, piñas, cantutas, monos, papagayos, etc.), así como también indiátides (cariátides con fisonomía indígena). El concepto de ‘Barroco mestizo’, desarrollado por la historiografía del arte andino, surge precisamente del análisis de la ornamentación arquitectónica del altiplano.

La pintura mural andina, que al principio de la colonia constituyó una de las estrategias visuales fundamentales del sistema evangelizador, comienza en el siglo XVIII una etapa de profusión decorativa, a menudo imitando portadas y retablos. El uso de imágenes en los muros no era novedoso para la Iglesia católica, pero sí un modo práctico de comunicar sus preceptivas a las poblaciones rurales distantes de los centros administrativos. Estas eran una forma económica de transmisión de información, pero también un modo de involucrar a la comunidad con su templo (Cohen 2011: 18) y sobre todo un seguro contra la mala recepción gracias a que la fijación de las pinturas en los muros replicaba la sermonaria oficial establecida en los concilios (Corti/Guzmán/Pereira 2013: 79). Esta consonancia promovía, a su vez, estrategias mnemotécnicas para que el indígena recordase episodios bíblicos, mandamientos y santos durante sus labores cotidianas, asociándolas en su mente con la arquitectura conocida (Flores/Kuon/Samanez 1993: 37).

Esta relación pintura-arquitectura implica una determinación espacial de las imágenes, en tanto los templos, construidos con anterioridad, son su soporte y límite (Flores/Kuon/Samanez 1993: 37). Se produce de este modo una doble articulación simbólica en la que los componentes del templo y las imágenes se definen mutuamente, como bautizos de Cristo en los baptisterios, ángeles músicos en los coros, etc.

Las pinturas murales del departamento de Oruro tienen un estilo caracterizado por una importante presencia fitomórfica. Árboles, flores y frutos, a menudo invisibles en el paisaje altiplánico, ornamentan marcos, paisajes e intersticios de las pinturas murales andinas, en ciertos casos constituyendo verdaderos bosques de pigmento alrededor de los feligreses. En palabras de Teresa Gisbert, estos no tienen precedente europeo (1999: 150).

Una vez que esta ornamentación fitomórfica adquiere preeminencia en el desarrollo del arte andino, es necesario considerar su función como creadora de una nueva espacialidad. Junto con rústicos trampantojos de retablos, cortinajes y techos artesonados, la representación vegetal contribuye a construir un espacio ilusorio que, conjugado con la baja iluminación, crea “una clara distinción entre espacio interior

y espacio exterior, entre espacio sagrado y espacio profano” (Flores/Kuon/Samanez 1993: 38). Observamos que los propósitos didácticos de la imagen evangelizadora dieron cabida a una retórica de la experiencia religiosa, que se fue consolidando con el correr de los siglos y que se materializó en formas locales del cristianismo andino. La flexibilización de los modelos iconográficos durante el siglo XVIII, gracias a la disminución de “los severos controles sobre la producción artística” por las reformas administrativas de Felipe V (1700-1746) (Flores/Kuon/Samanez 1993: 198), junto con la apropiación indígena de los lenguajes pictóricos occidentales, contribuyeron a forjar estas nuevas estéticas. Esta investigación propone que tras los pigmentos murales se puede observar una articulación múltiple de estas imágenes, coexistiendo lecturas disímiles de iconografías, símbolos y composiciones. Se cruzan aquí la catequesis católica con la confección anónima y colectiva de los conjuntos y con su recepción indígena pasada y actual.<sup>2</sup>



*Fig. 1. Interior de la iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas.  
Foto: Camila Mardones.*

<sup>2</sup> Oruro estaba determinado demográficamente por reducciones indígenas y escasa presencia española, salvo en los centros mineros.

De 17 iglesias consignadas con evidencias de arte parietal (VV. AA. 1998) cinco son consideradas en la presente investigación: Santiago de Curahuara de Carangas (Fig. 1), santuario de Copacabana de Andamarca, Nuestra Señora de Rosapata de Andamarca, iglesia de Belén de Huachacalla y San José de Soracachi. La selección responde a que sus programas iconográficos se han conservado bastante íntegramente, resistiendo los desgastes del tiempo y los cambios en las modas ornamentales, además de la destacada relevancia de la representación vegetal en sus conjuntos. Y aunque no podemos referir una historia común a todas ellas, las une su ruralidad altiplánica, su calidad (a excepción de Curahuara de Carangas) de ‘pueblos de indios’, una considerable distancia con respecto al control colonial (Corti/Guzmán/Pereira 2013: 80), cierta identidad étnica entre señoríos aymaras de Soras y Carangas (Saignes 1986), y la ubicación temporal de sus pinturas murales, aproximada, de alrededor de la segunda mitad del último siglo colonial.

Iglesia	Fecha arquitectura	Fecha pintura mural
Santiago de Curahuara de Carangas	c. 1580	1608 y 1777
Santuario de Copacabana de Andamarca	1754	Segunda mitad s. XVIII
Nuestra Señora de Rosapata de Andamarca	s. XVIII	s. XVIII (?)
Iglesia de Belén de Huachacalla	1718	1809 y 1811
San José de Soracachi	s. XVIII	s. XVIII (?)

## VEGETACIÓN Y EVANGELIZACIÓN

La conexión entre paraíso y vegetación es constante en las imágenes y textos del Renacimiento, arribando tempranamente a las sociedades virreinales. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, de 1611, una primera acepción al vocablo ‘paraíso’ remite al lugar de la creación, “huerto amenísimo”, cuya ubicación terrenal aún se está buscando, según algunos autores de la época; y una segunda dice: “Todo lugar ameno, y deleitoso se llama paraíso, y sobre todos el ver a Dios en su Gloria” (1611: 578). Paraíso y vegetación se vinculan, por una parte, como una realidad histórica plasmada en el libro del Génesis y, por otra, prefiguran la Gloria eterna del fin de los tiempos. A pesar de esta estrecha relación simbólica, en la gran mayoría de las representaciones de las postrimerías<sup>3</sup> se suele presentar la Gloria como la Jerusalén celestial y/o como espacio supranubífero, reservándose la imagen del Huerto de los Deleites o Paraíso Terrenal para los episodios del Génesis: creación, tentación y expulsión.

<sup>3</sup> Concepción escatológica que considera la Muerte, Juicio final, Infierno, Purgatorio y Gloria.

Por otra parte, si bien la salvación está presente en el discurso evangelizador, mucho más profuso es el recordatorio del pecado, la condenación y el infierno en una metodología sustentada por la extirpación de idolatrías. Así es en gran cantidad de pinturas catequéticas como también en los sermones del *Tercero catecismo por sermones* (1584), documento oficial del III Concilio Limense cuyo uso continuo perduró más allá del período colonial. En varios de sus sermones se hacen breves menciones a la Gloria como el premio eterno para el buen cristiano, pero casi siempre como comentario adicional a extensas reflexiones sobre el pecado y el castigo. Una única asociación, fugaz, se hace entre Paraíso y vegetación en el *Tercero catecismo*, en el último sermón (XXXI), que trata sobre el Juicio Final. Allí se dice de la Gloria que “Todo es ya eternidad y paz, y amor y gozo y descanso en aquellas moradas eternas, en aquellos prados floridos...”. Esta cita, al ser la única que conocemos de tal índole, es acaso un indicio de la infrecuencia con que aparece el vínculo explícito entre Gloria y paraíso vegetal en la sermonaria virreinal, aunque la misma haya sido utilizada para mostrar su presencia por investigadores como Gisbert (1999) y Bailey (2010).



Fig. 2. Leviatán. Pintura en el santuario de Copacabana de Andamarca. Foto: Camila Mardones.



*Fig. 3. El infierno. Pintura en San José de Soracachi. Foto: Camila Mardones.*

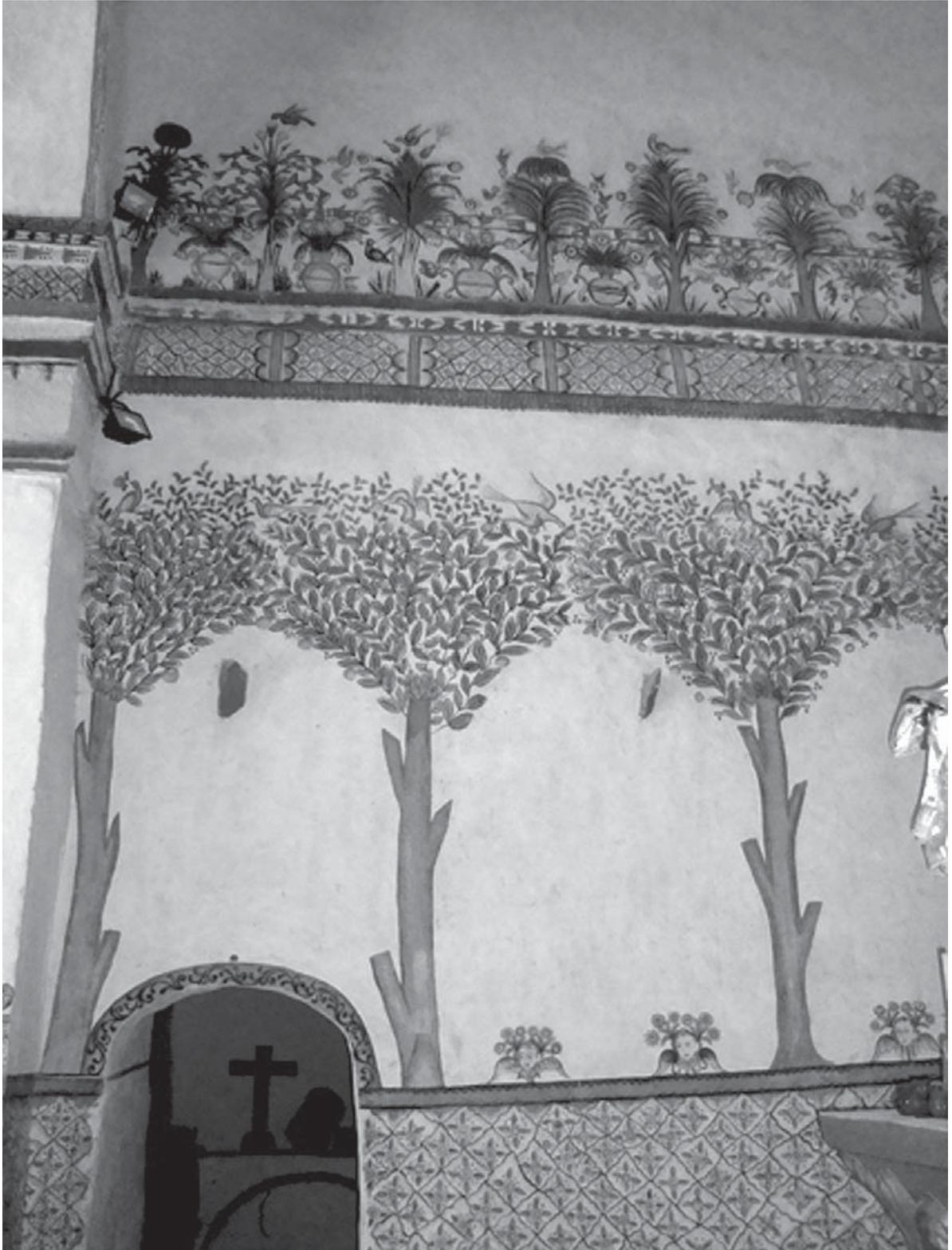
La vegetación asociada al paraíso presenta la prédica evangelizadora como una contraposición entre castigo eterno y salvación. Imágenes de infiernos y purgato-

rios se encuentran habitualmente al ingreso de los templos, marcando un contraste con la decoración vegetal del resto de los conjuntos (Figs. 2 y 3). El contraste se acentúa en cuanto las imágenes de lo irremediable son acompañadas por personajes y acciones (como los condenados en la boca del Leviatán), mientras lo vegetal se desparrama por los muros, entre escenas narrativas, márgenes y trampantojos. Lo fitomórfico, en este sentido, configura la espacialidad arquitectónica más allá de la narración pictórica, concordando con la noción medieval de la iglesia como figuración del Paraíso, al modo descrito por el Apocalipsis (Delumeau 2005: 182). En su dimensión experiencial, la misma multiplicidad ornamental remeda “ese presente eterno de la gloria”, en la medida que la ausencia narrativa suspende la sensación del tiempo (González 2013: 3).

Sin embargo, en las pinturas murales del altillo también se observa que la ornamentación fitomórfica contribuye con la organización direccionada de las imágenes en tránsito hacia el altar mayor, complementando la prédica y la arquitectura. El camino se inicia con la vida terrenal exterior; el feligrés luego realiza un viaje dantesco por las postrimerías y su ruta culmina al cruzar el arco toral y arribar a la Gloria (Rúa 2013). De manera ejemplar se aprecia esta direccionalidad en la ornamentación de los frisos del santuario de Copacabana de Andamarca, conformados por



*Fig. 4. Pinturas del presbiterio. Belén de Huachacalla. Foto: Camila Mardones.*



*Fig. 5. Pinturas del presbiterio. Santuario de Copacabana de Andamarca.  
Foto: Camila Mardones.*

franjas decorativas de jardines arbóreos. Estos presentan una cuidadosa simetría entre ambos muros de la iglesia que va variando a medida que se ingresa hacia el altar, asignando un recorrido intencionado que es poco habitual en la ornamentación. Asimismo, las iglesias orureñas establecen una fórmula pictórica que confirma el tránsito de las imágenes hacia el interior del templo, representando un conjunto de árboles frutales en las paredes del presbiterio, junto al altar mayor (Figs. 4 y 5).<sup>4</sup> Estos árboles son de distintas especies: palmeras, cipreses, higueras, granados, entre otros, que pueden simbolizar tanto aspectos del paraíso como el martirio, la eternidad, la abundancia y la fecundidad, respectivamente (Delumeau 2000: 206-209). Los muros son el único encuadre de estas representaciones arbóreas, evidenciando una vez más la interdependencia de la pintura con la arquitectura que la contiene.

El camino arquitectónico, guiado por la ornamentación y la prédica ocasional, prefigura un camino espiritual. Con esto las pinturas se complejizan y “su exceso de virtudes” requiere la palabra “para dirigir o corregir un sentido que [...] nunca es tan claro y unívoco como quisiera quien la exhibe” (Cummins 2004: 281). Por esto recurrimos a la *Corónica moralizada de la Orden de San Agustín* del agustino chuquisaqueño Antonio de la Calancha. Las historias de las órdenes no deben haber circulado en las localidades como material de evangelización, pero sí estaban disponibles para los doctrineros durante su instrucción religiosa. En este caso nos interesa la divulgación de una visión alegórica de la naturaleza procedente de los tratados de Agustín de Hipona. En su libro *Del Génesis a la letra*, señala: “Lo que es para el árbol el abandono del cultivo, esto es [...] para el alma el descuido de la enseñanza. Lo que para el árbol es un riego a destiempo, eso mismo es [...] para el alma un consejo iniucuo” (Agustín 1957: 969). Aprovechando la forma arbórea como representación de crecimiento, cuidado y abundancia, se divulga su uso como metáfora moral del buen cristiano. Calancha representa la realidad de la evangelización virreinal mediante una suma alegórica sustentada en esta metáfora. Dirá que a “nuestro jardín del Perú”, llegaron los misioneros agustinos, “hortelanos de Dios”, a “cultivar” las almas indígenas para “juntar los frutos que el árbol de mi religión daba en aquel [nuevo] mundo” (Calancha 1631: Libro I, cap. I). Se refiere luego a la enseñanza de los novicios al interior de la orden: “Cultivaba primero su ánima, hacía paraíso deleitoso de Dios [...]. Que el maestro de novicios no será buen hortelano del paraíso de su orden si es mal hortelano del paraíso de su conciencia” (Calancha 1631: Libro I, cap. XXXIV).

La zona de Oruro tuvo importante presencia agustina, siendo la doctrina de Toledo regentada por la orden hasta 1759 (Gisbert 1998: 131). Entonces, la conexión entre paraíso celestial y representación vegetal se puede haber plasmado en el lenguaje de los doctrineros más allá de los sermonarios establecidos. En ello se aprecia no solo la dimensión teleológica de la dicotomía doctrinaria salvación-castigo, sino que también se aterriza en la vida y obra de los propios individuos. Al feligrés se le

<sup>4</sup> La única excepción en esta investigación es Nuestra Señora de Rosapata de Andamarca, cuya pequeñez transforma en presbiterio el templo completo.

invita, mediante metáforas vegetales, a cultivar su alma. La imagen evangelizadora, que separa la representación de lo representado, se torna una metarreflexión sobre el proceso de evangelización, requiriendo la mediación del doctrinero para establecer los alcances de sus significados.

Cabe preguntarse cómo la imagen ornamental puede autosustentar la complejidad de sus significados durante las ausencias prolongadas de los doctrineros. Es decir, ¿cómo se independiza la representación fitomórfica de la palabra que la controla y determina? Hemos señalado, por una parte, la constitución de un espacio sagrado diferenciado de su entorno mediante la dimensión experiencial de lo pictórico, y por otra, la direccionalidad articulada por un ornamento que varía de manera coherente e intencionada al avanzar por el recinto. Abordaremos un tercer método visual, el cual hace dialogar las escenas bíblicas con los intersticios ornamentales, antes de detenernos en las iconografías vegetales.

La representación vegetal pareciera aunar el espacio del marco narrativo con el exterior ornamental inmiscuyéndose a través de las pinturas que remedan marcos y encuadres, replicando la relación que entre el centro y el borde manifiestan algunas estampas europeas. En los grabados, los márgenes se componen de motivos que simbolizan aspectos de la narración bíblica central, como se aprecia, por ejemplo, en la serie de Anton Wierix en torno a la Pasión de Cristo (siglo XVI).<sup>5</sup> En las pinturas murales de Oruro, en cambio, son los mismos motivos fitomórficos los que se representan de manera múltiple, reflejándose el ornamento en el interior de las escenas. Así se observa en la Última Cena de Santiago de Curahuara de Carangas, cuya mesa contiene las mismas frutas que llenan los fruteros del zócalo (Fig. 6). Igualmente, con los grandes floreros de la Virgen de la Soterraña de Santa María la Real de Nieva, en la misma iglesia, que se encuentran adentro y afuera del encuadre. En los muros de la iglesia de Belén de Huachacalla también hay repetición de floreros ornamentales del presbiterio en algunas escenas, como la de la Anunciación. En San José de Soracachi iconografías que tradicionalmente no llevan vegetación se pueblan de flores, como el Jesús Niño en el templo con los doctores, la visita de los Reyes Magos o la circuncisión. La casi ausencia de encuadres en el santuario de Copacabana de Andamarca hacen que sea mucho más notoria la ilimitada presencia vegetal en el relato inicial de las postrimerías. En estos ejemplos vemos la utilización de un lenguaje ornamental que se ha escapado de su margen y que irrumpe constantemente en la referencialidad. Como consecuencia, el receptor de las imágenes ornamentales verá en ellas el reflejo simbólico de los relatos doctrinarios que aprendió a través de la catequesis y que memorizó mediante las escenas narrativas que forman el centro de los muros pintados.

<sup>5</sup> Antonie II Wierix, *La Passion du Christ, par Antoine Wierix, d'après Maarten de Vos*. Galerie Wittert, Université de Liège, Collections artistiques. Véase: <<http://www.wittert.ulg.ac.be/>> (31.08.2015).



Fig. 6. Última Cena. Pintura en Santiago de Curahuara de Carangas. Foto: Camila Mardones.

## LA NATURALEZA COMO FUENTE

El análisis de la representación vegetal no lo queremos limitar a las referencias simbólicas que ofrece el marco de la evangelización, puesto que la propia naturaleza es fuente directa de experiencia estética, como también motivadora del vínculo entre lo divino y lo cotidiano. Debemos recordar que los artistas del siglo XVIII eran en gran parte maestros indígenas formados en las ciudades, que deambulaban por las zonas rurales en la medida en que se les solicitaba su trabajo. Por ejemplo, el maestro pintor de la iglesia de Tomahave, Potosí, vivía en la ciudad de La Plata cuando firmó el “concierto de obra” de 1728 que le pedía la pintura de dicha iglesia.<sup>6</sup> Y aunque el documento

<sup>6</sup> *Concierto de obra entre don Joseph Miranda y Blas de Ortiz*. Ciudad de la Plata, 5 de mayo de 1728. Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre.

no ofrece información sobre las pinturas, sabemos que el artista debió conocer otras iglesias con representaciones arquitectónicas, textiles y fitomórficas características de la pintura mural de la época. Es decir, su modelo principal deben haber sido las pinturas de otros lugares, elaborándose al ritmo de los itinerarios de los pintores un lenguaje pictórico propio del altiplano. Es por ello que interesa observar los posibles modelos que ofrece la propia naturaleza.

El altiplano ha sido descartado como fuente de los murales orureños por quienes observan la aridez del paisaje circundante. No así con la naturaleza de las tierras cálidas, cuya flora y fauna numerosas veces ha sido identificada en las portadas de iglesias andinas y en sus pinturas murales. Sin embargo, nos detendremos primero en la naturaleza de la poco ponderada puna. José María Dalence, en 1851, presenta un contrapunto a su fama de aridez, valorando que a una altura mayor que la de los infértiles Pirineos, en Oruro puedan cultivarse “muchísima cebada, habas, papas, quinua, cañagua y algunas hortalizas [...]; vienen además en ella espontáneamente la sosa, y la barrilla, y diferentes especies de gramíneas...” (Dalence 1851: 58).

Dos siglos antes, el jesuita Bernabé Cobo escribía sobre las hierbas y flores del lugar: “Dejo otras infinitas flores silvestres que nacen en diversas partes de esta tierra, que fuera proceder en infinito quererlas contar todas” (Cobo 1956: 185). Cobo no solo refleja el tópico de la abundancia constantemente presente en las crónicas sobre América, sino que un número considerable de las flores mencionadas son puneñas y crecen “aparradas por el suelo”, como la cota, que “nace en tierras muy frías, y en tanta cantidad, que en las provincias del Collao, a su tiempo, esmaltan vistosamente los campos” (Cobo 1956: 182). Un observador como Cobo muestra que a menudo nuestra mirada sobre los paisajes se tiñe de estándares culturales y nos cuesta ver el mundo micro-foliado que puebla el altiplano. La vegetación está presente en la puna, si bien no con los árboles frondosos de las pinturas, ni las flores de grandes pétalos multicolores. No se descarta que la observación microscópica pueda conducir a identificaciones botánicas, pero en este análisis sirve especialmente para profundizar en la relación del mundo andino con su naturaleza. Se puede, por lo menos, formular la siguiente pregunta: ¿cuánto de local tienen las plantas representadas?

Bailey, en su estudio sobre las portadas barrocas de las iglesias andinas, considera que muchas de las representaciones fitomórficas de las portadas son efectivamente flora local, puneña, y no de las tierras cálidas. Es así que identifica algunas formas florales de perspectiva frontal con la floración de los cardones, abundantes en las alturas, y algunas formas de tipo campanilla, con *kantutas* (*Cantua buxifolia*). Entendiendo que la estilización floral puede significar que la ausencia de un modelo natural detrás del motivo, o al menos que se dificulte su posible identificación botánica, esta vinculación de las imágenes con flora local responde a consideraciones de tipo simbólico y religioso, más que visuales. Una amplia gama floral para investigar ofrecen los ritos incaicos que sacralizaba *ñujchus* (*Salvia oppositiflora*) y *chiwanways* (*Zephyrantes tubiflora*), entre otras (Mulvany 2004: 411), mientras que el paisaje andino ofrece árboles característicos del altiplano, como *quishuaras* (*Buddleja incana*) y *queñuas* (*Polylepis sp.*). Este último es

identificado en un friso del santuario de Copacabana de Andamarca por los actuales habitantes del pueblo. Lo reconocen por ser el árbol sin fruto, y aunque el conjunto tiene tres imágenes con esta característica, solo uno es reconocido como tal.



*Fig. 7. Detalle de formas frutales en el santuario de Copacabana de Andamarca.  
Foto: Camila Mardones.*

Por último, interesa destacar los frutos de las cactáceas, que abundan en esas altitudes. En la pintura mural del baptisterio de la iglesia de Carabuco (La Paz) se aprecian unas formas frutales que, por su colorido, sombreado y textura, bien pueden calificarse como tunas y que pueden haber servido de modelo para las pinturas estilizadas de Copacabana de Andamarca, en cuya variedad de formas frutales se insinúan piñas, chirimoyas, cítricos, etc. (Fig. 7). En las iglesias de Soracachi y de Rosapata de Andamarca, en cambio, se hallan sin lugar a dudas granadas, higos y otros frutos de clima mediterráneo.

Mucho más explorada ha sido la relación entre las flores, frutos y animales que decoran portadas y pinturas con las tierras cálidas, o los yungas. Se pueden reconocer, a menudo sin dificultad, plátanos, sandías, piñas y palmeras, que entran en el tradicional repertorio iconográfico de estampas europeas que reflejan el imaginario de lo americano. Gisbert propone un imaginario indígena, plasmado en los *keros*, que ubica como tierra de bienestar y abundancia el Antisuyu, territorio oriental del Tahuantinsuyu (Gisbert 1999: 150). Los señoríos aymaras mantenían una relación cercana con estas tierras bajas mediante el sistema de mitimaes, con el que controlaban los pisos ecológicos (Saignes 1986: 9). Gisbert considera que los doctrineros vincularon el paraíso con el Antisuyu, aprovechando el anhelo andino surgido con el establecimiento de las reducciones. Pero el Antisuyu también representa varios peligros y para Bailey dicho vínculo no se sosten-

dría en la mentalidad indígena, no solo porque el paraíso “carece de las connotaciones de terror y barbarie del Antisuyu, sino también –y más gravemente– está desprovisto de cualquier sentido de tiempo cíclico y de reciprocidad mutua” (Bailey 2010: 334).

Ante la barrera de la identificación botánica, sea local o foránea, buscamos otras categorías que permitan analizar el fenómeno vegetal de la pintura andina. Para ello nuevamente Cobo ofrece algunas claves. Algo que le llama la atención es que buena parte de la vegetación americana es silvestre e infructífera, aunque en ocasiones menciona el uso indígena de plantas salvajes “para su mantenimiento como para curarse en sus enfermedades y dolencias” (Cobo 1956: 159). La dicotomía entre lo cultivado y lo salvaje abre la reflexión hacia el rol que ocupa el ser humano con respecto a su dependencia de la naturaleza y ha sido utilizado como categoría para analizar los bodegones en tanto género pictórico caracterizado por la ausencia humana.

En los muros de Copacabana de Andamarca podemos ver una relación rítmica entre árboles y floreros (o de árboles y guirnaldas en los de Rosapata de Andamarca; Fig. 8) situando flores y frutos en su espacio natural alternando con los mismos en un espacio doméstico decorativo, extraído de la naturaleza. En las iglesias de Soracachi y Curahuara de Carangas se utiliza una fórmula ornamental que intercala los floreros



*Fig. 8. Pinturas murales de Nuestra Señora de Rosapata de Andamarca. Foto: Camila Mardones.*



*Fig. 9. Detalle de pinturas en San José de Soracachi. Foto: Camila Mardones.*



*Fig. 10. Detalle de pinturas de Santiago de Curahuara de Carangas. Foto: Camila Mardones.*

con pequeñas hierbecitas o flores que brotan directamente de la tierra. Resulta interesante, al respecto, observar la simetría de los fruteros versus la asimetría de las hierbas, cada una de las cuales va acompañada por un pajarito, en ambas iglesias (Fig. 9). Para esta observación del diálogo entre lo cultivado y lo silvestre es notable el caso de la sandía cortada por un cuchillo, repetida tres veces en los zócalos pictóricos de Curahuara de Carangas (Fig. 10).

Como se puede ver en los ejemplos iconográficos de sandías, granadas y frutillas, entre otros frutos mediterráneos y selváticos, esta distinción entre lo cultivado y lo silvestre no alude de forma directa a prácticas agrícolas locales. Pero sí se puede apreciar en la variación rítmica una familiaridad con los ciclos agrícolas y con la cuidadosa atención que requiere la horticultura en el altiplano, además de establecer reminiscencias con el concepto de *ayni*, que en la cosmovisión aymara remite a la reciprocidad que proviene de la alternancia de los contrarios; o bien al concepto de *kuti*, que suma a la relación entre contrastes la noción de “vuelta, cambio, turno”, llevando el *ayni* al orden cósmico de los solsticios y cambios de eras o *pachakuti* (Bouysson-Cassaigne 1987: 32). La cosmología resulta una fuente para comprender las resignificaciones que pueden haber generado los receptores habituales de estas imágenes. Observamos en el transcurso de nuestra investigación que el enfoque etnográfico ofrece claves fundamentales para estudiar las pinturas murales puesto que las prácticas actuales asociadas a las imágenes, así como los relatos y comprensiones locales que se formulan sobre las mismas, dialogan con las performatividades coloniales que vieron brotar estas formas y colores.

## CONCLUSIONES

La pintura mural fue una estrategia sensitiva fundamental para la evangelización colonial y el departamento de Oruro es una zona privilegiada para su estudio gracias a la cantidad de iglesias que conservan imágenes originales y programas iconográficos íntegros. Recorrer Oruro y comparar los conjuntos pictóricos es el mejor método para comprender el sistema comunicativo que forjó la sociedad colonial a partir de estas imágenes.

Hemos observado la circulación del pensamiento católico bajo formas expositivas de la doctrina y otras alegóricas que fueron mediatizadas por la sermonaria y por los doctrineros rurales. Probablemente ellos fueron los ideólogos de los programas iconográficos, pero la ejecución quedaba en las manos expertas de un artista itinerante y de la colaboración de los propios habitantes de las localidades. En este sentido, los motivos ornamentales quedaban fuera del control de las autoridades y hoy dan cuenta de las formas de expresión propias del maestro pintor y sus colaboradores indígenas.

Esto lleva a reconocer las notorias diferencias estilísticas en la ornamentación fitomórfica. No hay dos iglesias orureñas que contengan un mismo diseño floral o frutal, ni dos que contengan un mismo modo de pintar el follaje. Sin embargo, son evidentes las semejanzas compositivas de lo ornamental en estas iglesias: las alternancias entre

fruteros y hierbas silvestres o de árboles y floreros, la repetición de motivos fitomórficos al interior y exterior de las escenas bíblicas, los floreros que adornan invariablemente las ventanas, etc. Estos procedimientos formales manifiestan que el artista conoce cierta reglamentación compositiva que repite. Pero es en el detalle donde se diferencian unas pinturas de otras. Para el siglo XVIII, junto con la flexibilización de las normativas artísticas y el desarrollo de estilos populares vinculados a cada localidad, el control eclesiástico debió adquirir nuevos métodos visuales para evitar las ambigüedades de la imagen. La relación entre arquitectura e imagen ayudaba a determinar el orden visual y compartimentar los espacios, pero las reiteraciones compositivas muestran que también la ornamentación respondió a formatos establecidos.

No se puede desconocer, por otro lado, la participación activa de los indígenas locales en el sistema comunicativo de las pinturas murales, tanto en la colaboración artística como en la resignificación que han hecho de las imágenes mediante sus relatos y prácticas. La ornamentación sostiene un funcionamiento persuasivo más sensible que referencial y su desarrollo bajo formas locales debió responder a necesidades más espirituales y espontáneas de las poblaciones andinas cristianizadas que las programadas por sistemas de doctrina. El enfoque puesto en la ornamentación permite, de este modo, un acercamiento a la experiencia de las imágenes. Y aunque estas conjuguen sin distinción elementos andinos y cristianos, o bien motivos selváticos, altiplánicos e inventados (sea por el trabajo creativo del maestro o por sus colaboradores inexpertos), resulta significativo ver en las interpretaciones que se hacen de las pinturas un posicionamiento simbólico en relación con la naturaleza, aunque la que circunde a los templos no sea referente directo de las imágenes. Las prácticas cotidianas y rituales que las enmarcan son las que establecen los diálogos entre espacios sagrados.

Se ha querido elaborar una metodología incipiente para el estudio de las pinturas murales, considerando que en la ornamentación se pueden observar 1) patrones comunes y diferencias estilísticas entre los conjuntos pictóricos de una misma región; 2) connotaciones eclesiásticas y locales que abren variadas interpretaciones; y 3) la participación activa del artista y de los habitantes de los pueblos en la confección y usos de las imágenes. Somos conscientes de que solo ofrecemos unas cuantas herramientas de análisis y por eso la invitación es a seguir llenando de pigmentos los espacios que la historia ha legado vacíos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustín de Hipona (1957 [415]): *Del Génesis a la letra*. En: *Obras de San Agustín, edición bilingüe de Fr. Balbino Martín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bailey, Gauvin (2010): *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Bartra, S. J., Enrique (ed.) (1982): *Tercer Concilio Limense, 1582-1583. Versión castellana original de los decretos con el Sumario del Segundo Concilio Limense*. Lima: Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima.

- Bouysse-Cassagne, Thérèse (1987): “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En: Bouysse-Cassagne, Thérèse/Harris, Olivia/Platt, Tristan/Cereceda, Verónica (eds.): *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, pp. 11-132.
- Calancha, Antonio de la (1631): *Corónica moralizada de la orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta Monarquía. Libro I*. La Paz: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Cobo, Bernabé (1956 [1653]): *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles.
- Cohen, Ananda (2011): “Las pinturas murales de la iglesia de San Pablo de Cacha (Canchis, Perú)”. En: *Allpanchis*, XLVII, 77-78, pp. 11-48.
- Corti, Paola/Guzmán, Fernando/Pereira, Magdalena (2013): *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata*. Arica/Santiago de Chile: Fundación Altiplano Monseñor Salas Valdés/Centro de Estudios del Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Cummins, Thomas (2004): *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Universidad Mayor de San Andrés/Embajada de los Estados Unidos de América.
- Dalence, José María (1851): *Bosquejo estadístico de Bolivia*. Chuquisaca: Imprenta de Sucre.
- Delumeau, Jean (2000): *Historia del Paraíso. Tomo I. El Jardín de las Delicias*. Madrid: Taurus.
- (2005): *Historia del Paraíso. Tomo III. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid: Taurus.
- Flores, Jorge/Kuon, Elizabeth/Samanez, Roberto (1993): *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Freedberg, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Gisbert, Teresa (1998): “La pintura mural andina”. En: VV. AA.: *Pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental de Bolivia, pp. 17-31.
- (1999): *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.
- Gisbert, Teresa/Mesa, José de (1997): *Arquitectura andina: 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.
- Gombrich, Ernst (1980): *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, Ricardo (2013): “Los retablos barrocos y el gongorismo”. Manuscrito inédito.
- Gruzinski, Serge (1994): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mulvany, Eleonora (2004): “Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado”. En: *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, 36, 2, pp. 407-419.
- Real Academia Española (1737): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua... [Diccionario de Autoridades], Tomo V*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. En: <<http://web.frl.es/DA.html>> (05.11.2014).
- Reau, Louis (2001): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo I, vol. 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rúa, Carlos (2013): “Experiencias, problemas y desafíos en la conservación del patrimonio cultural de Bolivia. Caso Copacabana de Andamarca”. Conferencia presentada en VII Encuentro Internacional sobre Barroco. Arica, 15-13 de mayo de 2013.

- Saignes, Thierry (1986): *En busca del poblamiento étnico de los andes bolivianos (siglos XV y XVI)*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Van den Berg, Hans (1987): “Los ritos agrícolas de los Aymaras: Cuestiones de fondo y constantes”. En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, pp. 73-81.
- VV. AA. (1998): *Pintura mural en el área centro sur andina*. La Paz: Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental de Bolivia.

Fecha de recepción: 01.10.2015

Fecha de aceptación: 30.11.2015

**Camila Mardones Bravo** es licenciada en Literatura Hispánica y máster en Historia del Arte por la Universidad de Chile. Sus intereses académicos se centran en la época colonial, especializándose en los procesos de evangelización, la representación de la naturaleza y la construcción de identidades. En 2015 dirigió “Letras de Antaño, proyecto de investigación y difusión de la literatura colonial chilena”. Algunas de sus publicaciones son: “Pintura mural en la iglesia de Carabuco” (2013), “Kuka, Achuma y Vilca: mito e imagen de plantas sacras andinas” (2012) y “Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced” (2012).