Patrimonio Cultural y Diversidad

Integrando culturas en Iberoamérica





FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL
RED DE INVESTIGADORES SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL IBEROAMERICANO

PATRIMONIO CULTURAL Y DIVERSIDAD

INTEGRANDO CULTURAS EN IBEROAMÉRICA



IV CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL IBEROAMERICANO

Publicación:
FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

Edición general:
Norma Campos Vera

Revisión de textos:
Ximena Campos Jové

Diseño gráfico:
Marcos Coarite Ramos

ISBN: 978-9917-0-7017-7
Depósito Legal: 4-1-3659-2026
© Fundación Visión Cultural
fundacion@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2026

Esta publicación es posible gracias a:

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

Norma Campos Vera

RED DE INVESTIGADORES SOBRE PATRIMONIO CULTURAL IBEROAMERICANO

Miguel Zugasti
Norma Campos Vera
Victor Hugo Limpias
Milena Cáceres
Cristina Flórez

CONTENIDO

12 Otra mirada, con el apoyo de una fuente adicional, al cuadro de Melchor Pérez Holguín: *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*
MIGUEL ZUGASTI / ESPAÑA

21 Cúpulas y bóvedas vaídas en Charcas virreinal: entre la limitación técnica y el pragmatismo tecnológico
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

31 Aporte de la planificación territorial de la provincia jesuita de Chiquitos, siglo XVIII
VIRGILIO SUÁREZ SALAS / BOLIVIA

41 Análisis iconográfico de la portada del templo de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan, Hidalgo
CARMEN FABIOLA MORENO VIDAL / MÉXICO

58 Patrimonio, entorno y comunidad: la experiencia de aprendizaje compartido en el programa de restauración de viviendas patrimoniales en el valle de Lasana, Chile
CINTHIA GIMÉNEZ / CHILE
FRANCISCA SEPÚLVEDA / CHILE

64 Exuberancia barroca y simbolismo natural en la fachada de San Francisco de La Paz
MARGARITA VILA DA VILA / BOLIVIA

74 La Pinacoteca Municipal de Lima cien años después
PABLO SEBASTIÁN LOZANO / PERÚ

82 Análisis iconográfico de las sirenas talladas en los templos barroco-mestizos de Potosí, Sucre y las misiones de Chiquitos, sitios declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO
REIKO YAMADA YAMAGUCHI - JAPÓN / BOLIVIA

91 Lenguaje y gestión socioeconómica de patrimonios inmateriales bolivianos declarados Patrimonio de la Humanidad
FERNANDO CAJÍAS / BOLIVIA

99 El grupo de ciudades Patrimonio Mundial y la restauración monumental
PEDRO FERNÁNDEZ QUEVEDO / ESPAÑA

106 El valor y la comunidad como base de la elaboración de un expediente de declaratoria de monumento histórico: el caso del templo católico del pueblo de Enquelga, Chile
CINTHIA GIMÉNEZ - CHILE / BOLIVIA
LUCÍA OTERO - CHILE / ESPAÑA

113 El Qhapaq Ñan: un patrimonio mundial en proceso de revitalización socioespiritual
SHELBY FABIÁN SALTOS COLOMA / ECUADOR

124 La violencia ambiental en el pasado, presente y futuro de Latinoamérica, asimilada y moldeada desde la ironía y el humor como propuesta de una narrativa crítica de la actualidad latinoamericana en el libro de cuentos *Ustedes brillan en lo oscuro*
GLORIA ARDAYA GONZÁLES / BOLIVIA

130 Del Lope áureo al Bretón decimonónico: integrando arte, preceptiva y efectismo teatral. Apuntes sobre la edición crítica de *¡Si no vieran las mujeres!*
ANA ZÚÑIGA LACRUZ / ESPAÑA

137 María de Potosí, india esclava donada, que en 1625 opta por su libertad en Lima
ROSA SONIA CARRASCO / PERÚ

144 Franz Tamayo, traductor de Platón: un estudio introductorio al manuscrito de 1919
GONZALO TINAJEROS ARCE / BOLIVIA
ALEJANDRA BASCOPÉ TARIFA / BOLIVIA

150 El humanismo antillano se encuentra con el humanismo renacentista: Juan Ginés de Sepúlveda, Bartolomé de las Casas y José de Acosta
MICHAEL SCHULZ / ALEMANIA

155 Bernardo del Carpio: un héroe extraordinario en los dramas de Moros y Cristianos
MILENA CÁCERES VALDERRAMA / BOLIVIA

166 Implementación de una base de datos sobre danzas de Moros y Cristianos hacia un inventario de un patrimonio dancístico latinoamericano
RAPHAÈLE DUMONT / FRANCIA

174 Análisis comparativo de las cavalhadas de Santo Amaro, en Campos dos Goytacazes y Pirenópolis, en Goiás
CLÍNIO DE OLIVEIRA AMARAL / BRASIL

182 Qhawa o unkus (túnicas) y llaqutas o yakullas (mantos) ceremoniales de Coroma [Quruma]
CRISTINA BUBBA ZAMORRA / BOLIVIA

191 Hercilia Fernández de Mujía y las primeras operetas bolivianas
MARIANA ALANDIA NAVAJAS / BOLIVIA
JAVIER PARRADO MOSCOSO / BOLIVIA

198 Reconocimiento cultural del patrimonio sonoro precolombino en sus constructores de Mineral de Pozos, México
JOSÉ ARMANDO PÉREZ CRESPO / MÉXICO
TIRTHA PRASAD MUKHOPADHYAY / MÉXICO

206 Brujería e Inquisición en Yucatán en el siglo XVII: prácticas y creencias
GEORGINA INDIRA QUIÑONES FLORES / MÉXICO

212 Las fiestas religiosas del noreste zacatecano: una renovación necesaria
ROSALBA MÁRQUEZ GARCÍA / MÉXICO

219 Del payaso y sus payasadas: la búsqueda de la risa en Colombia
GUILLERMO ALFONSO FORERO MEDINA / COLOMBIA

224 La huella del dios Pan en la construcción de la imagen del diablo: demonización, sincretismo y resignificación en Bolivia y América Latina
NORMA CAMPOS VERA / BOLIVIA

233 La diablada y su auto sacramental
MIGUEL ÁNGEL FORONDA CALLE / BOLIVIA

242 La danza de los diablos: origen, configuración y código cultural compartido
HUGO WALTER TRUJILLO PINTO / BOLIVIA

252 Reconstrucción tridimensional de la casa de la señorita Ofelia y el contexto urbano de la calle Larga, en Alausí
DANIELA ALEJANDRA ARÉVALO TORRES / ECUADOR

257 Buenavista ancestral: ¿vale la pena la enseñanza del patrimonio en el nivel escolar secundario?
CARLOS HERACLIO GUEVARA RIVERA / COLOMBIA

264 La labor de recopilar los testimonios de nuestros abuelos: preservación del patrimonio inmaterial en Jerez, Zacatecas, México
CLAUDIA SERAFINA BERUMEN FÉLIX / MÉXICO

269 Turismo alternativo como estrategia de atención al patrimonio biocultural en un ANP del altiplano mexicano
MARÍA DE LOURDES HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ / MÉXICO

279 Museo de la ciudad "En la memoria de nuestros abuelos y abuelas"
EDISON CANDO / ECUADOR

283 Raíces biboseñas, hoy saavedrenses, de integración
CARMEN ZUELLY AGUIRRE BARBOZA / BOLIVIA

291 Patrimonio revelado: Tecnología y tradición en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí
RODNEY OMAR LEÓN MARTÍNEZ / BOLIVIA

PREFACIO

Este libro es el resultado de una reunión que surgió a partir del diálogo, la escucha y la necesidad común de examinar el patrimonio cultural desde una perspectiva amplia y variada. Compila las reflexiones y las contribuciones del IV Congreso Internacional "Patrimonio y Diversidad": "Integrando Culturas en Iberoamérica", que se llevó a cabo en Sucre, un sitio donde la historia no solo se mantiene viva en los archivos o en la arquitectura, sino que es parte de la vida cotidiana como una memoria activa.

La Fundación Visión Cultural y la Red de Investigadores de Patrimonio Cultural Iberoamericano son las entidades que coadyuvan para convertir el congreso en un lugar permanente para reflexionar por escrito. Este libro no tiene como único objetivo ser un registro académico del suceso, sino que además ofrece una invitación abierta a continuar contemplando el patrimonio como una experiencia compartida, variada y en permanente cambio.

La Red de Investigadores sobre Patrimonio Cultural Iberoamericano fue establecida en Lima en 2018 con un propósito explícito: establecer conexiones entre profesionales, investigadores y perspectivas de diversos entornos culturales. Desde ese momento, se ha establecido como un espacio de reunión diversa, en el que se trata el patrimonio no como una herencia estática, sino como un proceso dinámico influido por la historia, la memoria y las tensiones actuales.

Principalmente, el patrimonio cultural iberoamericano es una herencia múltiple. En él coexisten saberes, lenguas, expresiones religiosas, costumbres populares y prácticas artísticas que son un reflejo de la complejidad de los pueblos que viven en la zona. No son solo vestig ios del pasado los archivos, la literatura, los museos, la cultura visual, las manifestaciones inmateriales y los monumentos, son formas de memoria que siguen dando sentido a la vida colectiva, fortaleciendo el sentimiento de pertenencia y el respeto por la diversidad.

A lo largo de sus distintas ediciones -Lima, Santa Cruz de la Sierra y Pamplona- los congresos de la Red han evidenciado la necesidad de sostener espacios de intercambio académico e interdisciplinario. El Encuentro responde a ese recorrido y a una preocupación compartida: la urgencia de investigar, comprender y proteger el patrimonio en un contexto global que tiende a uniformar las identidades culturales.

Desde esta perspectiva, el binomio patrimonio y diversidad se convierte en una clave fundamental. Pensar el patrimonio implica reconocer tanto lo que une a los pueblos iberoamericanos como aquello que los diferencia. Lejos de ser una contradicción, esa diversidad constituye una de las mayores riquezas de la región y un recurso esencial para fortalecer la cohesión social, la inclusión y el respeto mutuo.

Los textos reunidos en este libro dialogan con esa idea central. Abordan el patrimonio cultural -tangible e intangible- desde campos tan diversos como la historia, la cultura visual, la historia del arte, la religiosidad, la archivística, la lingüística, la literatura, los saberes tradicionales, el folclore, la música, la danza, el teatro y la gastronomía, entre otros. Esta amplitud temática refleja una convicción compartida: el patrimonio solo puede comprenderse plenamente cuando se lo mira desde múltiples disciplinas y experiencias.

Más que ofrecer respuestas definitivas, esta publicación propone preguntas, miradas críticas y reflexiones abiertas. Es un espacio donde la investigación se vincula con la memoria, la identidad y la vida cotidiana, y donde la diversidad cultural se afirma como un valor que debe ser cuidado, comprendido y transmitido. En ese sentido, este libro se presenta como una invitación a seguir construyendo, desde el diálogo y el respeto, una comprensión más profunda y sensible del patrimonio cultural iberoamericano.



OTRA MIRADA, CON EL APOYO DE UNA FUENTE ADICIONAL, AL CUADRO DE MELCHOR PÉREZ HOLGUÍN *ENTRADA DEL VIRREY ARZOBISPO MORCILLO EN POTOSÍ*

MIGUEL ZUGASTI / ESPAÑA

TRES FUENTES DOCUMENTALES PARA UN FESTEJO[1]

El segundo día de abril de 1716 llegó a la Villa Imperial de Potosí el anuncio de que el arzobispo de La Plata, don Diego Morcillo Rubio y Auñón (Villarrobledo, Albacete, 1642-Lima, 1730), había sido promovido a virrey y capitán general de los reinos del Perú y Tierra Firme. Las parroquias y conventos potosinos lo celebraron con repique de campanas; los alcaldes de la Villa lo promulgaron al pueblo con un bando general al son de cajas y clarines; esa noche las calles resplandecieron con numerosas hogueras, luminarias y globos encendidos. Dos días después, en la iglesia mayor o matriz, el vicario y juez eclesiástico Dr. José Callejas ofició una misa en acción de gracias. Esa misma tarde (sábado 4 de abril), el cabildo de Potosí nombró a dos de sus miembros, Diego de Ibarburu y Juan Álvarez, como embajadores que debían desplazarse a Chuquisaca o La Plata (actual Sucre) para dar los plácemes a don Diego Morcillo. Este nuevo virrey (todavía con carácter interino, pues debía sustituir al virrey depuesto mientras llegaba el titular del cargo, el príncipe de Santo Buono) debe trasladarse a Lima para asumir el poder, trayecto que implica un primer tramo por tierra, desde La Plata hasta el puerto de Arica, y un segundo por mar, hasta arribar al puerto del Callao.

Morcillo emprende la marcha, con una nutrida comitiva, el 20 de abril. Durante las cinco primeras jornadas del viaje se aloja en la Calera, el Terrado, la Lagunilla, Mojotorillo y el Baño. El sábado 25 de abril de 1716, día de San Marcos Evangelista, parte de este último lugar y llega a Potosí. Su solemne entrada en la Villa Imperial se fijó para las tres de la tarde, donde fue aclamado y agasajado con los máximos honores por el grueso de la población. No se escatimaron esfuerzos ni recursos a la hora de organizar los fastos de bienvenida para tan eminente dignatario, que se prolongaron durante una semana: hubo repique de campanas, salvas de artillería, calles engalanadas con arcos, tapices y colgaduras, procesión con desfile de los tres grandes poderes (civil, militar y religioso); se cantó misa mayor con *Te Deum* en la iglesia matriz, se erigieron dos arcos triunfales con sus

1. El presente ensayo repite, reelabora y amplía ideas propias expuestas con suma brevedad (por imperativos editoriales) en otro trabajo mío previo titulado «Plumas y pinceles charqueños para la entrada de Diego Morcillo en Potosí (1716)», recién publicado en el libro «*Vt Pictura Poesis*». *Literatura y arte en América Latina y España*, eds. B. Aracil *et alii*, Alicante, Universidad de Alicante, 2025, pp. 105-114.

sofisticadas arquitecturas barrocas, se representaron dos loas teatrales, se corrieron toros durante dos días, hubo coros de música y danzas, una mascarada nocturna, etc. No faltaron plumas y pinceles dispuestos a reproducir e inmortalizar los festejos. Disponemos al menos de tres testimonios dignos de mención:

1. El más conocido de todos es el magnífico cuadro de Melchor Pérez Holguín titulado *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, que se conserva en el Museo de América de Madrid. Holguín fue un pintor charqueño que nació en Cochabamba pero que vivió buena parte de su vida (sobre todo la más productiva de su faceta artística) en Potosí, donde todavía se conservan muchas de sus pinturas (Mesa y Gisbert, 1977).

2. El cronista local Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela dedicó unas páginas de su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1.ª parte, libro X, cap. 41) al evento que nos ocupa, aunque su extensa crónica quedó inédita y no vio la luz de las prensas hasta dos siglos después (Arzáns, 1965).

3. El agustino fray Juan de la Torre, testigo y actor del evento, escribió una típica relación de sucesos muy prolija en detalles y muy próxima a los hechos, pues ya la tenía concluida el 26 de junio de 1716, según consta en la dedicatoria. He aquí su título: *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excelentísimo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, arzobispo de las Charcas, al gobierno de estos reinos del Perú, por su virrey y capitán general, y relación de su viaje para la ciudad de Lima*. Con licencia. En Lima, por Francisco Sobrino, año de 1716. Se trata de un impreso de tamaño cuarto con 31 folios de extensión.

Dicho esto, conviene precisar que el conocimiento crítico y divulgativo de estos tres ítems es muy dispar. Destaca por encima del resto el cuadro al óleo de Pérez Holguín, tanto por sus enormes dimensiones (570 cm de ancho por 240 cm de alto) como por su hermosa factura. Su imponente tamaño lo convierte en la obra más grande del pintor charqueño, en la única suya de tema civil y no religioso (aunque el protagonista central sigue siendo un hombre de iglesia) y en uno de los escasos testimonios pictóricos que se conservan de entradas de altos dignatarios o destacadas personalidades en la América española (fig. 1).

En el ángulo inferior derecho aparece una cartela explicativa del motivo del cuadro, que solo se lee parcialmente, pero que dice así (modernizo la grafía del texto):

> *A esta Villa Imperial, día de S. Marcos Evangelista, a las tres de la tarde, que se cuenta 25 de abril, año de 1716, entró el excelentísimo ilustrísimo señor doctor don fray Diego Rubio Morcillo de Auñón, arzobispo de La Plata y virrey de estos reinos del Perú, de lo muy ilustre de la villa de Villarrobledo en La Mancha. Los más ilustres y preferidos caballeros de esta Villa, conforme sus estados, asistieron al recibimiento de Su Excelencia: mineros, beneficiadores y los señores azogueros. Y los demás asistentes de esta Villa: mercaderes, oficiales y artífices. Siendo alcaldes ordinarios don Francisco Gambarte y don Pedro Navarro, y corregidor el general don Francisco Tirado de Cuenca. Lo mandó pintar el V [...] Pedro Mejía y Morcillo* [ilegibles las cuatro líneas del final].

La última frase, aunque incompleta, nos previene de que el comitente o persona que encargó (y seguramente pagó) el cuadro al artista fue un sobrino del virrey-arzobispo, el



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2014

Fig. 1. Pérez Holguín, *Entrada del virrey ar obispo Morcillo en Potosí* (vista completa). Madrid, Museo de América.

mercedario calzado fray Pedro Mejía y Morcillo, quien había llegado a Charcas en 1713, a la Provincia de la Visitación, con cuarenta años de edad (AGI: Contratación, 5467, N. 16; Pérez, 1923, p. 35). Se sabe que luego regresó a España con algún cometido concreto (y con un asistente indio llamado Andrés de la Cruz), y que el 7 de abril de 1718 obtuvo nueva licencia para retornar al Perú (AGI: Contratación, 5470, N. 3, R. 7)[2]. Es muy posible que volviera de este último viaje con el objetivo de encargar el lienzo a Pérez Holguín y, una vez ejecutado el trabajo, enviarlo a España (al convento trinitario de Toledo). Como era práctica habitual en la época, el comitente queda inmortalizado en la obra. Así, hay un grupo de cuatro prelados pertenecientes a diferentes órdenes religiosas que reaparece varias veces en la pintura; de ese cuaternario destaca un fraile con hábito blanco y escudo de color al pecho que, suponemos, es el mercedario fray Pedro Mejía y Morcillo. Si las cosas discurrieron así, como parece, el pintor charqueño no habría realizado su tarea en fechas inmediatas al 25 de abril de 1716 (día exacto de la magna entrada), sino aproximadamente dos años más tarde. En línea con esto, Wuffarden (2000, p. 146) y Morales Folguera (2009, p. 148) sugieren que fue pintado en 1718.

El retardo en el encargo no invalida en absoluto el hecho de que Holguín en persona hubiese presenciado los fastos, cosa muy probable, pues vivía en Potosí y se retrata a sí mismo paleta en mano (a la velazqueña) contemplando el paso de la comitiva, con el significativo detalle de que a sus pies aparece una memoria o apunte escrito en el que se anotan los rasgos principales que ha de plasmar con el pincel (fig. 2, izquierda). En dicho papel se alcanza a leer lo siguiente: «Memoria / de los nume / ros de Senores, / Sargento mayor, numero pº 1 / Ses. Oidores 2 Ss. Pages 4 / Sr. Birrey 3». Con todo, su asistencia real y efectiva al evento no está definitivamente probada, pues la inserción del autorretrato en la parte inferior del cuadro puede tomarse también como un recurso pictórico, algo por lo que Holguín



Fig. 2. Izquierda: Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalle.



Fig. 2. Derecha: Pérez Holguín, *El juicio final*, detalle. Potosí, Iglesia de San Lorenzo.

2. Asimismo, se conserva una relación de sus méritos personales fechada el 16 de abril de 1635 (AGI: Indiferente, 221, N. 113; otra copia idéntica en Indiferente, 223, N. 8). En 1743 ya es predicador jubilado en Lima y su nombre se baraja como futurible obispo (AGI: Indiferente, 247, N. 86). No hay que confundir a este Pedro Mejía Morcillo con otro sobrino del arzobispo don Diego, llamado Pedro Morcillo Rubio de Auñón, que fue obispo de Panamá y Cuzco. Hay incluso un tercer personaje, sobrino de los dos anteriores, que fue el Dr. Alfonso Carrión y Morcillo Rubio de Auñón, alcalde del Crimen y oidor en la Audiencia de Lima.

mostró un cierto gusto, según se aprecia en otra obra suya, *El juicio final*, datada en 1708 (fig 2, derecha).

Esta distancia entre el día de los hechos y la realización material del lienzo es clave, pues abona la idea de que el artista no lo pudo fiar todo a su memoria visual y necesitó de un apoyo textual (representado en el apunte con pluma y tintero que se aprecia entre Holguín y su ayudante) que le recordara los múltiples elementos que debía reproducir con sus pinceles. En 1956 el matrimonio de investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert publicaron la monografía *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*, la cual fue reelaborada y ampliada en 1977 con el título de *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, versión que manejamos. Desde el inicio establecieron la conexión directa entre Holguín y nuestro segundo ítem, el cronista local Arzáns:

> *Al analizar este cuadro surge a la memoria la figura del gran cronista e historiador Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela [...]. En su obra* Historia de la Villa Imperial de Potosí, *al narrar la entrada del arzobispo Morcillo, nos presenta una excelente guía para estudiar el cuadro de Melchor Pérez, ya que son tan similares que la obra del pintor de Cochabamba parece ser la ilustración de la historia del cronista potosino* (Mesa y Gisbert, 1977, p. 186).

La crítica posterior, como es lógico, ha secundado este postulado, según se desprende de una larga serie de estudiosos que siguen analizando el cuadro desde muy diversos enfoques y perspectivas: casos de Kagan y Marías (1998), Wuffarden (2000), Moreno Cebrián (2001), Querejazu Escobari (2007), Morales Folguera (2009), Angeli (2011), Godoy Vega (2012), etc., etc. Sin embargo, desde muy temprano se sabía de la existencia de otro testimonio más, firmado por fray Juan de la Torre (el tercero de nuestros ítems), dato registrado con puntualidad por Mesa y Gisbert, ya que su fuente (Arzáns de Orsúa) habla con profusión de este agustino:

> *Dice Arzáns que el prior de San Agustín, fray Juan de la Torre, «a petición de la Villa escribió la relación de esta entrada, recibimiento y fiestas de Su Excelencia para la ciudad de Los Reyes, que quisiera mi corta pluma parte del colmo de la suya para adorno de estos renglones»* (Mesa y Gisbert, 1977, p. 186).

¿Por qué entonces se ha cotejado siempre el cuadro de Holguín con una fuente textual única (Arzáns) y no con las dos, a fin de recabar la mayor cantidad posible de información que nos ayude a interpretar mejor el lienzo? La respuesta es sencilla: porque el impreso de Juan de la Torre, la *Aclamación festiva* de 1716, es extremadamente raro y hasta hace poco resultaba inaccesible y del todo desconocido. El clásico estudio de José Toribio Medina sobre *La imprenta en Lima (1584-1824)* no lo registra, sensible vacío que rellenó después Araujo Espinoza (1952, pp. 539-540), aunque su aporte pasó desapercibido durante décadas.

En un trabajo mío de hace veinte años (Zugasti, 2005, pp. 140-144 y 181-187), secundado por otros más recientes (Zugasti, 2008 y 2021), rescato del olvido la *Aclamación festiva* y edito las piezas dramáticas que contienen sus páginas: dos loas en honor de Morcillo. A partir de aquí, el ámbito de la crítica literaria empieza a conocer y manejar con cierta asiduidad la relación de Juan de la Torre, paso que aún está por dar en el campo de la historia del arte. Sabemos con certeza que el fraile agustino y Arzáns se conocieron y trataron en Potosí, según lo constata este último con orgullo (Zugasti, 2008, pp. 305-307). Es más, Arzáns tiene a la mano –como hemos visto– la *Aclamación festiva* y la menciona en su *Historia* (1965, III, p. 48), de ahí que haya tantas coincidencias entre ambos textos. Lo mismo cabe decir de la conexión entre Juan de la Torre y Pérez Holguín, que resulta indudable si cotejamos al detalle la relación escrita del primero con el cuadro del segundo. Además, el pintor retrata al agustino fray Juan de la Torre (hábito negro con anchas mangas), al menos una vez, inserto en el grupo de cuatro eminentes prelados, tal y como hizo con Pedro Mejía Morcillo.

El resultado de esto es que asistimos a un fructífero diálogo entre los tres ítems, pero con esta peculiar paradoja: la *Aclamación festiva* –el texto menos conocido de todos– fue la base principal de la cual bebieron los otros dos, pues sabemos que Juan de la Torre la redactó con mucha inmediatez (la firmó el 26 de junio de 1716), justo dos meses después de la entrada de Morcillo. La *Historia de la Villa Imperial de Potosí* permaneció inédita durante siglos, y el manuscrito de Arzáns (en el punto concreto que nos atañe: primera parte, lib. 10, cap. 41) se nutrió tanto de su experiencia personal como de lo publicado por Juan de la Torre. El último vértice del triángulo lo ocupa Pérez Holguín, quien acomete la pintura algún tiempo después, hacia 1718. Sin descartar *in totum* la posible relación Arzáns-Holguín, parece más lógico pensar que este último, a la hora de documentarse, echara mano de un impreso reciente como es la *Aclamación festiva*, antes que de los materiales todavía inéditos de un cronista.

No hay espacio aquí para señalar pormenorizadamente las afinidades que se aprecian entre el agustino Juan de la Torre y Holguín (materia que queda pendiente para un estudio posterior más extenso), así que baste por ahora la confrontación de cuatro detalles significativos que prueban nuestros asertos.

1. LETRA DE LA TARJA DEL ARCO TRIUNFAL

De los dos arcos triunfales erigidos para dar la

bienvenida a don Diego Morcillo, en el lienzo destaca sobremanera el primero de ellos (el segundo se dibuja apenas en la cartela superior izquierda), pintado en la parte derecha. Consta de tres cuerpos sostenidos por columnas salomónicas, y en la base aparecen dos niños que acaban de declamar la primera loa al arzobispo-virrey, quien ya emboca con su séquito por la calle San Martín hacia la iglesia mayor o matriz. Fray Juan de la Torre anota este preciso detalle:

> *En medio de cada arco pendía un niño costosamente vestido de tela y encajería, que se llevaba las atenciones su belleza, a quien servía de peaña una tarja orlada de esmaltada floresta con un sol en la parte superior, y en ella esculpida esta letra:*
> *De La Plata el sol sagrado*
> *influye hoy con Excelencia:*
> *Potosí con su presencia*
> *sin duda será argentado.*
> (*Aclamación festiva*, fols. 9v-10r).

Arzáns no menciona estos versos en absoluto, pero Holguín sí los incorpora –con típicas variantes en las grafías– a la tarja (fig. 3), lo cual indica que manejó el texto del agustino.

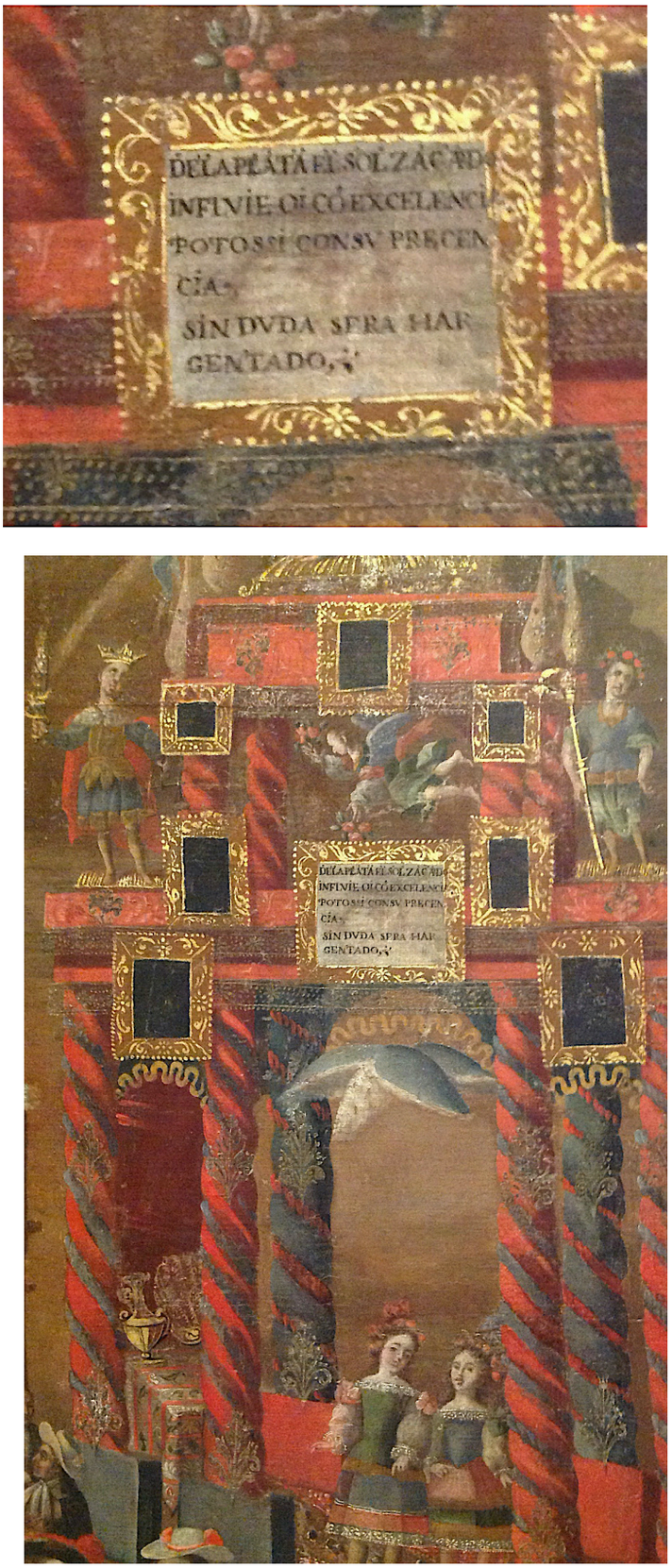


Fig. 3. Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí,* detalles.

2. LAS VARAS DEL PALIO

Será después de escuchar la loa cuando don Diego Morcillo se suba sobre un caballo de rico jaez que lo conduzca por entre la multitud calle adelante hasta desembocar en la Plaza del Regocijo, frente a la iglesia. Alcaldes, regidores y demás autoridades potosinas rodean el palio bajo el cual desfila el arzobispo. De la Torre narra así el pasaje:

> *Al salir en forma de tanto triunfo del arco, halló Su Excelencia no menor defensa del sol (aunque nunca sus rayos le ofendieron) en un palio de rico tesú que, con flores de oro y plata en campo rosado, hacía que brillasen sin ofensa sus rayos más lucidos. Adornábale una cenefa del mismo tesú, con las caídas de encajes de Milán, matizados de cintas encarnadas a trechos, que eran lazos a un tiempo en que prendían ocho varas de plata de altura proporcionada, que puestos en las manos de otros tantos regidores de la Villa, adornados con los ropones referidos, eran los mobles de aquel portátil cielo* (*Aclamación festiva*, fols. 14v-15r).

La *Historia* de Arzáns repite la misma escena y hace una morosa descripción del rico vestuario que exhiben los alcaldes y regidores del cabildo; menciona varias veces el uso del palio, pero en ningún momento dice que este tuviera ocho varas, dato que sí consta en la relación de Juan de la Torre y que Holguín calca en su cuadro (fig. 4). Sin embargo, en honor a la verdad, hay otra escena del obispo bajo palio



Fig. 4. Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalle.

frente a la iglesia matriz, donde solo se cuentan seis varas y no ocho (fig. 6).

3. CABECERA DE ESTA ILUSTRE MARCHA

Bajo el específico rubro de «Cabecera de esta ilustre marcha» (fig. 5), el cuadro de Pérez Holguín pinta a un jinete vestido con una librea de color rojo, con un amplio cuello de encaje según la recién importada moda francesa, tocado con un sombrero con cinta alrededor y un bello adorno en el ala; este caballero va sobre una silla de montar de plata repujada, sujetando con la mano izquierda la rienda de un brioso caballo negro, mientras que en la otra mano porta una vara de mando. La *Historia* de Arzáns no especifica a las claras la identidad de este prominente personaje, por lo que Mesa y Gisbert se aventuran a decir que se trata del conde del Portillo, José Sarmiento de Sotomayor, interpretación generalmente aceptada por la crítica posterior (Moreno Cebrián, 2001, p. 523).

Estimo que hay elementos suficientes para redirigir nuestra mirada hacia otro nombre. La cartela descriptiva del cuadro que se lee en el ángulo inferior derecho indica que «los más ilustres y preferidos caballeros de esta Villa, conforme [a] sus estados, asistieron al recibimiento de Su Excelencia: mineros, beneficiadores y los señores azogueros». Esto es, los mineros y azogueros van en primer lugar (entiéndase que no se refiere a los humildes mitayos o braceros, sino a la más rica nobleza potosina, dueña de las minas), y tras ellos se menciona a los mercaderes, oficiales de los gremios y autoridades civiles (dos alcaldes ordinarios y un corregidor). El texto de fray Juan de la Torre nos ayuda a precisar esta información:

> *Llegaron a poco trecho los nobles azogueros de la Villa, formando cabeza de su gremio el general don Martín de Echavarría –con verdad padre y columna que ha mantenido en hartos contratiempos su ribera–, don Ignacio de Oquendo –caballero de prendas singulares– y don Josef de Quirós –cuya piadosa mano se ve grabada en todas las obras sagradas de esta Villa–. Y el copioso número de los demás que, vestidos de gala, aumentaban al concurso la hermosura* (*Aclamación festiva* , fol. 8r-v).

> *Llevaba la delantera la lucida y numerosa infantería que, repartida en filas, llenaban dilatado trecho de sus calles. Seguíale el gremio de los nobles azogueros, de gala, a quienes hacían cabeza el general don Martín de Echavarría (del orden de Santiago, que remozó su antigua bizarría a tanta celebridad) y don Ignacio de Oquendo, ambos por su nobleza y prudencia Atlantes poderosos de ese gremio* (*Aclamación festiva,* fol. 15r-v).

Nótese que en ambos casos iba a la «cabeza» del cortejo el general Martín de Echavarría, el cual –según creemos– aparece retratado por Holguín a la «cabecera» de la ilustre marcha, en otro calco palmario entre la pintura y la relación del agustino. Y tan estrecha es la conexión entre ambos documentos, que no contamos con un solo retrato del noble azoguero, sino con dos, pues don Martín de Echavarría reaparece en la parte izquierda del cuadro, ángulo inferior, con el mismo vestido rojo de antes (sí cambia el color del caballo, ahora alazán, y de la silla de montar), mirando de frente al escuadrón de azogueros que desfila hacia él. A su lado hay un paje, a pie, que sujeta el escudo redondo y la espada de don Martín. Tras él se divisa un trompetero a caballo, así como un tercer jinete con el animal en posición de corveta, girado también en dirección contraria a la marcha (fig. 5, derecha). Resulta arriesgado aventurar quién puede ser este último caballero, aunque, a la luz del pasaje transcrito de Juan de la Torre, podría estar representando a don Ignacio de Oquendo o, quizás, a don José de Quirós[3]. Insistimos en que la mención de estos nombres proviene de la *Aclamación festiva* y no consta en la *Historia* de Arzáns, donde apenas se cita en el segundo día de las fiestas (que no en el primero, motivo nuclear de la pintura) al general don Martín de Echavarría, en

3. En el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia se localizan bastantes documentos referidos a don Martín Ascensio de Echavarría, caballero de la Orden de Santiago y vecino de Potosí, sobre préstamos, poderes notariales, obligaciones de pago, derechos de minas, etc. En concreto, hay un documento de abril de 1693 que conecta a don Martín de Echavarría con el general Ignacio de Mercado y Oquendo: ABNB, EP.264.678r-678v.



Fig. 5. Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalles con sendos retratos del general Martín de Echavarría.

calidad de «rico azoguero» que agasajó al virrey Morcillo «con 1000 marcos de plata en piña y una joya de oro y diamantes apreciada en 4000 pesos» *Arzáns, Historia III, p. 49.*

4. ILUSTRE CASA DE QUIROGA (Y DEL ALCALDE FRANCISCO GAMBARTE)

Un punto en el que sí coinciden las dos fuentes escritas es en fijar con precisión la casa en la cual se alojó don Diego Morcillo durante la semana que habitó en la Villa Imperial. Así lo expresa Juan de la Torre:

> *En la bocacalle de las Cajas Reales que da entrada a la casa de don Francisco Gambarte y don Diego de Arce, donde tenía prevenido el ostentoso hospicio Su Excelencia, estaba formado un arco todo de espejería [...]. Llegó Su Excelencia a la casa de los señores Gambartes de Potosí, que había de ser de tanto sol y habitación, que a ninguna de la Villa cede en capacidad y hermosura* (*Aclamación festiva*, fol. 16v).

Arzáns enriquece estos datos: «Previniéronle el hospicio en esta Imperial Villa los dos alcaldes ordinarios, don Francisco Gambarte y don Pedro Navarro, con notable grandeza, sin reparar en gastos, que lo fueron muy grandes» (*Historia*, III, p. 46). Y lo mismo cabe decir sobre la exacta ubicación del segundo arco: «El otro arco triunfal se fabricó en la esquina de la Calle del Contraste, que también es una de las de la Plaza del Regocijo y la que iba a las casas de don Francisco Gambarte, donde este caballero le hizo el hospicio» (*Historia*, III, p. 48). Añade incluso interesantes detalles sobre la marcha del cortejo:

> *Prosiguió para la Calle del Contraste a vista del escuadrón atravesando la plaza, y repitiéndole salvas llegó a las casas de don Francisco Gambarte (que su famoso abuelo, el maestre de campo Antonio López Quiroga, fabricó en tiempo de su incomparable grandeza) y allí se aposentó, siendo el adorno de ellas tan rico, tan capaz y de tanta magnificencia, que fuera digna de hospedar al mismo rey y señor nuestro Felipe V, que Dios guarde* (*Historia*, III, p. 49).

El magno cuadro de Holguín, en la cartela superior izquierda (fig. 6), da buena cuenta de esto, pues vemos la Plaza del Regocijo con elementos marcados como son la fuente o «Pila de la plaza» y la «Casa de la moneda» o ceca donde se acuñaba el dinero. Y justo al lado se divisan las «Cajas Reales» y la «Casa ilustre de Quiroga», propiedad esta última del alcalde Gambarte, nieto del ilustre Antonio López Quiroga[4], donde se alojó Morcillo. Otros edificios señeros son la «Casa del corregidor» (el general Francisco Tirado de Cuenca), la «Cárcel», el «Cabildo» y la iglesia «Matriz» o principal, precedente de la catedral que un siglo después construyó Manuel de Sanahuja. Nótese además cómo en la bocacalle que separa las Cajas Reales con la casa de Quiroga se alza el segundo arco triunfal («todo de espejería») que dedicó la ciudad al arzobispo, reproducido a una escala mucho más reducida que el primer arco, el cual domina la parte derecha de la pintura, según hemos visto. El paisaje del fondo también es muy relevante: destaca el famosísimo «Cerro Rico», y junto a él hay otros cerros como el «Guayna» ('Cerro pequeño'), el «Guacagchi» (Huakajchi) y el «Guayna Cabra».

Disponemos de evidencias suficientes para atisbar o intuir qué posición ocupan en el cuadro los dos alcaldes ordinarios que sufragaron la mayor parte de los gastos del

4. Existen varios trabajos sobre la figura de este mercader gallego que hizo fortuna en Potosí, entre los cuales destacan los de Bakewell, 1973 y 1988.

recibimiento: don Francisco Gambarte y don Pedro Navarro. En este caso el cotejo entre las dos fuentes escritas resulta esclarecedor:

> *Montando Su Excelencia [en un caballo de rico jaez], recogieron a un lado y otro los alcaldes de la Villa los dos sedales de que pendían las riendas, llevándole de diestro reverentes* (*Aclamación festiva* , fol. 14v).
>
> *Presentando el ilustre cabildo a Su Excelencia un caballo chileno ricamente encubertado, con estribos de plata fina sobredorados y herraduras de lo mismo (que a mucho costo lo hizo todo para esta función), montó en él, y poniéndole el decano del cabildo y alférez real a los estribos y los alcaldes ordinarios a las riendas (éstos vestidos a lo cortesano con joya y cadenas de oro, y los ilustres senadores con sus rozagantes ropas), tomando las mazas y el palio, comenzó Su Excelencia a caminar por aquellas calles* (*Historia,* III, p. 48).



Fig. 6. Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalle con edificios de la Plaza del Regocijo y cerros del fondo.



Fig. 7: Pérez Holguín, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí*, detalle con dos maceros (de rojo), seguidos de dos alcaldes ordinarios (de negro), el decano del cabildo y el alférez real (también de negro), junto a los estribos del caballo del arzobispo.

En la pintura de Pérez Holguín se aprecia perfectamente a Morcillo, bajo palio, que avanza sobre un caballo con rica telliz, acompañado de cerca por cuatro hombres vestidos de riguroso negro, «a lo cortesano», quienes lucen sendas joyas o «cadenas de oro» que les cruzan el pecho (fig. 7). Dos de estos personajes van por delante tirando de las «riendas» o «sedales» del equino (a la espalda de los maceros), y sin la menor duda se trata de los alcaldes ordinarios Francisco Gambarte y Pedro Navarro. Los otros dos se quedan a los estribos del caballo y se corresponden con el decano del cabildo potosino y el alférez real.

EPÍLOGO

Cerramos estas rápidas reflexiones invitando a que los especialistas en historia del arte superen los automatismos críticos y de aquí en adelante consideren la *Aclamación festiva* (1716) de Juan de la Torre como fuente privilegiada que ayude a desentrañar mejor el cuadro de Pérez Holguín. El dato no invalida en absoluto los múltiples paralelismos establecidos durante décadas entre el pintor y el cronista potosino, pero sí los enriquece y aboga por aplicar al lienzo una mirada más fecunda merced a la triangulación De la Torre-Arzáns-Holguín. Cabe señalar, por último, que si en el ámbito literario se revitaliza constantemente el viejo tópico *ut pictura poesis*, en el caso que nos ocupa se invierten los términos y lo pertinente sería hablar de *ut poesis pictura*: como la escritura (poesía), así es la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

Angeli, S. (2011). «Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la *Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí*». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 17, pp. 77-90. https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/article/view/549

Araujo Espinoza, G. (1952). «Adiciones a *La imprenta en Lima (1584-1824)*». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 8, pp. 467-704. https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1952.n8.p467-704

Arzáns de Orsúa y Vela, B. (1965). *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Eds. L. Hanke y G. Mendoza. Providence, Brown University Press, 3 vols.

Bakewell, P. (1973). *Antonio López de Quiroga (Industrial minero del Potosí colonial)*. Potosí, Universidad Boliviana Tomás Frías, División de Extensión Universitaria.

Bakewell, P. (1988). *Plata y empresa en el Potosí del siglo XVII. "La vida y época de Antonio López de Quiroga"*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1988.

Godoy Vega, F. A. (2012). «Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí». *Historia y Memoria*, 4, pp. 47-91. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/810

Kagan, R. L. y Marías, F. (1998). «Cuatro ciudades y sus imágenes». En *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*. Madrid, Ediciones El Viso, pp. 239-314.

Medina, J. T. (1904-1907). *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 4 vols.

Mesa, J. de y Gisbert, T. (1956). *Holguín y la pintura altoperuana del virreinato*. La Paz, Alcaldía Municipal de La Paz.

Mesa, J. de y Gisbert, T. (1977). *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Editorial Juventud.

Morales Folguera, J.M. (2009). «La entrada del arzobispo Morcillo, virrey del Perú, en Potosí (1716) y las sibilas de Puebla». En J. M. Parrado del Olmo y F. Gutiérrez Baños (Coords.), *Estudios de historia del arte. Homenaje al profesor De La Plaza Santiago*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 143-148.

Moreno Cebrián, A. (2001). «Poder y ceremonial: el Virrey-Arzobispo Morcillo y los intereses potosinos por el dominio del Perú (1716-1724)». *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, pp. 517-551. archivoybibliotecanacionales.org.bo/images/contenido/Anuarios/2001.pdf

Moreno Cebrián, A. (2001). «La fastuosa entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí, 1716». *Torre de los Lujanes*, 44, pp. 181-205. [Es el mismo artículo que el de la entrada anterior].

Pérez, P. Nolasco (1923). «Religiosos de la Orden de la Merced que pasaron a la América española». *Boletín del Centro de Estudios Americanistas*, X, 73-75, pp. 1-52. https://dspace.unia.es/handle/10334/2685

Querejazu Escobari, L. (2007). «El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716». En N. Campos Vera (Ed.), *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre el Barroco*. La Paz, Unión Latina, pp. 149-157.

Torre, J. de la (1716). *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excelentísimo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, Arzobispo de las Charcas, al gobierno de estos reinos del Perú, por su virrey y capitán general, y relación de su viaje para la ciudad de Lima*. Lima, Francisco Sobrino.

Wuffarden, L. E. (2000). «Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí». En *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 146-148.

Zugasti, M. (2005). *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia, Pre-Textos.

Zugasti, M. (2008). «Teatro recuperado en Charcas: dos loas olvidadas de fray Juan de la Torre (OSA) a la entrada del virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716». En I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 295-321.

Zugasti, M. (2021). «Fiesta y teatro para la recepción del virrey-arzobispo Diego Morcillo (Potosí, 1716)». En V. H. Limpias Ortiz (Coord.), *Patrimonio religioso de Iberoamérica: expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)*. Santa Cruz de la Sierra, Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, pp. 355-361. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=972200

Zugasti, M. (2025). «Plumas y pinceles charqueños para la entrada de Diego Morcillo en Potosí (1716)». En *«Vt Pictura Poesis». Literatura y arte en América Latina y España*, eds. B. Aracil *et alii*, Alicante, Universidad de Alicante, 2025, pp. 105-114.

CÚPULAS Y BÓVEDAS VAÍDAS EN CHARCAS VIRREINAL: ENTRE LA LIMITACIÓN TÉCNICA Y EL PRAGMATISMO TECNOLÓGICO

VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA

RESUMEN

Se describe la aplicación de cubiertas cupuliformes en los edificios religiosos de la Real Audiencia de Charcas (actual Bolivia) construidas durante el periodo virreinal (siglos XVI-XVIII), analizando sus cualidades morfológicas y tecnológicas. La investigación aspira a identificar las razones que explicarían porqué predomina la bóveda vaída, en relación a la cúpula real, como solución tecnológica de cubierta en la mayor parte de los edificios virreinales de construcción maciza de las ciudades importantes de Charcas (La Plata, Potosí y La Paz). En general, se comprende que la cúpula hemisférica o cúpula real, sostenida totalmente en pechinas o levantada sobre un tambor, es una solución de mayor complejidad y jerarquía que la bóveda vaída, la cual se aproxima conceptual y espacialmente a la cúpula, pero cuya simplicidad estructural exige un proceso constructivo más rápido y menos costoso. En todo caso, ambas son soluciones cuya espacialidad potencia la importancia de los espacios que cubren.

La investigación intenta establecer una potencial vinculación entre la formación técnica de los constructores y la aplicación dominante de una solución cupuliforme en detrimento de la otra, partiendo de la hipótesis que propone que la reducida cantidad de ejemplos que aplican la solución de cúpula hemisférica real (tambor y/o pechinas incluidas) en comparación a la bóveda vaída se debe a las limitaciones de formación técnica de los constructores virreinales, supuestamente menos competentes como para aplicar la solución más compleja. Se aspira identificar hasta qué punto contribuyen a esa predominancia otros factores, como las limitaciones operativas de la mano de obra, el costo de la madera requerida para el andamiaje, la calidad de los materiales de construcción y sus implicaciones en el labrado y armado de la sillería de las arquerías, el presupuesto económico y la velocidad del proceso constructivo, entre otros. Las cúpulas y bóvedas vaídas que cubren superficies de base cuadrada en algunos templos de Charcas son las consideradas en este análisis, el cual no ahondará en los procesos constructivos ni materiales aplicados, enfocándose principalmente en aspectos morfológicos o composicionales.

INTRODUCCIÓN

La construcción de cubiertas sólidas o macizas, de mampostería de piedra o ladrillo, representa uno de los mayores logros tecnológicos de la arquitectura clásica romana, donde surgen y se desarrollan inicialmente. Ellas también lo son en aquellas sociedades que después aprendieron a construirlas, incluso mejorando los modelos monumentales

del imperio romano. Participaron del proceso de desarrollo posterior los arquitectos bizantinos, influenciando la arquitectura india, islámica y la de la edad media cristiana. Los últimos aportes tecnológicos lo harán los arquitectos del renacimiento y del barroco, mientras el academicismo dieciochesco y decimonónico, en sus diferentes alternativas como el historicismo, aplicarán lo desarrollado previamente.

En principio, las cubiertas macizas representaron un avance significativo en varios aspectos arquitectónicos relevantes, como ser firmeza, durabilidad y resistencia, además de ofrecer una espacialidad de mayor jerarquía, elegancia y monumentalidad que otro tipo de cubiertas. Esas cualidades otorgan a cúpulas y bóvedas una superioridad formal y tecnológica, así como espacial, en relación a las estructuras madereras, convirtiéndose en expresión simbólica del poder en sus diferentes manifestaciones sociales, civiles o religiosas, otorgando a quienes las diseñan, construyen o financian mayor prestigio, sea profesional, económico, político o religioso.

Ese valor simbólico, acumulado durante siglos, se potencia ante la clara dificultad inherente a su construcción, la cual exige el dominio no solo de técnicas sofisticadas de diseño, preparación y ejecución, sino también de la capacidad de obtener materiales apropiados, contratar o capacitar personal y, por supuesto, contar con los recursos financieros necesarios para contratar a los diseñadores, constructores y técnicos, transportar los materiales y todo lo que exige levantar una bóveda o una cúpula.

La solución más jerárquica, entre las cubiertas macizas, es la de la cúpula. En general, esta se resuelve sobre tres espacios posibles: sobre un espacio circular, octogonal o cuadrado. Aunque ellas pueden cubrir espacios rectangulares, ovoidales, hexagonales u otros, esos espacios son excepcionales. En general, se comprende que la cúpula hemisférica o cúpula real, sostenida totalmente en pechinas o levantada sobre un tambor, es una solución de mayor complejidad y jerarquía que la bóveda vaída, la cual se aproxima conceptual y espacialmente a la cúpula, pero cuya simplicidad estructural exige un proceso constructivo más rápido y menos costoso.

LA CÚPULA REAL

La cubierta maciza más compleja es, sin duda, la cúpula. Sea ésta de media naranja o semiesférica, peraltada o acebollada, sencilla o doble, representa la culminación tecnológica constructiva de la antigüedad clásica. Aunque algunas culturas anteriores o paralelas a los romanos construyeron cúpulas de avance-e.g. egipcios, mayas- la cúpula real, la que descarga estructuralmente por compresión su propia armazón, fue desarrollada primero por los romanos, a partir de los arcos y bóvedas que inventaron los etruscos. El ejemplo más antiguo de cúpula estructural o real que se conoce es la del Templo de Mercurio, en Baiae, Italia, construida en 25 AC. Esa estructura mide 21,5 metros de diámetro y fue construida usando el hormigón romano.[1] Con los años se construirán por todo el mundo, cúpulas hemisféricas o de media naranja, armadas con ladrillo, sillerías de piedra y también, en menor escala, de adobe y hasta de madera.

Vitruvio, en su tratado *De Arquitectura* (15 AC o s. I DC, según la fuente) no usa un término equivalente a "domo" o "cúpula", inscribiendo su descripción en el concepto de *camarae*, que sugiere superficies abovedadas aplicadas en templos de planta circular. De hecho, no valora particularmente las cualidades espaciales de las cúpulas, limitándose a describir cómo se construyen y cuáles las proporciones que deben presentar en relación a la planta.[2]

Con notable creatividad, en el siglo IV, los arquitectos bizantinos lograron resolver la limitación intrínseca de la cúpula aislada en su propio tambor y logran levantar la cúpula sobre una base cuadrada a través de pechinas, casquetes hemisféricos que distribuyen su carga a cuatro columnas o pilares. Esto mejoró substancialmente su comportamiento estructural en grandes espacios y permitió integrar una o varias cúpulas en secuencia, además de ofrecer una imagen interna articulada. La última contribución para jerarquizar la cúpula la hizo Brunelleschi en Santa María del Fiori en Florencia, cuando levanta su gran cúpula peraltada sobre un tambor morfológicamente independiente del volumen edilicio.

John Ruskin, influyente autor inglés del periodo romántico, en *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (1849) es crítico al respecto de las cúpulas, a las que reconoce como "imponentes" más que "sobrecogedoras", llegando a decir que les falta "honestidad moral", además de considerarlas muy frías comparadas con las soluciones góticas. En el capítulo VII señala que la cúpula representa "la ambición en vez de la devoción", mencionándola en la *Lámpara del Poder* y especialmente, en la *Lámpara de la Obediencia*, en donde

1. La máxima expresión de esta tecnología será construida un siglo después: el Panteón romano o de Agripa, siendo superada su luz de 42 metros, más de 1.300 años después.
2. Vitruvio las menciona con cierto detalle en el capítulo 8 del libro IV. En todo caso, los comentarios del libro V (capítulo 1), libro VI (capítulos 3 y 5) y libro VII (capítulo 3) se refieren más a las bóvedas que a las cúpulas. Véase Vitruvius, The Ten Books On Architecture, New York, Dover, 1960, pp. 122-125.

manifiesta su preferencia por la verticalidad y espíritu de las bóvedas góticas.[3]

LA BÓVEDA VAÍDA

La bóveda vaída (tb. baída) es una solución menos compleja, consistiendo conceptualmente, en una cúpula o bóveda seccionada parcialmente en sus cuatro lados, definiendo cuatro soportes en base cuadrada y dejando la mitad, más o menos, del casquete hemisférico, como cubierta. También se la define como bóveda esférica seccionada en cuatro paños verticales. Es también llamada bóveda *de pañuelo*, *bóveda* o *cúpula de vela*, y es considerada como una "falsa" cúpula.[4] Generalmente es de planta cuadrada, aunque puede ser rectangular, ovoidal o elíptica. Conceptualmente, si se la seccionase horizontalmente en el vértice de sus cuatro arcos, generaría una cúpula rebajada o aplastada y sus extremos serían pechinas. Esta cualidad, la de constituirse en una suerte de falsa cúpula sobre pechinas es la razón por la que se la confunde con la verdadera cúpula hemisférica. No se descarta, por cierto, que su uso no se trate de una confusión accidental, sino de una intencionalidad que busca facilitar el proceso constructivo y lograr, a menor costo y tiempo, la jerarquía inherente a la cúpula real sobre pechinas.

Su origen es poco claro, pues si bien pudo darse después de la invención de la pechina, no sería extraño que más bien haya sido la solución que permitió a los bizantinos descubrir la perfecta articulación base cuadrada-pechinas-cúpula. En todo caso los ejemplos más antiguos que se conocen documentalmente son muy posteriores a los templos bizantinos del siglo V, los primeros en aplicar las pechinas como soporte articulador de cúpulas sobre planta cuadrada. Durante el medioevo europeo es utilizada en diferentes templos, claustros, monasterios y palacios, tanto románicos como góticos, sea en condición aislada o en secuencia.

TEMPLOS DE CHARCAS

La riqueza que genera desde 1545 la producción argentífera de Potosí, transforma en pocas décadas la región que terminaría convirtiéndose en la Real Audiencia de Charcas (actual Bolivia), dentro del Virreinato del Perú. La economía minera, además de generar cambios demográficos significativos, impulsó la rápida y efectiva estructuración de un sistema complejo de abastecimiento y servicios, entre las que se incluye la necesidad de construir miles de nuevas viviendas y edificaciones, incluyendo la infraestructura urbana básica, la cual empieza a construirse desde la segunda mitad del siglo XVI. Será en las edificaciones públicas, especialmente en los templos, donde la arquitectura virreinal alcanzará sus mayores logros técnicos, morfológicos y espaciales, sean éstos aplicados en catedrales, parroquias españolas o de indios e iglesias de atrio posas en las zonas rurales.

Es en ese escenario de transformación sistemática del entorno cultural material hispanoamericano que, mientras inicialmente se aspiraba a imitar los modelos hispánicos, la escala e intensidad de las obras que se construyeron y el involucramiento progresivo de maestros constructores locales, terminaron generando y propiciando, inexorablemente, el desarrollo de un conjunto de soluciones mestizas, hispanoamericanas en carácter y cualidades, en lo arquitectónico, lo urbano y lo artístico.

La expansión territorial, el incremento demográfico, el potenciamiento económico y las políticas imperiales, respecto de asegurar la *pax hispánica*, motivó a la Corona, a través de sus autoridades virreinales, a ofrecer a la población aquellas condiciones que respondieran a lineamientos cada vez más sistematizados sobre equipamiento e infraestructura, impulsando de esa manera, el desarrollo de la arquitectura, disciplina que se afianza paralelamente a lo que ocurre en la península,

Contribuyeron a la sofisticación de las soluciones arquitectónicas virreinales varios factores, destacándose tres, todos interrelacionados. Primero, la difusión de los tratados de arquitectura, la cual contribuye a la incorporación de conceptos, formas y sistemas constructivos novedosos, pero también compartidos globalmente. Ramón Gutiérrez señala que en las bibliotecas de los jesuitas había raras ediciones de Vitruvio, Palladio, Serlio, Vignola, entre otros.[5] Un segundo factor importante es la movilidad de los maestros de obras, los cuales "actúan sucesivamente en Lima, Cusco, La Paz y Sucre" (La Plata) como bien lo señaló el mismo Gutiérrez, Mesa y Gisbert. El tercer factor es la diversidad demográfica que genera la economía creciente de Potosí. Con ello, la región andina de Charcas recibe maestros de obra españoles provenientes de todas las regiones de España, quienes llegan a La Plata, Potosí y La Paz cargados de sus propias experiencias arquitectónicas. Algunos de ellos sabrán manejar magistralmente los sistemas madereros del mudéjar, otros conocerán las mejores técnicas para construir

3. Ruskin, J., The Seven Lamps of Architecture, New York, Coryell & Company, 1894.
4. En inglés se la denomina así por su parecido a una vela (de barco velero) inflada por el viento.
5. Gutiérrez, R., Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 214-215.

con adobes, ladrillos cocidos o sillerías de piedra, siendo capaces de armar arcos, cúpulas, bóvedas de diverso tipo y cúpulas reales hemisféricas. Otros sabrán construir muros de adobe, tapia y otras técnicas propias de su propia región. Esta diversidad se amplía con la propia experiencia de la población indígena, la cual también conocía cómo cortar y labrar la piedra y usarla de diferente modo, siéndole familiar también los muros y paredes de tierra secada al sol (adobe) o armada en tabiques, conocedora además de las cualidades de los materiales regionales.

De esa manera, la arquitectura de Charcas, especialmente la relacionada a los templos de la capital de la Audiencia, La Plata, y las ciudades más pobladas de Potosí y La Paz, dará la oportunidad a maestros de obra, los arquitectos e ingenieros de la época anterior a las Academias del siglo XVIII, a aplicar lo que habían aprendido con sus respectivos maestros, tanto en la península, como en la misma Hispanoamérica. Sean españoles, indígenas o mestizos, estos maestros de obra levantarán templos en Charcas a partir de 1540, algunos de los cuales aún se encuentran en pie, demostrando su capacidad profesional. Mientras ganan experiencia y conocimientos, aplicarán la cúpula real o estructural, así como la bóveda vaída, en templos urbanos y rurales, respondiendo a las aspiraciones de elegancia, firmeza y monumentalidad que se espera ofrezcan de esas soluciones arquitectónicas, en el marco de los recursos que disponga y exigencias del comitente.

A continuación, se describe algunas de las obras de ese tipo que marcaron la arquitectura de Charcas, siendo su construcción escuela para formar nuevos maestros y una vez ya concluidas, espacios para el goce del espíritu, admiración contemplativa y uso litúrgico. Las cúpulas y bóvedas vaídas que cubren superficies de base cuadrada serán consideradas en este análisis, cuya base documental en algunos casos es abundante y en otros casi inexistente, limitación superada parcialmente por la propia existencia de la obra construida, y las experiencias de restauración realizadas en las últimas décadas.

SAN FRANCISCO, LA PLATA

Las obras del nuevo templo del convento de San Francisco, en La Plata, creado en 1540 como Convento de la Purísima Concepción, fueron iniciadas por Juan de Vallejo entre 1577 y 1581 como iglesia de una sola nave, transepto



Fig. 1. San Francisco, La Plata (Sucre): cúpula real casetonada de la tercera capilla, Francisco Quispe, c. 1600 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2025)



Fig. 2. San Francisco, La Plata (Sucre): cúpula real simple de la cuarta capilla, anónima, c. 1600 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2025)

y cimborio. Los espacios fueron techados sobre estructuras madereras de par y nudillo, los que serán ornamentados paulatinamente con artesonados de inspiración mudéjar hasta 1618. Mesa y Gisbert, citando fuentes virreinales, informan que el templo fue ganando capillas en el lado de la epístola desde 1592, quedando el lado del evangelio abierto directamente al claustro.[6] Para 1610 ya contaba con cuatro capillas laterales, dos de ellas de cubierta cupuliforme, de cal y ladrillo, mientras las otras eran de artesonado. En algún momento después de 1660, las capillas se integraron

6. Mesa, J. de y Gisbert, T., Monumentos de Bolivia, La Paz, Gisbert, 1983, p. 86.

lateralmente y, apoyadas con tres bóvedas de arista construidas en secuencia, terminaron convirtiendo el antiguo atrio de la epístola, en una segunda nave.[7]

La tercera capilla, atribuida a Francisco Quispe por los Mesa Gisbert, se cubre con una cúpula real casetonada radialmente (cuatro anillos) asentada sobre pechinas aveneradas, y cuenta con una pequeña linterna o abertura cenital y extradós visible. El nivel de imposta o arranque se remarca con un anillo doble que amarra las 16 radiales que arman los casetones trapezoidales. En general y en detalle, se observa que la solución constructiva presenta irregular acabado en toda su composición, incluyendo diferencias en la articulación entre las pechinas y los arcos formeros y torales, y entre las pechinas paralelas al lado de la nave central con las otras dos. La precariedad de la cubierta contrasta con el rigor morfológico al que aspira, en una demostración clara de una intencionalidad que sobrepasó la capacidad constructiva de quienes la construyeron.

La cuarta capilla también se cubrió con una cúpula real, de similar base, altura y composición general, pero de diseño más sencillo, cuya autoría es desconocida. Las pechinas no están decoradas y el intradós es liso, coronado también por una pequeña linterna y extradós visible. El nivel de imposta de la cúpula se remarca con un anillo fileteado que reafirma la imperfección generalizada de la obra, comparable a la de su vecina. Lo mismo ocurre con las pechinas y su articulación con los arcos formeros y torales, diferentes entre sí. Debe recordarse que, en ambos casos, los arcos torales fueron el resultado de la integración tardía de las capillas entre sí, por lo que la imprecisión original debió agravarse.

LA MERCED, LA PLATA

Cubiertas cupuliformes mejor acabadas son las del templo de La Merced, obra que también empezó Juan de Vallejo hacia 1582, siendo reemplazado después por Rodríguez Matamoros hasta que, en 1619, el maestro en arquitectura, Antonio Montero es contratado para techar el monumental templo de tres naves.[8] Montero cubrirá la mayor parte de las crujías con bóvedas vaídas casetonadas, dos de ellas con pretensiones claramente cupuliformes: la del ingreso, del crucero y la del presbiterio, todas resueltas con casetones desarrollados radialmente. Dos bóvedas vaídas también casetonadas se concatenan en secuencia con las tres mencionadas, generando uno de los espacios arquitectónicos de mayor jerarquía espacial en la capital de la Audiencia



Fig. 3. La Merced, La Plata (Sucre): bóveda vaída casetonada del crucero, Antonio Montero, c. 1619 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2013)

en los primeros años del siglo XVII. El casetonado de las dos "cúpulas" completas recuerda la solución de la capilla casetonada de Francisco Quispe en San Francisco, pero en este caso, la precisión del trazo y acabado es notablemente superior. Llama la atención el hecho que, aún pudiendo pretender una solución de falsa cúpula, Montero mantenga el trazo radial donde pudo haber definido cuatro pechinas. Con ello, confirma que valorizó la solución "vaída" como alternativa de jerarquía espacial.

Dos pequeñas cúpulas reales, rebajadas, cubren las dos primeras crujías de la nave de la epístola. Estas parecen haberse construido antes de que Montero se haga cargo. Son de diámetro distinto, consecuencia de la diferencia del intercolumnio en ese sector del edificio, cuyo proceso constructivo, como la mayor parte de los templos de Charcas, es complejo.

PERSISTENCIA GÓTICA EN LA PLATA

Tres templos de La Plata muestran la persistencia, entre los constructores españoles, del gusto gótico, impuesto en plantas renacentistas y en medio de bóvedas de espíritu clásico y artesonados mudéjares. Demostración de esto es la mismísima Catedral de La Plata, iniciada por Juan de Veramendi en 1551 como iglesia matriz de una sola nave, ganando la jerarquía de catedral al año siguiente. Algunos estiman que para 1568 ya estaba concluida, pero Wethey duda de ello, estimando que aún se encontraba en

7. Wethey indica, citando un informe de 1660, que para entonces aún era una iglesia de nave única. Wethey, H. E., Arquitectura Virreinal en Bolivia, La Paz, IIA-FA-UMSA, 1961, p. 31.
8. Mesa y Gisbert, op. cit., p. 86.



Fig. 4. Catedral Metropolitana, La Plata (Sucre): bóveda vaída gótica del crucero, Francisco de Guzmán, 1628 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2008)

obras y que probablemente se terminó recién hacia 1600, reconociéndola como la segunda mayor obra de arquitectura en el virreinato, después de la Catedral de Lima.[9] Para 1613 se había construido algunas capillas. En 1628 el maestro mayor de obras es Francisco de Guzmán, quien cierra las bóvedas del crucero, capilla mayor y sacristía. Las cubiertas de esos espacios, así como las naves que cubrían desde antes la nave original, todas se resuelven como bóvedas vaídas con ornamentación gótica flamígera o tardía. No se conoce con precisión técnica cuáles de los arcos de crucería, terceletes, liernes o ligas que presentan son verdaderamente estructurales o son simplemente ornamentales, pero en todo caso, la aplicación de la solución gótica en las crujías de las dos naves laterales, que se construyen entre 1686 y 1687, reafirma aún más la potencia de esa persistencia en pleno siglo XVII, cuando el barroco ya está avanzando en la misma Charcas.[10]



Fig. 5. Santo Domingo, La Plata (Sucre): bóveda vaída gótica de la nave central, Rodríguez Montoya, c. 1583 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2013)

Un segundo ejemplo de la persistencia del gusto por las nervaduras góticas, pero ya en conjunción con otras soluciones de cubierta, se la observa en el templo de Santo Domingo en La Plata, de 3 naves. Con la obra iniciada en 1583, termina siendo ejecutada por Rodríguez Montoya, el mismo que actuaba en La Merced. Participaron de la obra maestros conocidos como Diego Becerra y Miguel Hernando, además de Diego Sayago, en la primera década del siglo XVII. Lo más destacado son 4 bóvedas vaídas adornadas como si fueran resueltas con tracerías góticas, las que cubren los brazos del transepto, el crucero y la capilla mayor, rehecha en 1626, según Mesa y Gisbert.[11] Las demás crujías de las tres naves se cubren con bóvedas de arista y bóvedas casetonadas parecidas a las de La Merced, coincidencia no casual dada la participación de Rodríguez Montoya.

El antiguo templo de San Agustín, que hoy es capilla de un colegio, presenta en su crucero una bóveda vaída resuelta con tracerías góticas. Según Mesa y Gisbert, el templo que reemplazó la primera capilla agustina a partir de 1590 fue concluida hacia 1631, en donde la participación de Antonio de Trejo y Francisco Guzmán en su fase final permite asignarles esa curiosa solución, que también se observa en el templo de El Carmen de La Paz.

9. Wethey, op. cit., p. 47
10. En estas fechas coinciden Harold Wethey y los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert.
11. Mesa y Gisbert, op. cit., p. 88.



Fig. 6. San Agustín, La Plata (Sucre), actual María Auxiliadora: bóveda vaída del crucero, Antonio de Trejo y Francisco de Guzmán, 1631 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2009)

CAPILLA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, LA PLATA

Al lado de la catedral chuquisaqueña se encuentra la Capilla de la Virgen de Guadalupe, que Mesa y Gisbert suponen haberse construido entre 1616 y 1625. En la crujía correspondiente al crucero se encuentra una cúpula real sobre pechinas muy rebajadas, asentadas sobre cuatro arcos que avanzan en relación a otros, reduciendo la luz que vence. Esta cúpula presenta una linterna generosa, ochavada y cubierta con una cúpula menor.



Fig. 7. Capilla de la Virgen de Guadalupe, La Plata (Sucre): cúpula real del crucero, Francisco de Guzmán, 1616-1625 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2007)

SAN FRANCISCO, POTOSÍ

El monumental templo del convento de San Francisco de la Villa Imperial, dedicado a San Antonio, fue obra que reemplazó al templo original de 1552, respondiendo a las nuevas condiciones de la principal ciudad de Hispanoamérica en el siglo XVIII. La obra surgió bajo el impulso del sacerdote Juan de Burruaga en 1707, quien puso la última pieza de ladrillo el 27 de mayo de 1726, pero ya estaba consagrada y en uso desde 1714.[12] Los maestros directores de obra fueron José Agustín y Felipe Chavarría, ambos indígenas, estando la cantería y ornamentación a cargo de Sebastián de la Cruz, figura prominente de la arquitectura potosina. Finalizaron la obra otros dos hermanos indígenas, Bartolomé y Melchor Arenas.[13]

La nave central y los brazos del transepto se cubren con bóvedas de cañón, pero en el crucero y las naves laterales, son 9 cúpulas reales o de media naranja, todas asentadas sobre pechinas, las que constituyen el sistema de cubierta. La cúpula del crucero crucero se levanta una vara por encima de



Fig. 8. San Francisco, Potosí: cúpula real del crucero, Bartolomé y Melchor Arenas, 1714 o 1726 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2008)

12. Matas, J. L., Arquitectura Franciscana en la Provincia Misionera de San Antonio de los Charcas, Tucumán, Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Tucumán, 2016, p. 162.
13. Mesa y Gisbert, op. cit., pp. 66-67.

las demás, aplicando sobrearcos de piedra que acompañan a las pechinas. Los muros son de cal y canto, pero los pilares cruciformes son de sillería, al igual que los arcos torales y formeros, donde asientan las bóvedas y las pechinas. Todas las cubiertas son de ladrillo, con excelente acabado, en una demostración notable de la precisión constructiva y tecnológica que caracteriza al siglo XVIII.

SAN BENITO, POTOSÍ

Contemporáneo al anterior, construido entre 1711 y 1722, es el nuevo templo de San Benito, parroquia de indios de Potosí. Todos los que la estudiaron, Marco Dorta, Harold Wethey y los esposos José de Mesa y Gisbert destacan el carácter único de este templo en el contexto virreinal hispanoamericano e incluso, hispánico: el ser enteramente cubierto por estructuras cupuliformes, las cuales se observan desde el exterior y ofrecen una imagen vinculada a la arquitectura islámica.[14] Wethey vincula su perfil con el del templo de Angulema en Francia. No queda claro si fue obra de Bernardo de Rojas, maestro que realizó algunas obras contemporáneas con cubiertas cupuliformes.

En todo caso, desde una perspectiva técnica rigurosa, solo una de las siete cúpulas de piedra de San Benito, presenta una clara composición de cúpula real; las demás presentan una cualidad mixta, entre cúpula real sobre pechinas y bóveda vaída. Esta carencia de claridad composicional se vuelve evidente por dos razones combinadas: la condición rebajada de las cúpulas resultantes y la carencia de una cornisa o de detalle ornamental que separe las aparentes pechinas de cada una de ellas. Las dos bóvedas elípticas que cubren la sacristía y el bautisterio presentan similar condición. Por su parte, la cúpula del crucero se desmarca de la ambigüedad composicional general del sistema y se resuelve claramente como real y hemisférica, abriéndose con ocho óculos a partir de la bien remarcada imposta o arranque, iluminando generosamente el espacio central, coronado por una linterna. La restauración realizada a principios de la segunda década del presente siglo, recuperó pinturas murales, ofreciendo una espacialidad fresca y didáctica. Llama la atención el que los constructores no se esforzaran en separar las secciones hemisféricas que harían las veces de pechinas, de la imposta o arranque implícito de la sección superior del arco hemisférico.



Fig. 9. San Benito, Potosí: cúpula real del crucero, anónimo, 1711-1722 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2025)

SANTUARIO DE MANQUIRI, POTOSÍ

Independientemente del carácter particular del extraordinario emplazamiento del Santuario del Señor de Manquiri, antigua hacienda de la zona rural potosina, su templo de una sola nave, que construyó el cura Balanza en 1872, presenta una composición general con dos transeptos, conformando una solución atípica para el periodo, cuando lo común era un solo transepto.[15] Cada crucero es cubierto por cúpulas reales asentadas sobre pechinas, una de planta ovalada y la otra de planta circular. La del transepto próximo al presbiterio posee intradós y extradós radialmente ornamentados, en una solución muy particular en el contexto del periodo. Ambas poseen cuatro óculos a nivel de imposta del intradós y también, linternas, siendo importante reconocer que la diferencia interna se reconoce externamente. Los cuatro brazos de los dos transeptos se cubren con cubiertas de par y nudillo, debiendo destacarse que, en el primer transepto, el de la cúpula ovalada, cada brazo corresponde a una capilla, accediéndose a ellas mediante puertas relativamente pequeñas, desde la nave única.

La curiosa solución espacial y volumétrica de Manquiri, que complejiza el espacio interior y potencia el perfil exterior, demuestra que el hecho que un templo sea rural, no constituía un factor reductor en la calidad tecnológica durante el periodo virreinal, una vez que varias de las edificaciones religiosas mejor construidas no son urbanas, lo que demuestra que la movilidad de los mejores arquitectos o maestros de obras, así como de albañiles y otros especialistas, trascendía las ciudades.

14. Ib²dem, p. 68.
15. No queda claro si lo terminó o consagró en esa fecha. Cuando el cura Balanza dejó el curato en 1807 aún faltaba el atrio, el cual es construido por Enriquez, según fichas técnicas del Proyecto de Desarrollo del Producto Histórico Turístico del Departamento de Potosí. Inventario Turístico del Departamento de Potosí, Potosí, Embajada Real de los Países Bajos y PRAHP, 2000.



Fig. 10. Santuario del Señor de Manquiri, Potosí: cúpula real del crucero principal, anónimo, c. 1782 (Foto: Victor Hugo Limpias, 2025)

CÚPULAS REALES PACEÑAS

De las edificaciones virreinales, las mayores cúpulas reales construidas en piedra que aún se puede visitar, se encuentran en la ciudad de La Paz y su zona rural. Se destaca a la más antigua de éstas, la que cubre el crucero del Santuario de la Virgen de Copacabana, obra diseñada por Francisco Jiménez de Sigüenza, construida entre 1550 y 1620.[16] De gran calidad tecnológica, la cúpula se levanta sobre pechinas y la corona una linterna sofisticada. Ocho arcos de refuerzo cubren el extradós, a su vez revestido con azulejos. De menores dimensiones, pero igualmente elegante e imponente es la cúpula de la capilla miserere que se encuentra en el gran atrio remarcado por muro almenado, arcos triunfales y cuatro posas, todas cubiertas con cúpulas reales.

El mismo arquitecto de Copacabana, Francisco Jiménez de Sigüenza, parece haber diseñado el templo de Santo Domingo en ciudad de La Paz en 1609, pero la edificación parece ser bastante posterior a esa fecha. Si bien fue remodelada en el siglo XIX, se reconoce en su crucero una excelente solución de cúpula real sobre pechinas, con cuatro pequeños lunetos a nivel de imposta interna. Construida con hiladas continuas de sillería, la cúpula posee una linterna reducida. Por encima las pechinas, en el exterior y a medio camino entre el nivel de imposta y la clave superior, cuatro bastiones refuerzan con su peso la carga necesaria para asegurar el empuje lateral de la cubierta.[17]

Según José de Mesa y Teresa Gisbert, el nuevo y monumental templo del convento de San Francisco de La Paz, dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, que reemplazó a la iglesia original concluida en 1550, se levantó a partir de 1743, sin que se conozca quienes fueron sus responsables técnicos.[18] La cúpula del crucero se cerró en 1753 y las bóvedas de las naves en 1772, consagrándose la iglesia en 23 de abril de 1784.[19] La cúpula de media naranja presenta 4 lunetos en el intradós, abiertos una vara encima del salmer de imposta, además de una linterna resuelta como baldaquino. Caracteriza y ennoblece a esta cúpula, así como a las bóvedas de cañón de la nave, la ornamentación del intradós, en donde crucerías ornamentales que recuerdan al gótico, lo divide sutilmente en ocho partes, con querubines resaltados en cada plemento sugerido. La ornamentación de las pechinas es también digna de destacar.

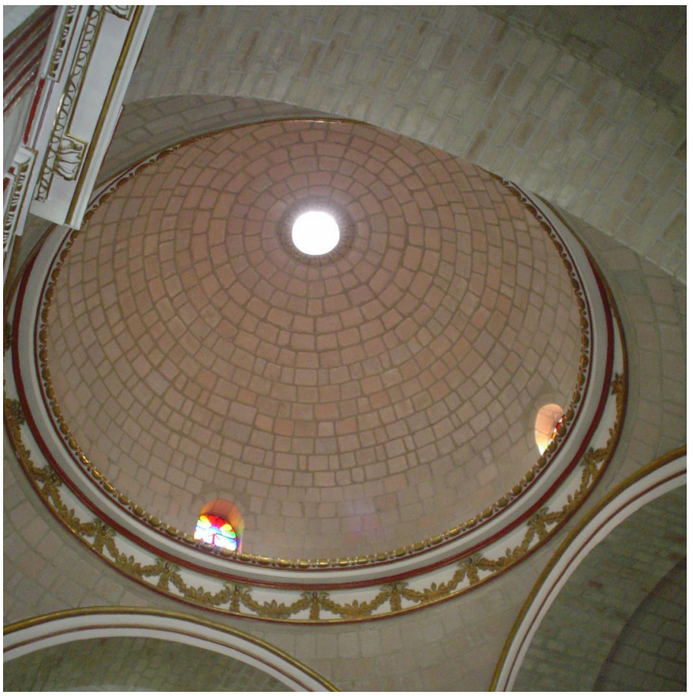


Fig. 11. Santo Domingo, La Paz: cúpula real del crucero, atr. Francisco Jiménez de Sigüenza, s. XVIII (Foto: Victor Hugo Limpias, 2005)

Construida en base a hiladas de sillares de piedra, la cúpula real de San Francisco es una de las mayores del periodo virreinal de Charcas. Un total de 8 cúpulas elípticas cubren la mayor parte de las naves laterales, mientras que la nave central, los brazos del transepto y el presbiterio se cubren con bóvedas de cañón. Externamente, el cimborio presenta la misma solución que se observa en cúpulas de media naranja de grandes dimensiones: 4 bastiones exteriores refuerzan

16. Ib²dem, p. 41.
17. La solución recuerda a la del Panteón romano, al no coincidir externamente la imposta del extradós con la imposta del intradós.
18. Buschiazzo reconoce la calidad de los artífices de esta magna obra y lamenta no poder identificarlos. Ver sus elogios en: Buschiazzo, M. J., Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana, Buenos Aires, Kraft, 1944, pp. 149-153.
19. "Documentos de Arte Colonial Sudamericano". En: Cuaderno VI - El Templo de San Francisco de La Paz, Buenos Aires, ANBA, 1949, p. XVI

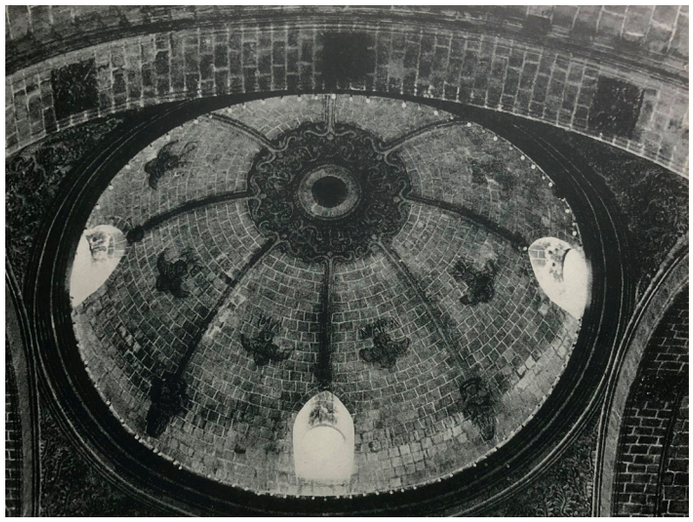


Fig. 12. San Francisco, La Paz: cúpula real ornamentada del crucero, anónima, 1743-1753 (Foto: Hans Mann, ANBA, 1949)

las esquinas del volumen cuadrado donde se inserta, el que no coincide con la imposta o arranque de la misma cúpula, ubicada una vara debajo en su interior.

CONCLUSIONES

Las experiencias arquitectónicas descritas y analizadas previamente, al respecto de la aplicación de cubiertas cupuliformes en las más importantes edificaciones religiosas de la Real Audiencia de Charcas, permitieron reconocer que la hipótesis y las preguntas que motivaron la investigación parecen haber surgido a partir de consideraciones contemporáneas que no aplican al contexto del período virreinal.

Así, en primer lugar, no se evidencia una vinculación entre la formación técnica de los constructores (maestros de obra) y la aplicación de una solución en detrimento de la otra, por lo que la aplicación de la cúpula o la bóveda vaída se puede comprender como una decisión ajena a lo meramente técnico. Entre las razones que se planteó que podían afectar la aplicación de una u otra solución se encuentra la disponibilidad de mano de obra calificada para las tareas, pero no se encontró ninguna mención en la documentación y bibliografía estudiada de que ese haya sido un factor determinante. Lo mismo ocurrió con otros factores inicialmente considerados, como la disponibilidad y costo del andamiaje y encofrado requeridos para preparar una u otra solución (más cantidad y complejidad en la cúpula real), la calidad de los materiales de construcción, especialmente la piedra y el ladrillo, el presupuesto económico y los tiempos que demandaría cada proceso constructivo.

En general y aparte de lo mencionado previamente, la investigación parecería señalar que la bóveda vaída se reconocía en el siglo XVI y XVII como una alternativa de cubierta de jerarquía comparable a la cúpula real, la cual parece afirmarse como solución preferencial en el siglo XVIII. En todo caso, esta apreciación merecería una investigación exhaustiva de carácter censal para confirmarse o descartarse, la cual merecería emprenderse bajo una conceptualización abierta, evitando los sesgos que, por ejemplo, motivaron el inicio de la presente investigación. La consideración de mayor jerarquía de la cúpula real sobre la bóveda vaída como solución espacial para el crucero se observa en varios de los últimos ejemplos descritos, pero no es concluyente la apreciación pues en otros casos, se decidió resolver el crucero con bóvedas vaídas.

Finalmente, se considera que la investigación favorece a una reconceptualización y revalorización de la jerarquía espacial de la bóveda vaída en el contexto arquitectónico virreinal, comparable a la de la cúpula real, por lo menos en ciertos contextos. De esa manera, resulta evidente que las decisiones de usar una u otra cubierta cupuliforme no fue consecuencia de posibles limitaciones técnicas ni motivadas por un pragmatismo tecnológico, siendo más bien, decisiones fundamentalmente arquitectónicas, demostrando con ello que prevalecieron las aspiraciones funcionales y espaciales del maestro de obra y las expectativas de los promotores.

BIBLIOGRAFÍA

ANBA (1949) *Cuaderno VI - El Templo de San Francisco de La Paz* . Buenos Aires, 1949

Buschiazzo, M. J. (1944). *Estudios de Arquitectura Colonial Hispano Americana*. Buenos Aires: Kraft

Embajada Real de los Países Bajos y PRAHP, (2000). Proyecto de Desarrollo del Producto Histórico Turístico del Departamento de Potosí. *Inventario Turístico del Departamento de Potosí.*

Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid

Matas, J. L. (2016). *Arquitectura Franciscana en la Provincia Misionera de San Antonio de los Charcas* (Tucumán: Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Tucumán.

Mesa, J. de y Gisbert, T. (1983). *Monumentos de Bolivia*. La Paz: Gisbert,

Ruskin, J. (1894). *The Seven Lamps of Architecture.* New York, Coryell & Company, 1894.

Vitruvius (1960). *The Ten Books On Architecture.* New York; Dover.

Wethey, H. E. (1961). *Arquitectura Virreinal en Bolivia.* La Paz: IIA-FA-UMSA.

APORTE DE LA PLANIFICACIÓN TERRITORIAL DE LA PROVINCIA JESUITA DE CHIQUITOS, SIGLO XVIII

VIRGILIO SUÁREZ SALAS / BOLIVIA

INTRODUCCIÓN

Las reducciones en Chiquitos arrancan a fines de 1691, tras varios infructuosos intentos, con la fundación de la primera reducción San Francisco Xavier; es decir, cuando estaban en su máximo apogeo los 29 pueblos de la provincia paraguaya, con una población que sobrepasaba los 100.000 indios, y en 1705, con la fundación de la Santísima Trinidad habría de completar los célebres "30 pueblos guaraníes". Asimismo, con su coetánea del norte, donde se había desarrollado el sistema de Mojos y Baures, en un período de cuarenta años de 1675 a 1715, alcanzando el número de 16 pueblos.

Una invariante común en el sistema de misiones es la referida al alto grado de autonomía de su territorio, tanto en los niveles religiosos, administrativos y prácticos, como lo corrobora D'Orbingy: «Se ha hablado mucho de los establecimientos jesuíticos en el Paraguay, pero nunca se dijo una palabra de sus misiones muy considerables en Chiquitos... Las del Paraguay, pues, no deben ser tomadas como modelos de las misiones... Las cosas se produjeron muy distintas en Chiquitos, en donde los jesuitas entraron en 1691. Allí quedaron librados a su albedrío, mientras duró su gobierno hasta 1767. Hicieron allí lo que se les antojó sin tener que someterse a ningún contralor y sin que ninguno de los vecinos los molestase».[1]

Respecto a los jesuitas, dos noticias han sido poco valoradas por la historiografía oficial. Primero, Ignacio de Loyola instruyó en 1549, evangelizar el territorio del sur de Brasil, razón por la cual en 1585 tres misioneros, Manuel Ortega, Juan Saloni y Thomas Fields llegaron por primera vez a Asunción y sus alrededores.[2] Segundo, el provincial general, Claudio Acquaviva, el 9 de febrero de 1604 dispone constituir de Tucumán y el Paraguay una provincia muy distinta de la de Perú, enviando para ese fin a Diego de Torres Bollo, experimentado religioso participante de Juli (hablaba aymara, quechua y guaraní) y supervisor de los colegios jesuitas de Cuzco, Quito y Potosí.[3]

Por otra parte, la Audiencia de Charcas a fines del siglo XVI, la reducción autorizó la presencia de la Compañía en Santa Cruz de la Sierra (la vieja), San Lorenzo de la Barranca, Santiago del Puerto, San Francisco de Alfaro con 9 jesuitas en

1. D'orbingy, A., Viaje a la América meridional, Buenos Aires, 1945, pp. 1255-1256.
2. Rubiani, J., Los jesuitas en el Paraguay (1610-1767), N.° 7, enero-junio 2019.
3. En 1607, el general de los jesuitas, el P. Claudio Acquaviva, nombró al P. Diego de Torres provincial de la nueva provincia jesuítica del Paraguay. Disponible en: https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/torres-bello-diego-de-1551-1638

sucesivas expediciones, Diego Martínez y Diego Samaniego entre otros. Este primer contingente de jesuitas en Chiquitos, además de atender los servicios citadinos, siguen las prácticas peruanas de aprender y evangelizar en el idioma de los nativos en largas campañas misionales que demoraban más de dos meses a 20 leguas a la redonda. [4]

Con la doctrina de fronteras vivas heredada de la dinámica imperial, y una presencia durante 75 años, los jesuitas en ningún momento dejaron de explorar y fundar nuevos pueblos. Por la forma de manejar recursos y estrategias para afrontar el proceso de asentamiento y avance territorial, es posible identificar tres fases: primero, la fundacional, a través de la planificación regional de un amplio arco geopolítico; segundo, la planificación simultánea de lo macro y microrregional a fin de consolidar lo avanzado interiormente y seguir planteando las puntas de lanza; y tercero, la continuidad de la expansión interrumpida por su expulsión.

PALABRAS CLAVES. Santa Cruz, Bolivia, Misiones, Chiquitos, Jesuitas, Provincia, Autonomía, Planificación, Urbanismo Sostenible.

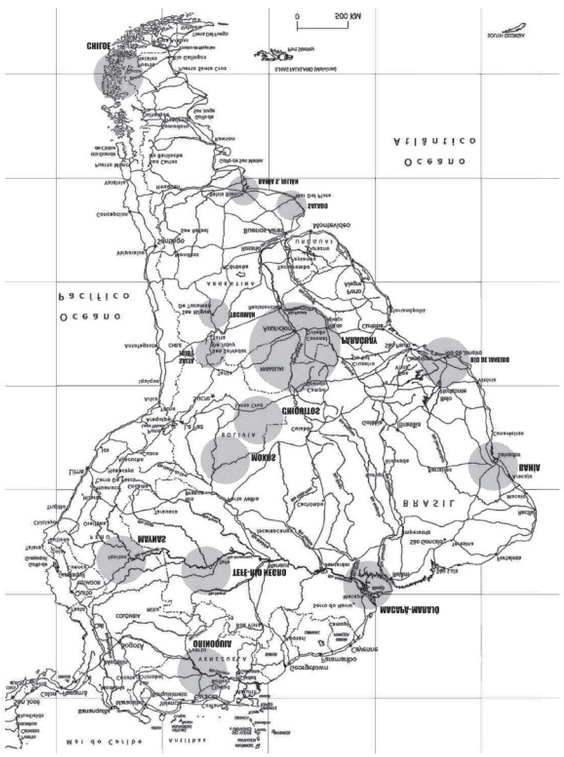


Fig. Mapa 1. Chiquitos en el contexto sudamericano. Las Misiones Jesuitas en el siglo XVIII

PLANIFICACIÓN REGIONAL

La etapa fundacional abarca los primeros 10 años de campaña misionera de 1691 a 1699, durante la cual se fundaron San Francisco Xavier, San Rafael, San José y San Juan Bautista, delimitando un amplio polígono territorial. René Moreno, se refiere a este período: «Desde San José al sur hasta San Javier al norte, siete de los pueblos misionarios de Chiquitos forman, con su ubicación, diversos puntos sucesivos y concéntricos de un arco, arco que mide itinerariamente (sic) poco más de 139 leguas de Castilla. En esta forma de medialuna están desplegados delante de Santa Cruz, y tal como si ocuparan dichos pueblos el rango superior de un anfiteatro,...». [5]

Como era de suponer, la razonable desconfianza e incomprensión de los pueblos originarios ante la desconocida situación presentada, caracterizarán la fase exploratoria en los primeros contactos con las naciones indígenas. Para afrontar esta coyuntura, será necesario apelar al vigor de la fe cristiana, a la paciencia y al abonado sacrificio de los misioneros, así como sumar a la campaña a los primeros indios convertidos. De manera que ambos actores comparten las condiciones extremas de austeridad, penurias, pestes y un sinfín de enfermedades; es decir, se conocen en la convivencia diaria, hasta el punto de que indios y padres tienen que aprender lenguas distintas para comunicarse entre sí. Los unos extremarán sus recursos para aprender el Chiquito y los otros serán obligados a hablar en Chiquitos, dado que la comunicación y la liturgia debían hacerse en la lengua general adoptada.

La primera reducción fue fundada por el padre Francisco José de Arce el último día de 1691, dedicándola a San Francisco Xavier. [6] Situada a orillas del río Apere o San Miguel. Por encima de la importancia de los indios Piñocas, prevalecía la visión de largo alcance para categorizar las razones de protección externa y para atender la relación con la Corona.[7] Además, se posiciona como la puerta de entrada con el occidente, asignándole la función de control y contacto entre Mojos y Chiquitos, y estas a su vez con Santa Cruz de la Sierra. Sobre el particular René Moreno escribe: «Doce leguas al oriente de Santa Cruz eran los Padres dueños absolutos de Paila, puerto comercial en el Guapay del uso exclusivo de las misiones de Mojos y Chiquitos, como era la única puerta de entrada a éstas. Tenía almacenes, estancia para reses de abasto de las canoas conductoras, la dotación competente de acémilas

4. Jordá, E., "Los jesuitas en Santa Cruz de la Sierra. Preparando el centenario de su regreso a Santa Cruz (1919-2019)". En: Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica, N.° 22, Sucre, 2016, p. 30.
5. Moreno, G. R., Catálogo de Mojos y Chiquitos, Biblioteca Boliviana, Santiago de Chile, 1888, p. 242.
6. Sánchez Labrador, José., El Paraguay católico. Parte segunda, Buenos Aires, 1910, p. 82
7. Suárez, F., Memoriales, ANBA.

y carretas para el terrestre acarreo entre aquel río y la ciudad. Aquí tenían los jesuitas un colegio, que era hospicio de la Compañía y emporio de efectos de expendio o en tránsito para el Alto Perú».[8]

Una vez lograda la apertura del bosque chiquitano, la fase exploratoria toma el rumbo sudeste, mirando siempre al levante y a la "cruz del sur", los padres Juan Bautista de Zea y Francisco de Herbás se desplazan a 34 leguas (170 kilómetros) distantes de San Xavier, para fundar la segunda reducción, San Rafael, en 1696. Dos años más tarde en 1698, Felipe Suárez y Dionisio de Ávila fundan San José, a 45 leguas de San Rafael, luego trasladada a su actual ubicación, donde está «el sitio de Santa Cruz de la Sierra la Vieja, de la cual quedan vestigios de esta ciudad que algunos desmontes y montones de tierra». [9] La cuarta reducción, San Juan Bautista, en 1699, está a cargo de Juan Bautista Zea y Juan Patricio Fernández, a 30 leguas al oriente de San José, luego trasladada a orillas del arroyo Zapocó, consolidando un enorme polígono regional, en un extenso territorio cuyos puntos focales estaban localizados a largas distancias, con más 100 km de distancia entre ellas, como verdaderas puntas de lanza.

Las primeras cuatro reducciones ilustran el sentido de planificación regional adoptado, lo que implica aplicar el criterio de consolidar la dilatada llanura mediante un esquema perimetral que configura un escudo protector, brinda seguridad contra las incursiones portuguesas, las alejan de las posesiones españolas y se da las condiciones para el desarrollo planificado de su interior. La dirección hacia el este y al sur tiene sus propias explicaciones geopolíticas. [10]

La fase fundacional prioriza la consolidación de lo alcanzado, construyendo de manera básica su infraestructura, lo que explica que gran parte de las edificaciones se hagan de modo básico con materiales poco elaborados, con maderas rústicas y techos de paja. La presencia del soporte físico se define prioritariamente para construir y sostener el programa evangelizador. El énfasis espiritual se refleja en la instrucción de Felipe Suárez: «Del lienzo, que se hace en el pueblo -San Rafael-, aunque se envíe menos a Tarija, vístanse a algunos pobres, niños y niñas, indios e indias, especialmente de los infieles, lo que se pudiere buenamente, porque primero son los templos vivos de Dios, aunque haya algunas menos alhajas en la Iglesia y Sacristía». [11]

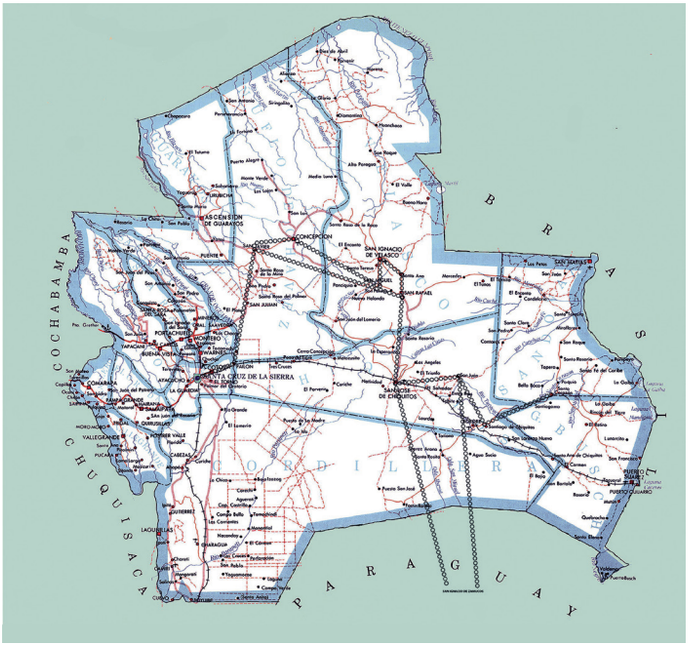


Fig. Mapa 2. Chiquitos en el contexto de la jurisdicción republicana del departamento de Santa Cruz

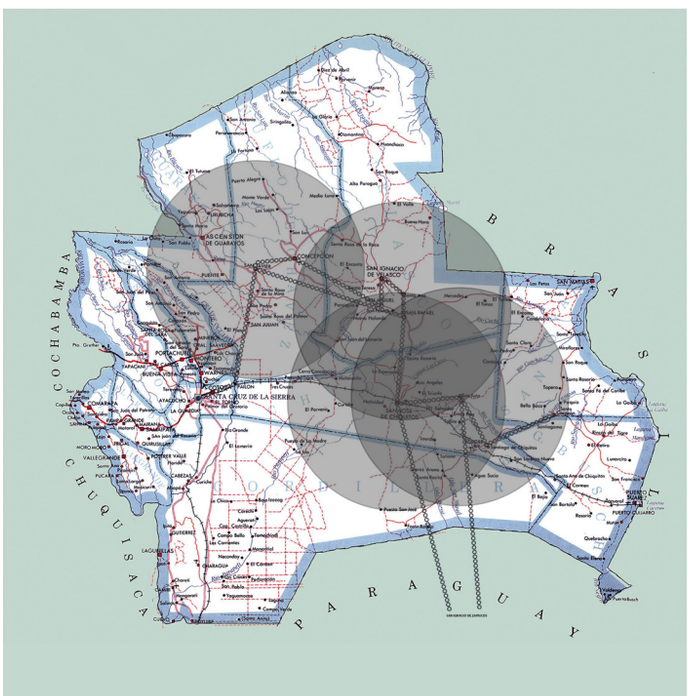


Fig. Mapa 3. Fase 1. Fundaciones de San Xavier, San Rafael, San José y San Juan

8. Moreno. op. cit., pp. 16-17.
9. Sánchez Labrador, op. cit., pp. 82-83.
10. "En 1691, ... los padres Pedro Lascamburu, saliendo de las misiones guaraníes, y José Francisco de Arce, recorriendo por primera vez la tierra de los chiquitos, intentaron la comunicación. El primero llegó hasta los cerros llamados Ibitiratis". Sainz Ollero, H., José Sánchez Labrador y los naturalistas jesuitas del Río de la Plata. Madrid, 1989, p. 280.
11. Suárez, op. cit.

PLANIFICACIÓN SIMULTÁNEA: MICRO Y MACROREGIONAL. CONSOLIDACIÓN INTERIOR E INTERCONEXIÓN EXTERNA

Entre 1709 y 1724 se fundaron tres nuevas reducciones: Concepción, San Miguel y San Ignacio de Zamucos. Una vez alcanzados los extremos del país de los Chiquitos, y dada la enorme distancia de San Rafael con San Xavier, el padre Lucas Caballero, en 1699, inició los preparativos para fundar la quinta reducción, Concepción, que finalmente lo haría en 1709, ubicada a 18 leguas de San Javier y a 26 leguas de San Rafael. El traslado definitivo se realizó en 1722, por el P. Benavente, a ocho leguas de San Xavier, por los 15° 48´ de latitud sur y 64° 00´ de longitud oeste. Por su parte, Francisco de Herbás y Felipe Suárez fundaron San Miguel en 1721, cercana a San Rafael y a 47 leguas de Concepción, con longitud 314° 50' y latitud 16° 50'. [12]

Esta fase enfatiza el dominio del territorio interior, aplicando un nuevo concepto de cambio de escala de centros ubicados a corta distancia, con un promedio de separación de 40 kilómetros, hoy conocido como planificación microrregional, o región integrada. Definidas las fronteras externas en puntos extremos a grandes distancias considerables, se dejaron considerables vacíos interiores, lo que obligó a corto plazo a un proceso inverso. Ahora se prioriza la corta distancia, la escala de cercanía que se estructura sobre un esquema triangular, donde los pueblos existentes (San Rafael) se articulan con los nuevos entre sí (San Miguel) por distancias de 40 km en promedio, cuando la mayoría de los demás pueblos estaban distanciados por encima de los 120 km. Este cambio permite cumplir los objetivos de consolidar a tres pueblos cercanos que se complementan en producción e intercambio de bienes y establecer una primera red defensiva rápida contra la amenaza portuguesa, que había atacado a San Javier y San Rafael.[13]

En 1723 se registran seis misiones: comenzando desde el Sur, San Juan, San José, San Rafael, San Miguel, Concepción y San Francisco Xavier. Aparece el esfuerzo extremo para «fundar otro, con nombre de Nuestro Padre San Ignacio, hacia el sur, en los Zamucos». [14]

A pesar del instructivo real de cerrar los caminos al sur, los jesuitas continúan trabajando en ambas escalas (micro y macro), explorando el Chaco boreal con el objeto de alcanzar el propósito de conectarse con el Paraguay a fin de evitar cualquier contacto con Lima.

Por ello, se entiende el extraordinario esfuerzo por San Ignacio de Zamucos. Inició los primeros contactos en 1716 Juan Bautista Xandra, con resultados negativos. Luego, en 1718, el nuevo provincial Juan Bautista de Zea ordenó a Miguel de Yegros, que fuese con el hermano Alberto Romero. En 1719, Yegros relata la dureza de la campaña, al extremo de la muerte de decenas de indios, junto al hermano Romero. En 1720, Felipe Suárez y Agustín Castañares llegaron a un pueblo de Zamucos, sin poder reducirlos. En 1721 entraron Jaime de Aguilar y Agustín Castañares, y volvieron a fracasar. En 1722 entró Jaime de Aguilar sin haber respondido a las expectativas esperadas. En razón de los reiterados fracasos, en 1723, el padre superior Francisco Hervás, junto a Castañares, salieron a fundar la misión entre los Zamucos, pero la fatiga de este viaje le costó la vida a Hervas. [15]

Finalmente, después de ocho años de campaña, el propio Castañares funda la reducción de San Ignacio de Zamuco en 1724, ubicada a 80 leguas al sur de San Juan Bautista. Esta misión albergaba tres pueblos enfrentados entre sí: Zamucos, Ugaranos y Zatienos. Ese mismo año se agregaron los padres Domingo Bendiere y Juan de Montenegro, luego arribaría Antonio Guasp. En 1738 llegó a Zamucos el padre Ignacio Chomé, con la orden expresa de viabilizar una conexión con el Paraguay. La prematura muerte de su fundador Castañares y el acoso de los Ugaranes, hizo que la situación en la misión resultara insostenible, lo que provocaría que, 21 años después de haber sido levantada, se decidiera abandonarla. El 24 de octubre de 1745, el propio Chomé encabezó la retirada. [16]

Por el conflicto fronterizo boliviano-paraguayo (1932-1935), la situación geográfica de San Ignacio de Zamucos adquiere una especial relevancia histórica. De acuerdo a Chomé, San Ignacio de Zamuco se ubicaba sobre el grado 20 de latitud y entre el 59 o 58 grado de longitud. Sin embargo, existen diferentes localizaciones geográficas. José Aguirre Achá presenta tres mapas en donde la ubicación está en distintos lugares. Según uno de los mapas de San Ignacio habría existido cerca de las Salinas de Santiago; otro autor ubica San Ignacio de Zamuco entre el grado 19 y 20 de latitud y entre el 61 y 62 de longitud, muy cerca del cerro San Miguel, que se encuentra al sur del Tuná, próximo a las Salinas de San José. [17] Por su parte, las exploraciones bolivianas tomaron dos rumbos, este y sur, buscaban buscaba encontrar los restos de San Ignacio de Zamuco, encabezada por el Cnel. Ángel Ayoroa, a través de la ruta que siguieron los jesuitas, vale decir, a unos 16 km al

12. Sánchez Labrador, op. cit., pp. 84-86.
13. Fernández, P., Relación historial de las misiones de Indios Chiquitos, vol. 2, Madrid, 1895, pp. 22-48.
14. Ib²dem, pp. 92-103.
15. Ib²dem, pp. 145-245.
16. Vaudry, J.-B., Estudio sobre la fundación y la ubicación de San Ignacio de Zamucos, Imp. Arnó Hnos, La Paz, 1933, pp. 5-6.
17. Ofner, L. M., San Ignacio de Zamucos, Centro de publicaciones UPSA, Santa Cruz, 2001, pp. 25-26.

sureste de la actual ubicación del Fortín Ingavi, en dirección al Fortín Aroma, en las proximidades del río Timanes. En estas exploraciones en 1931, formó parte también el entonces teniente Germán Busch. [18]

Con San Ignacio de Zamuco se demuestra la capacidad operativa de los jesuitas al fundar tres misiones al mismo tiempo en puntos geográficos extremos: Concepción (norte), San Miguel (centro) y San Ignacio (sur).

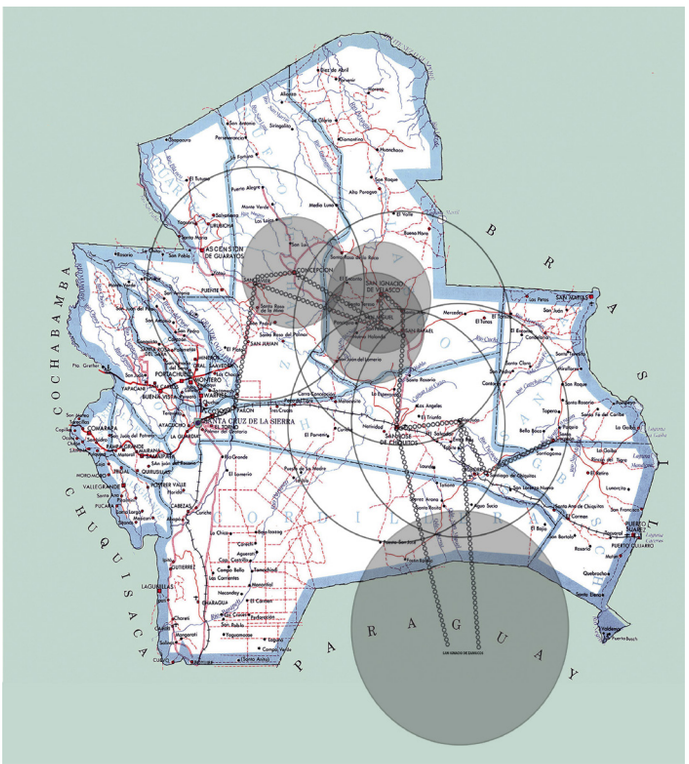


Fig. Mapa 4. Fase 2. Fundaciones de Concepción, San Miguel, San Ignacio de Zamucos y San Ignacio de Loyola

EXPANSIÓN INTERRUMPIDA. LA EXPULSIÓN

La última fase abarca entre 1748 y 1760, con cuatro nuevas fundaciones: San Ignacio, Santiago, Santa Ana y Santo Corazón. Se diferencia de las dos anteriores por la nueva dirección que toman las últimas fundaciones, Santiago y Santo Corazón.

Aunque en fechas intercaladas, los criterios de microregión se aplicaron para establecer un polígono central de cercanía en torno a San Rafael y San Miguel, con la fundación de San Ignacio en 1748, a cargo de Diego Contreras y Miguel Areijer, ubicada entre los meridianos 60º 56' y 60º 59' de longitud oeste y el paralelo 13º 21' y 13º 24' de latitud sur. Se consolida la red en 1755 con la fundación de Santa Ana, a cargo de Julián Knogler, emplazada a 315' 15' de longitud y 16º 40' de latitud. [18]

En cuanto al rumbo norte y noroeste, se establecieron contactos con los pueblos de Baures y Guarayos. Las razones para mantener una relación orgánica entre ambas provincias eran la necesidad de establecer un adecuado marco de complementariedad. Por eso se explica la instrucción de Suárez: «Hubiere comida el año que viene, no se deje con pretexto alguno la misión empezada a los Baures, y naciones vecinas suyas; pues, esta es nuestra primera y principal obligación».[19] Es decir, Chiquitos mantenía relaciones con Mojos, y se esperaba un eminente mejoramiento de las condiciones en ambos frentes para efectivizar su vinculación. Era el próximo paso.

Dos situaciones concurrentes aportan para concretar el objetivo de vincularse al sur: la frontera sudeste de Chiquitos se había ampliado considerablemente con la fundación de Santiago y Santo Corazón, y desde el lado paraguayo se fundaban nuevas misiones, aguas arriba de Asunción, mirando al norte. [20]

Es decir, del norte las misiones de Mojos bajaban en forma gradual con nuevos pueblos, y del sur los poblados jesuitas fuera de las misiones paraguayas, habían remontado el norte de Asunción, fundando en 1746 San Joaquín, en 1750 San Estanislao de Kotska, y en 1760 la reducción Nuestra Señora de Belén, donde José Sánchez de Labrador era su párroco. De esta manera, las distancias se habían reducido notoriamente entre ambos sistemas y las condiciones de proximidad y seguridad habían mejorado, porque los belicosos payaguás y guaycurús comenzaron a ser evangelizados y tener sus propias reducciones.

En 1754, los padres Gaspar Troncoso y Gaspar Campos fundan la octava misión, Santiago, mejorando de sitio en 1764 en la organización interna e infraestructura con el apoyo de los padres Patricio Patsi y José Pelayas. Se ubica a 318° 20' de longitud y 18° 50' de latitud. Y cierra Santo Corazón en 1760, la décima misión, a cargo de Antonio Guasp y José Chueca, sigue el eje este; en realidad es la más sudoriental, situada a la orilla de un arroyo mediano, en tierras acomodadas para sementeras, y es la más oriental de todos los pueblos, llegando a establecerse próximo a las posesiones brasileñas de Mato Grosso, a setenta y cinco leguas de distancia de San Juan Bautista. [21]

Esta fase retoma los principios de puntas abiertas de grandes distancias, a manera de corredores de avanzadas, que

18. Sánchez Labrador, op. cit., pp. 84-86.
19. Suárez, op. cit.
20. Se debe probablemente al hecho de ser pueblos más recientes y a no estar "integrados al sistema misionero". Gutiérrez, R., Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, Resistencia, 1978. pp. 343-344.
21. Sánchez Labrador, op. cit., pp. 86-87.

permiten ampliar su área de influencia, así como aproximarse a las misiones del sur. La última misión se convierte en punto clave para dichos fines, es un pueblo de frontera con roles estratégicos como punto de avanzada, al extremo de que el año de la expulsión se estaba en los preparativos para seguir fundando un nuevo pueblo próximo a las orillas del río Paraguay. [22] De este modo se interrumpe el proceso expansivo mirando el Levante, hacia las nacientes del río Paraguay y hacia el norte, esperando la conexión con Mojos.

Por la cuenca alta del río Paraguay, a fines de 1766, José Sánchez de Labrador inicia una modesta expedición, que a la postre resultaría ser de enorme significado por sus connotaciones geográficas e históricas. Sánchez de Labrador culmina con éxito su empresa el 16 de enero de 1767, al llegar a la misión de Santo Corazón de Chiquitos. [23]

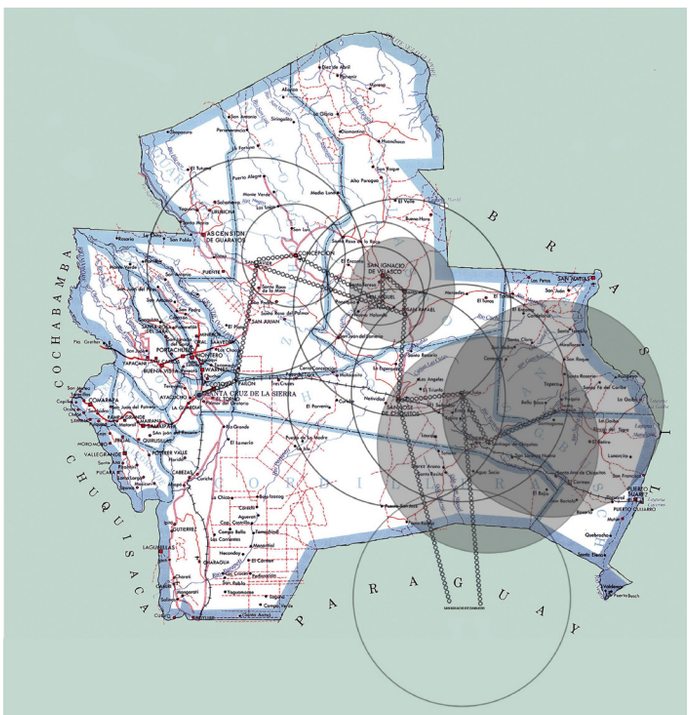


Fig. Mapa 5. Fase 3. Fundaciones de Santa Ana, Santiago y Santo Corazón

ESTRATEGIA URBANA

Las misiones, por encima de oficiosas comparaciones por su escala y trazado simple, o caprichosas simplificaciones en cuanto a su estructuración física o diferencias ideológicas, constituyen un plan alternativo de organización territorial en sus jerarquías, regional y urbana, de enorme trascendencia en la historia continental.

Se trata de un modelo urbano colonial planificado, que fue llevado a la práctica globalmente, reinterpretando la rigurosidad del régimen indiano, de acuerdo a los condicionantes ambientales del ecosistema del lugar, respeta ciertos valores de la cultura indígena y reinterpreta la tradición ciudadana y humanista, en el marco de los ideales utópicos agustinos y socráticos de la Ciudad de Dios en la tierra. Los criterios de planificación urbana aplicados son totalmente diferentes de los modelos españoles y de los demás pueblos de indios. Estas diferencias pueden agruparse en dos niveles: un grupo referido a las características físicas en su estructuración, y otro grupo referido a la superestructura cultural y simbólica.

La sacralización del espacio misionero es un paso estratégico que se naturaliza con el tiempo. Por un lado, para consolidar el poder autonómico y el absoluto control de la nueva empresa, y, por otro lado, para eludir los efectos del sistema colonial que se daba a través de la encomienda o la práctica de la "caza de infieles", efectuada por las malocas españolas y portuguesas.

En todos los casos se construye una infraestructura cultural, económica e institucional -lo temporal- que debía expresarse como soporte físico de una sociedad altamente ritualizada -lo espiritual-, donde cada uno de los elementos urbanos tangibles e intangibles asume roles y funciones específicos, ya sea para jerarquizar los circuitos procesionales, los recorridos pastorales, la disciplina laboral, el acceso urbano, etc., o para enfatizar el uso escenográfico del conjunto religioso y de la plaza, directamente enmarcado en su estructura significativa. Por tanto, el modelo o plan podría entenderse como un sistema operativo genérico.

En lo ambiental, el sistema operativo parte de un hecho de excepcional utilidad: el plano ideal del nuevo asentamiento se selecciona por métodos prácticos de observación y uso de la geografía regional y local, caracterizada por suaves lomeríos, que se definen en su entorno por una serie de arroyos y meandros, a manera de una red hídrica que de modo natural controla sus niveles y gradientes a través de bajíos (lagunas y curiches), garantizando la provisión de agua y la producción agropecuaria, que reconoce los beneficios de un microclima saludable, libre de inundaciones. Las colinas son el lugar propicio funcional y simbólicamente, para fundar la nueva reducción, entre otras

22. Gutiérrez, op. cit., pp. 343-344.
23. "El triunfo definitivo en aquella ruta habría de conseguirse sesenta años después; el hombre que lo logró fue José Sánchez de Labrador en 1766. Muchas circunstancias que facilitaban el éxito de esta empresa se reunieron durante todos aquellos años. La provincia de Chiquitos era mucho más extensa que antes, y en 1760 los misioneros Antonio Guasp y José Chueca habían fundado el pueblo del Sagrado Corazón". En: Sainz Ollero, op. cit., pp. 282-286.

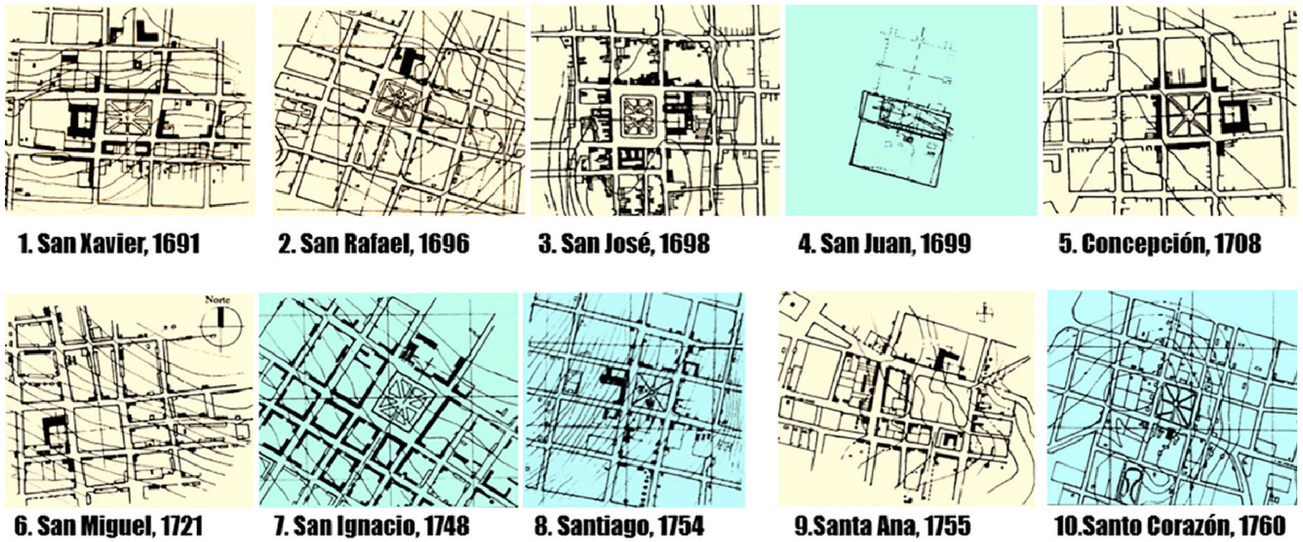


Fig. Plano 1. Plantas urbanas de las 10 Misiones de Chiquitos

razones porque, desde el punto de vista ecológico resultan favorables y además permiten ejercer el control de su entorno.

La nueva Jerusalén debía recrear el origen y el punto culminante que ofrecía el perfil de las colinas chiquitanas.

El control del entorno permite la conformación ambiental de un microclima urbano adecuado para abordar con éxito la transición entre el medio natural y el medio cultural. Para el control paisajístico se recurre a elementos urbanos singulares, torreones, basamentos neoclásicos, capillas posas, etc., y principalmente los huertos o parques-jardines interiores. Para el dominio y convivencia con la naturaleza, se logra a través de intervenciones altamente selectivas, especialmente las chacras detrás del doble cuadrante del núcleo religioso, o las organizadas en torno al poblado, y el control hidráulico de los arroyos mediante los atajados asegura en forma permanente la provisión del líquido elemento.

Desaparece el clásico sistema cuadricular de manzanas, como forma de ordenar el crecimiento urbano, en su lugar se emplazan sendos bloques de viviendas colectivas de indios, rodeadas en ambos lados de sendas galerías, de tipo plataformas rectangulares que forman manzanas alargadas, dispuestas en calles longitudinales y transversales, alrededor de una gran plaza, uno de cuyos lados cierra el conjunto religioso. La plaza misional era una explanada nivelada caracterizada por un verde natural, donde se enfatizaba en el centro con una gran de madera rodeada de cuatro palmeras, y poseía en todos sus ángulos y calles capillas posas, a efecto de enfatizar el carácter sacral del pueblo.

La estrategia espacial misionera implica reconocer a la ciudad como parte fundamental en la construcción del nuevo

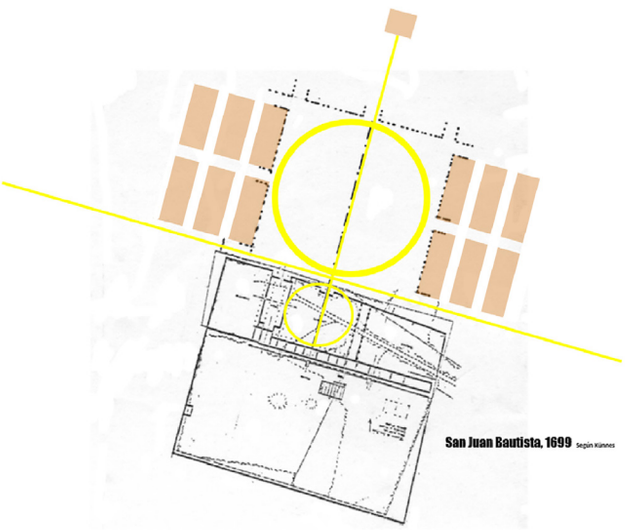


Fig. Plano 2. Diagrama del Plan Maestro verificado en las ruinas de San Juan Bautista

mundo. Este enfoque establece que, para obtener los niveles de productividad y sostenibilidad de la red urbana, se debe cumplir una serie de requisitos previos. En lo geográfico, debe garantizar la ampliación sistemática del territorio previamente explorado, así como tener un control programado de cada uno de sus elementos componentes arquitectónicos y urbanos, los que, a su vez, responden a otro sistema de elementos simbólicos.

La ciudad genérica como sistema urbano tiene la capacidad de desarrollarse de forma abierta y conectada, para cuyo efecto debe contar con un catálogo de partes estandarizadas, que respondan a principios básicos en lo social, cultural y político.

La ciudad genérica forma parte de una red de flujos cambiantes que se enmarcan en las condiciones locales, en su capacidad de estructurar un sistema urbano abierto que responde a razones comerciales (intercambio de bienes) y de control de rutas de amplios territorios, así como a razones económicas y agrícolas capaces de producir superávit que superen la manutención y tengan la posibilidad de sostenibilidad y crecimiento.

La organización espacial del modelo operativo no surge de la plaza, como habitualmente se lee en las descripciones bibliográficas, sino, por el contrario, nace de dos líneas imaginarias, que parten de dos ejes que dividen e integran el territorio: por un lado, el eje del poder dominante, extendido en sentido longitudinal, y por otro, el eje de lo sagrado del mundo dominado, extendido en sentido transversal.

El eje del mundo dominante atraviesa todo el pueblo exactamente por su mitad, de borde a borde. Sobre uno de sus frentes se emplazan los componentes del programa religioso: iglesia, campanario, colegio, escuela, talleres, capilla mortuoria, huerto, dispensario, ermitas, etc., lo cual crea un entorno urbano que resalta la majestuosidad del conjunto misional. Es el "Theatrum Mundi", el escenario de una nueva sociedad sacralizada, donde la existencia humana, desde el nacimiento, bautismo, formación, trabajo, transcurso y la muerte, forma parte indivisible de la liturgia católica. En el conjunto, por escala y configuración, se destaca la presencia del templo, y también el campanario como punto de referencia en la composición urbana.

El eje del mundo dominado, expresión del misterio y la sacralidad, recurre a todos los elementos urbanos disponibles para utilizarlos en las manifestaciones ceremoniales. Este eje une los principales caminos de la reducción con la plaza a partir de un recorrido que comienza en el acceso principal al pueblo, referenciado físicamente por la capilla Betania. Prosigue el eje transversal hacia la plaza, donde se encuentra en el centro con la cruz en torno a cuatro palmeras, culminando en el campanario a manera de máximo referente totémico que da a la plaza entre el templo y el colegio, y penetra hacia el patio principal del conjunto religioso, en cuyo centro se coloca una columna labrada para sostener el reloj solar o cuadrante como una forma de evocar el origen del pueblo, y finalmente este eje culmina en la vivienda del padre.

La estructura axial se consolida de acuerdo con las posibilidades reales de concretar un adecuado control del tamaño y dimensión del poblado, ya que al llegarse a ciertos topes se afrontan problemas de escala, organización y significación, en virtud a la capacidad de autosuficiencia productiva, de la capacidad de integración interétnica, o directamente a los requerimientos de una política pragmática de riguroso control del territorio. Por esas razones, es explicable que ningún pueblo haya sobrepasado el tope máximo de 3000 habitantes.

La necesidad de limitar físicamente el núcleo urbano, no se deba solo a razones administrativas, políticas o económicas, sino también a la metodología reduccional adoptada, porque en dicho sistema resulta mucho más fácil y simple comprender lo bueno, lo cercano, lo finito, lo numerable, en tanto que las nociones de lo incomprensible, ilimitado e infinito implican la otra parte del modelo; es decir, lo referido a lo divino y lo celestial.

Las referencias físicas para delimitar la expansión urbana eran precisas e infranqueables. El emplazamiento fijo del núcleo religioso sobre el eje longitudinal, definía en forma clara el crecimiento físico del pueblo, sobre el doble cuadrante sagrado no era posible ningún asentamiento civil. Por esa razón, el crecimiento del pueblo debía tomar los rumbos hacia los otros dos lados, con referencias que no podían superarse: la capilla Betania, exactamente en el centro del eje transversal, ubicada en la entrada principal al pueblo.

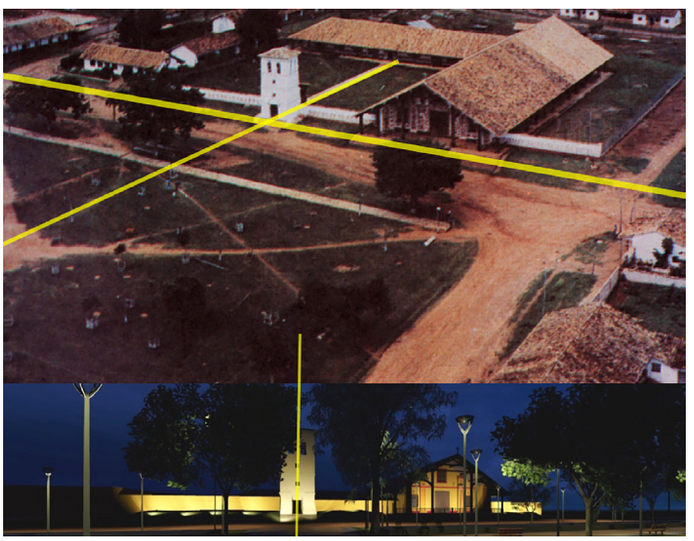


Fig. Plano 3. Plan Maestro del programa religioso aplicado en San Miguel

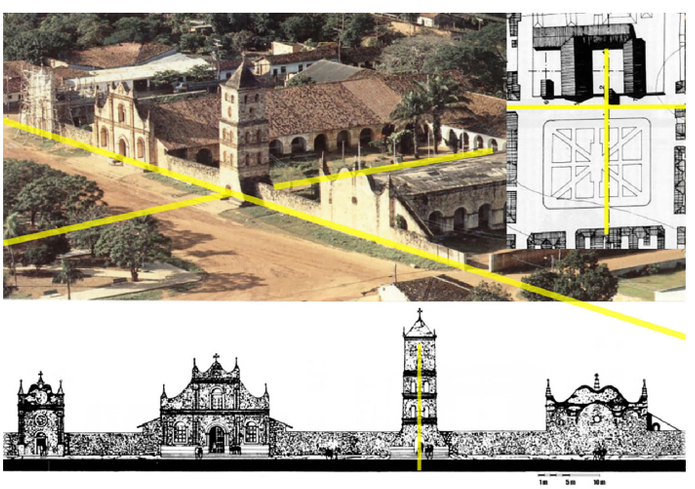


Fig. Plano 4. Plan Maestro del programa religioso aplicado en San José

CONCLUSIONES

Con Chiquitos queda incorporada y asegurada la soberanía plena, para la Corona española, de un dilatado territorio que hasta ese momento se había mantenido inexplotado y con un relativo control. Asimismo, constituye uno de los ejemplos notables donde los recursos humanos y materiales de las llanuras selváticas centrales se incorporan al control real con fuerzas no convencionales.

El territorio que sirvió de marco geográfico, donde se fundaron las reducciones de Chiquitos, habría de producirse sobre una plataforma ecológica divisoria de aguas, y estaba constituida básicamente por un subsistema regional particularizado de sierras bajas, terrenos fértiles, temperatura subtropical media y templada, precipitaciones reguladas, bañados por sendos ríos medianos y pequeños y arroyos permanentes que tienen la capacidad de pertenecer simultáneamente a tres cuencas históricas y ambientales de alcance continental: al sur, con la cuenca platense, en torno a los afluentes del río de la Plata a través del río Paraguay y sus principales tributarios, el bañado de Otuquis (río Parapetí) y las lagunas del Pantanal compartidas con Brasil. Al norte, con la cuenca amazónica, en torno a los afluentes del río Amazonas a través de los ríos Mamoré e Iténez. Y al oeste, con la cuenca andina, en torno a las primeras ramificaciones de los valles y montañas de mediana altitud -los valles mesotérmicos- y la cordillera de los Andes.

Esta situación la convierte en una zona altamente estratégica que facilitará el arranque de exploraciones y la apropiación real de un espacio de extenso arco defensivo en contacto con las tres principales cuencas ambientales sudamericanas. Un evidente y amplio espacio vacío, con pocos puntos referenciales de poblaciones o fortificaciones destacables en una enorme franja en disputa, entre las posesiones españolas y portuguesas.

En esas condiciones, el sistema misionero estableció un régimen autónomo en lo organizativo, administrativo y económico, conviviendo al lado del riguroso control imperial, hasta su expulsión del territorio español (1767). Con la expulsión, el imperio español, perderá presencia y en gran medida, disminuirá drásticamente el control relativo que tuvo, durante dos siglos, del corazón sudamericano, con consecuencias y repercusiones internas y externas.

En lo interno, la expulsión repercutió políticamente sobre el cambio administrativo de los bienes confiscados. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, al secularizarse los bienes materiales como las edificaciones, talleres, campos, estancias, ganado, etc., de propiedad jesuita; es decir, un sistema socioeconómico en pleno funcionamiento y producción, pasaron a ser administrados por enviados especiales de la Audiencia de Charcas y en menor medida por la naciente oligarquía criolla local. Estos, al no contar con instituciones que protejan la explotación del indígena, o que regulen de manera eficiente y ética la nueva gestión administrativa y productiva, dieron lugar a que se iniciara un proceso de degradación del sistema y surgimiento de nuevos intereses, claramente favorables a una clase social que hasta ese momento se había mantenido marginal en lo político, económico y cultural. En paralelo, la gestión real y religiosa perdería el prestigio y credibilidad que habían gozado hasta ese momento. Involuntariamente, este hecho se verá comprometido dualmente con los movimientos liberales de la época, no solamente para oponerse a una Corona con el rey cada vez más lejano, sino contra todo lo exógeno y contra todo aquello que pudiera significar cambios, en contrapartida, se fortalecerá una conducción política y social regional de neto corte conservador y paternalista.

En lo externo, al perderse el control efectivo del territorio de misiones, el vecino imperio portugués, siempre de avanzada y con sus fronteras abiertas, en forma inmediata a la expulsión, se estableció en forma permanente por primera vez sobre el margen derecho de las nacientes del río Paraguay. En solo ocho años logró consolidarse en sitios que no lo habían hecho en los dos siglos anteriores. Entre 1770 y 1778 fundarán los fuertes militares, Alburquerque y Nueva Coimbra. En ambos casos, en el margen oeste del río Paraguay, próximo a la Bahía Negra y a la reducción jesuita de Santo Corazón, y con la fundación de Corumbá consolidarán los adelantazgos de la gobernación de Mato Grosso. Por otra parte, se incentiva el contrabando, utilizando la infraestructura caminera y productiva existente, en unos casos para privilegiar algunos productos locales revendidos como importados de Europa, y en otros casos para el intercambio de productos de ultramar, lo que derivará en la liquidación paulatina de la capacidad productiva de Chiquitos.

Los impactos internos y externos son confluyentes para determinar el comienzo del fin, iniciando un lento como inexorable proceso de deterioro y decaimiento de las reducciones.

Durante la primera parte del siglo XIX, se evidencia el mantenimiento de los logros y estándares alcanzados durante el régimen misional. Será con la modernización del Estado republicano apuntalado por la tesis liberal que sus nuevas instituciones, como el empadronamiento municipal obligatorio, iniciarán un segundo proceso de debilitamiento del poder indígena. En el marco del dualismo barbarie vs. civilización son encarados los movimientos económicos de la época: primero, se producirá con el efímero auge de la quina, y luego, con los dos auges de la goma, además de la instalación de nuevos establecimientos ganaderos. La suma de estos hechos producirá cambios más profundos, en virtud a que el mercantilismo dominante de la época, privilegiaba las

ganancias inmediatas, por lo que se abandonó en los hechos la defensa de los derechos del indio, iniciándose de esa manera, su sistemático debilitamiento, lo que generará movimientos dos rumbos migratorios: al interior del bosque, dará lugar al nacimiento de centenares de comunidades indígenas, como San Antonio de Lomerío, Suponema, San Fermín y los diminutivos como San Javierito, San Juancito, Santa Anita, San Miguelito, y tantos otros pueblos; o en su defecto se desplazarán a las nacientes del río Paraguay en Mato Grosso, Brasil, iniciando otro capítulo histórico del Oriente Boliviano.

BIBLIOGRAFÍA

Acquaviva, C. (1607). *Nombramiento de Diego de Torres Bollo como provincial de la Provincia Jesuítica del Paraguay*. Recuperado de https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/torres-bello-diego-de-1551-1638

D'Orbigny, A. (1945). *Viaje a la América meridional*. Buenos Aires.

Fernández, P. (1895). *Relación historial de las misiones de indios chiquitos* (Vol. 2). Madrid.

Gutiérrez, R. (1978). *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay*. Resistencia.

Jordá, E. (2016). Los jesuitas en Santa Cruz de la Sierra: Preparando el centenario de su regreso a Santa Cruz (1919-2019). *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 22, 30.

Moreno, G. R. (1888). *Catálogo de Mojos y Chiquitos*. Santiago de Chile: Biblioteca Boliviana.

Ofner, L. M. (2001). *San Ignacio de Zamucos*. Santa Cruz: Centro de Publicaciones UPSA.

Rubiani, J. (2019). Los jesuitas en el Paraguay (1610-1767). *TSN*, (7), enero-junio. ISSN 2530-8521.

Sainz Ollero, H., & otros. (1989). *José Sánchez Labrador y los naturalistas jesuitas del Río de la Plata*. Madrid.

Sánchez Labrador, J. (1910). *El Paraguay católico* (Parte segunda). Buenos Aires.

Vaudry, J.-B. (1933). *Estudio sobre la fundación y la ubicación de San Ignacio de Zamucos*. La Paz: Imprenta Arnó Hermanos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PORTADA DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, EN IXMIQUILPAN, HIDALGO

CARMEN FABIOLA MORENO VIDAL / MÉXICO

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El nombre de Ixmiquilpan, en su variante otomí del siglo XVI, probablemente haya sido *Ants'utk'ani* "la verdolaga", derivándose esta palabra de las raíces *ts'ut'i* "adelgazar/aguzar/delgado" y *k'ani* "hierba comestible delgada". En náhuatl, el pueblo de Ixmiquilpan se llamaba Itzmiquilpan "en el lugar de las verdolagas", Itz*(tli)* "obsidiana", mi*(tl)* "flecha", y *quil(itl)* "hierba comestible". El hecho de que el topónimo Itzmiquilpan tenga como equivalente otomí *Ants'utk'ani,* con el significado "la verdolaga", refuerza la identificación de topónimo náhuatl con esta planta, ya que la mayor parte de los topónimos en el centro México tienen significados idénticos o similares en las distintas lenguas que aún se hablan en esta región[1].

2. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

Lo que fue el pueblo de indios novohispano, ahora ciudad de Ixmiquilpan, se encuentra localizada al norte del Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, a una altura de 1,700 metros sobre el nivel del mar, y a una distancia de 75 kilómetros de Pachuca y 145 kilómetros de la ciudad de México. Presenta un clima semiseco templado, con una temperatura que varía de 8° C a 29° C, durante todo el año. El municipio de Ixmiquilpan se encuentra localizado en el eje neovolcánico en un 70%, formado por llanuras y en menor proporción por lomeríos, el otro 30% se localiza en la Sierra Madre Oriental, formada por sierras[2].

El Valle del Mezquital conforma una macrorregión, compuesta por 27 municipios[3], que se caracteriza por un clima semidesértico, muy caliente durante el día y con bajas temperaturas por la noche. Hay escasa precipitación y la vegetación es principalmente xerófila.

1. Wright Carr, David Charles. Ixmiquilpan: estudio filológico, iconográfico y etnobotánico de un señorío otomí. Capitulo publicado en el libro Piedras y Papeles: vestigios del pasado, Raymundo Cesar Martínez García y Miguel Ángel Ruz Barrio (coordinadores). Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, 2017 pp. 3-5. 135-157. 137-139
2. Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, Estado de Hidalgo. Ixmiquilpan. [En línea]. México: INAFED Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, SEGOB Secretaría de Gobernación. Disponible en: [http://inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM13hidalgo/municipios/13030a.html] consultado el 17 de enero de 2021.
3. Municipios del Valle del Valle del Mezquital: Zimapán, Nicolás Flores, Tecozautla, Tasquillo, Ixmiquilpan, Cardonal, Hiuchapan, Alfajayucan, Santiago de Anaya, Nopala, Chapantongo, Chilcuautla, Mixquiahuala, Francisco I. Madero, San Salvador, Actopan, Tepetitlan, Tezontepec, Tetepanco, Ajacuba, El Arenal, Tula de Allende, Tlaxcoapan, Atitalaquia, San Agustín Tlaxiaca, Tepeji del Rio y Atotonilco de Tula.

3. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE IXMIQUILPAN

En 1548 llegaron a Ixmiquilpan los frailes agustinos, dando inicio a su tarea de evangelización. En 1550, el 29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel, iniciaron la construcción del convento y un poco después el templo, se piensa que ambos edificios fueron realizados en diez años, por lo que se supone, ya que no hay documentos que lo verifiquen, que para 1560 ya estaban terminados[4]. El conjunto conventual se encontraba ubicado en los límites de los pueblos de Tlazintla e Itzmiquilpan, señalados también como las dos repúblicas de indios que integraban la cabecera de Ixmiquilpan[5]. El fraile Andrés de Mata, fue el encargado de dirigir las obras, además de ser quien venía al frente de los agustinos al llegar a Ixmiquilpan[6].

Cabe mencionar que, cuando se construía el convento de Ixmiquilpan, también se levantaba su análogo, el convento de Actopan, distantes entre sí 40 kilómetros. Fueron los indígenas otomíes del Valle del Mezquital los que construyeron, bajo la dirección de fray Andrés de Mata, ambos inmuebles.



Fig. 1. Conjunto conventual de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan. Fotografía: Fabiola Moreno Vidal

CARACTERÍSTICAS DEL CONJUNTO CONVENTUAL

El conjunto incluye el atrio, la capilla abierta, la iglesia y el convento. El atrio conserva algunas bardas almenadas, en parte originales y en parte reconstruidas. El espacio ha sido reducido al abrir las calles laterales. Una pequeña cruz de cantera se encuentra frente a la fachada de la iglesia, aunque pudiera no ser este su sitio original. La fachada del templo mide 24,95 metros de ancho por 34,70 de alto.

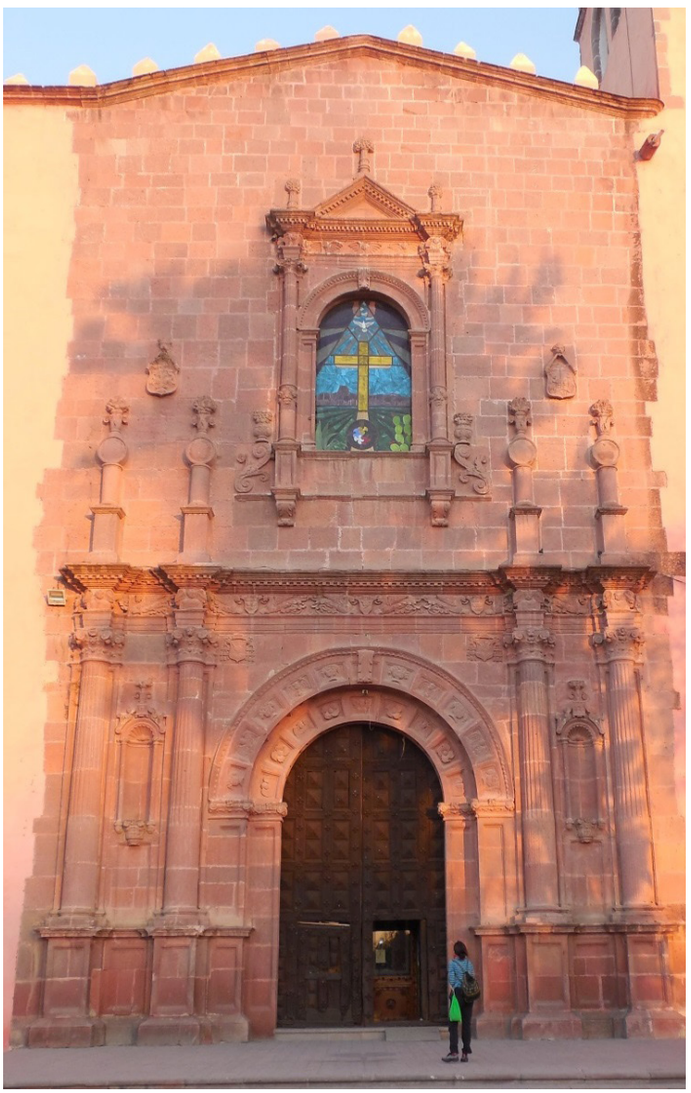


Fig. 2. Portada del templo de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan. Fotografía: Adán Montes de Oca

4. Corrales, Vivar-Cravioto Luis, op.cit.
5. Quezada Ramírez María Félix, op.cit.
6. Corrales, Vivar-Cravioto Luis, op.cit., p. 124

4. LA PORTADA DEL TEMPLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

La portada del templo, orientada hacia el poniente, es de un elegante estilo plateresco con marcada influencia renacentista y evidente corte europeo, donde sobresale la decoración con grutescos y elementos de la cosmovisión prehispánica.

4.1. QUERUBINES ALADOS

En la portada de Ixmiquilpan se hallan, profusamente distribuidas con algunas variantes entre sí, cabecitas aladas de querubines. Las más llamativas son las que se encuentran en los arcos del vano de acceso al templo. El arco superior posee cuatro cabecitas aladas dentro de sus casetones exteriores y, en su intradós, hay once con cuatro alas, dos plegadas y dos extendidas. El arco inferior presenta cinco cabecitas aladas intercaladas con flores.

También encontramos cabecitas de querubines alados en las hornacinas de los intercolumnios, por debajo de los baquetones. La siguiente fila de querubines se encuentra en el friso, cuatro querubines de medio torso e ubican sobre el eje de las columnas medias muestras, en actitud vigilante. Por último, también encontramos querubines, en el friso de la ventana del coro, son ocho y con las alas totalmente despegadas.



Fig. 3

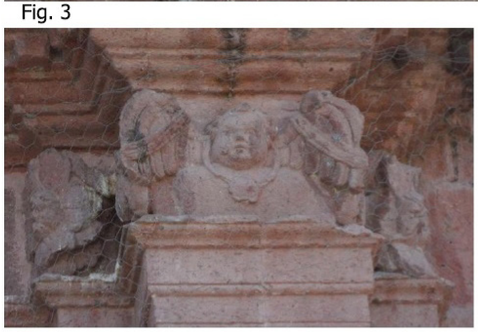


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

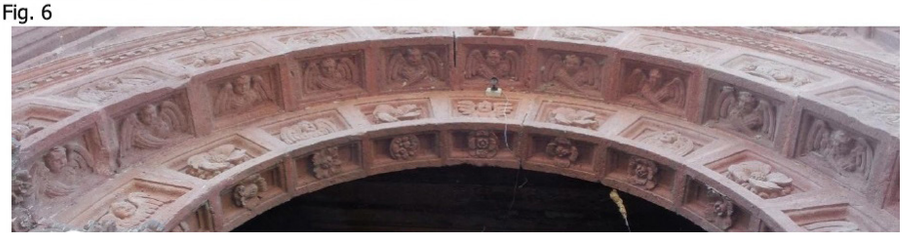


Fig. 8

En la angelología cristiana, un querubín es un tipo de ángel, el segundo de los nueve coros angélicos. La palabra *cherub* (*cherubim* es el plural masculino en hebreo) es una palabra tomada del asirio *kirubu*, de *karâb*, "estar cerca", por lo que significa los que están cerca, familiares, sirvientes personales, el cuerpo de guardias, cortesanos. Se usa comúnmente para designar a los espíritus celestiales que rodean cercanamente la Majestad de Dios[7].

Por su característica de guardianes, se los representa muy cerca de las puertas de ingreso a los templos. Cumplen la función de vigías del atrio, es decir, de la viña del Señor y a su vez protegen la entrada al templo donde habita Dios.

Fig. 3. Querubines del friso de la ventana coral. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 4. Uno de los querubines ubicados siguiendo el eje de las columnas medias muestras, sobre el friso de la portada. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 5. Uno de los querubines de cuatro alas del intradós del arco superior de la portada. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.
Fig. 6. Uno de los querubines del arco inferior de la portada. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 7. Par de querubines de una de las hornacinas de la portada. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 8. Los once querubines que decoran el intradós del arco superior. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

7. Arendzen, John. (2005). Cherubim. Fuente: The Catholic Encyclopedia. Vol. 3. [En línea]. USA: Ecwiki encyclopedia católica on line. Disponible en: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Querub%C3%ADn] consultado el 25 de enero de 2018

4.2. JARRONES, FRUTEROS Y PLATO CON FRUTAS

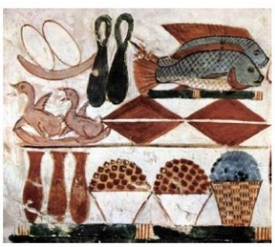
En el remate, tanto de la cornisa como del frontón de la ventana del coro, se ubican tres largos jarrones conteniendo racimos de frutas, siendo en este caso granadas, combinadas posiblemente con flores. Similares elementos se encuentran a los lados de dicha ventana, son jarrones más cortos y redondeados que contienen racimos de granadas y vides. El arco superior del vano de ingreso al templo, posee en sus casetones, fruteros rebosantes de frutas como granadas, vides y espigas de trigo. El intradós del arco interior del vano de ingreso alberga en uno de sus casetones, un plato con frutas de difícil identificación, las cuales podrían ser granadas, manzanas y peras.

A este tipo de representaciones, se les denomina bodegones, sus primeras imágenes se ubican dentro del género pictórico para luego pasar al escultórico, alcanzando una gran popularidad en el Siglo de Oro (1492-1659).

En referencia al simbolismo del bodegón, la representación de varias frutas y de comida en general, era usada, como método de explotar el concepto de abundancia ya sea dentro o fuera del contexto religioso. Por su parte, cada tipo de fruta poseía un simbolismo religioso diferente, que se transmitía a través de los diferentes tipos de representaciones artísticas[8].

El Renacimiento es la época en donde los frutos comienzan a ser verdaderos protagonistas dentro de la pintura y escultura europea por su sentido simbólico[9]. Durante el siglo XVI la religión está muy presente en la simbología de los bodegones.

La gran cantidad de frutos, flores y espigas mostrados en contextos cristianos, como es el caso de la portada de San Miguel Arcángel, tiene relación con los bienes del Cielo que bajan al



Fig, 9



Fig, 10



Fig. III.- Los bienes y las pruebas de la vida en el Cuerno de la abundancia. *Archives de l'Estoile Internelle*, siglo XV-XVI.

Fig, 11



Fig, 12



Fig, 13



Fig, 14



Fig, 15

Fig. 9. Detalle de alimentos. Pintura al fresco de la tumba de un escriba. 1422-1411 a. C. Menna, Tebas (Egipto). Tomado de: http://bodegonesdecocina.blogspot.com/2011/08/antecedentes-del-bodegon-egipto.html

Fig. 10. Bol de vidrio con frutas y jarrones. Pintura mural romana en Pompeya (alrededor del 70 d. C.). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia. Tomado de: https://www.hisour.com/es/still-life-in-ancient-and-middle-ages-27372/

Fig. 11. El cuerno de la abundancia en la iconografía cristiana. Tomado de: Charbonneau-Lassay, op. cit., p. 275.

Fig. 12. Uno de los dos jarrones que se ubican a los lados de la ventana coral. Fotografía de Adán Montes de Oca.

Fig. 13. Uno de los tres jarrones que coronan el frontón de la ventana coral. Fotografía de Adán Montes de Oca.

Fig. 14. Plato con frutas ubicado en el intradós del arco inferior del vano de acceso al templo. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

Fig. 15. Fruteros rebosantes de frutas del arco superior del vano de acceso al templo. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

8. Vigil Hervás, Oriol (2012). La simbología de la fruta en la historia del arte. [En línea]. España: Prezi. Disponible en: [https://prezi.com/8og_srnc-vx1e/la-simbologia-de-la-fruta-en-la-historia-del-arte/] consultado el 12 de febrero de 2021
9. López Adrián (2012). Los secretos que los pintores ocultaban en los bodegones. Historia del Arte. [En línea]. España: Alma, Corazon, Vida. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-03-21/simbologia-secreta-pintura-bodegones_1538419/] consultado el 12 de febrero de 2021

alma por medio de la Eucaristía, son también los bienes de esta tierra, por los cuales la Iglesia implora en su liturgia al Hijo de Dios, estos son los que preparan al ser humano en su paso a la vida eterna y son los que al mismo tiempo le esperan al traspasar la puerta. Dentro de la iconografía cristiana, los jarrones y contenedores hacen referencia al cuerno de la abundancia, emblema de la tierra que da el alimento nutricio al hombre[10].

4.3. FLOR DE CUATRO PÉTALOS

Decorando el arco inferior de la portada, se hallan, intercaladas con cabecitas de querubines, cuatro flores de cuatro pétalos dispuestos a la manera de aspas de rehilete, representación del signo *Ollin* o movimiento en el mundo prehispánico, a la vez que la flor de cuatro pétalos con un núcleo bien diferenciado evoca la figura del *Nahui-Ollin*. Este tipo de flores también se hallan decorando los capiteles de dos de las columnas medias muestras y los de las cuatro jambas que flanquean el acceso al templo, así como las de la ventana coral, sus núcleos presentan la incisión de las aspas de rehilete.

El cristianismo asocia las flores al símbolo de la perfección y muchas veces, surge en los pasajes bíblicos representando al paraíso celestial[11] y los dones a los que accederán los cristianos. A su vez, el cuatro es el número de elementos (tierra, aire, fuego, agua), de las estaciones, de los ríos del paraíso que riegan las cuatro partes de la tierra, las cuatro letras que componen el nombre de Adán, el hombre por excelencia, de los puntos cardinales. Cuatro es incluso el número de los Evangelistas, de los grandes Profetas, de los principales Padres de la Iglesia y de las Virtudes Cardinales[12].

En las sociedades prehispánicas, las flores ofrecen un amplio panorama de significados, que fueron adaptados a las diversas cualidades de las diferentes especies. Las antiguas representaciones de las flores, en gran variedad de materiales, no eran solamente decorativas, sino que formaban parte de un simbolismo basado en el respeto y la preocupación por el bienestar de los dioses, que se manifestaba en los elementos de la naturaleza.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

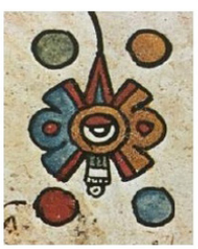


Fig. 21

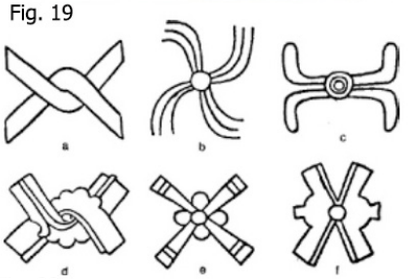


Fig. 22

Fig. 16. Una de las flores de cuatro pétalos del arco inferior, dispuestos en rehilete. Fotografía de Fabiola Moreno.
Fig. 17. Flores de cuatro pétalos de las jambas del vano de acceso al templo. Fotografía de Fabiola Moreno.
Fig. 19. Flor de cuatro pétalos en el capitel de una de las columnas medias muestras de la portada, en su núcleo está inciso el signo del Ollin. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 18. Flores de cuatro pétalos de las jambas internas del vano de acceso al templo. Fotografía de Fabiola Moreno.
Fig. 20. Símbolo del Nahui-Ollin, como parte de la cenefa pintada del ex convento de Culhuacán. Tomado de: Ballestas Rincón, L. H., Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas, p. 24.
Fig. 21. Representación del Nahui-Ollin, que muestra un ojo (ixtli) en el centro. Códice Borbónico. Tomado de https://mayadecipherment.com/tag/nahui-ollin/
Fig. 22. El signo del Ollin. Tomado de: Séjourné, L., El universo de Quetzalcóatl, México, fondo de Cultura Económica, 1989, p. 108.

10. Charbonneau-lassay, op.cit., p. 274 -275
11. Ídem
12. Beigbeder, Olivier, Léxico de los Símbolos, Encuentro Editores, Madrid, España, 1995 p. 327.

4.4. FLOR DE GRANADA

En los casetones del intradós del arco inferior, podemos apreciar la secuencia de floración de la flor de granada, a través de ocho flores. Iniciando por el lado izquierdo, el primer casetón posee en su centro, un botón de flor donde se marcan cuatro pétalos que lo dividen en dos ejes, el siguiente casetón muestra un capullo de flor orientado hacia abajo sobre tres pétalos, el tercer, sexto y octavo casetón, poseen flores formadas por cuatro pequeños pétalos cerrados sobre el núcleo y cuatro pétalos totalmente desplegados, las flores del quinto y séptimo casetón, al igual que las anteriores, poseen núcleos, pero cuentan con ocho pétalos desplegados, cuatro delante y cuatro atrás orientados diagonalmente; en el último casetón del lado derecho se ubica una flor en capullo, pero esta vez, orientado hacia arriba, sobre tres pétalos, por lo que la lectura iconográfica puede hacerse de izquierda a de derecha o derecha a izquierda. En el casetón de la clave del arco, está esculpido un plato con viandas, del cual se habló en el apartado referente a las frutas.



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

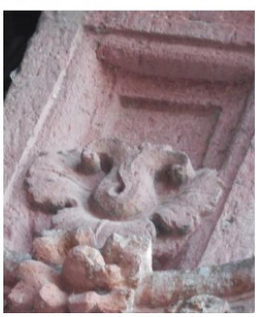


Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

En esta secuencia se ha querido representar el proceso evangelizador de la orden agustina, que empezó como una pequeña comunidad, es decir, como un capullo cerrado, y fue creciendo y abriéndose, hasta convertirse en muchas comunidades, todas reunidas bajo la Provincia Agustiniana del Dulce Nombre de Jesús[13].

En las representaciones de rituales prehispánicos, las flores siempre estuvieron presentes como marco de lo divino y sagrado. También las flores fueron mencionadas en poesía y cánticos dedicados a invocar a los dioses. Ya en el siglo XVI los indígenas no tuvieron inconveniente en colocarlas profusamente en los nuevos espacios sagrados como son los templos y conventos. Este es el caso de las flores que se encuentran enmarcando el

Fig. 23. Intradós del arco inferior con sus casetones decorados con flores de granada. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.
Figs. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31. Detalle de las flores de granada, donde se muestra el proceso de floración, desde un botón, pasando por un capullo, hasta flores de cuatro y ocho pétalos extendidos y de nuevo el capullo de flor. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.
Fig. 32. Botón de flor de granada. Tomado de: https://disfrutarconelhuertoyeljardin.blogspot.com/2015/08/un-granado-en-el-jardin-caracteristicas_31.html
Fig. 33. Flor de granada Botón de flor de granada. Tomado de: Imagen – Wikimedia/Habib M'henni https://www.jardineriaon.com/arboles-frutales-granado.html

13. Sohn Raeber, Ana Luisa. Entre el humanismo y la fe: el Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande, México D.F.: Universidad Iberoamericana Departamento de Arte, 1993, p. 92

acceso al nuevo espacio sagrado cristiano[14]. Al presentar una secuencia, las flores del arco de Ixmiquilpan, también evocan un movimiento rítmico, como si fuera una canción esculpida para invocar al nuevo dios.

4.5. ESCUDO AGUSTINO

Decorando las enjutas del arco de medio punto de la portada, se ubican dos escudos agustinos, luciendo en su parte superior capelos cardenalicios, a cuyos lados cuelgan, anudados, cordones con borlas, la versión del escudo carente de estos elementos, se halla en el friso, ubicada justo sobre el eje del arco, jerarquizada por pegasos o caballos alados.

El escudo agustino que aparece esculpido en la portada del templo de San Miguel Arcángel, así como en la pintura mural del conjunto conventual, contiene en su interior un corazón atravesado por tres flechas, el corazón aparece suspendido sobre una superficie que asemeja agua, en la parte superior y como se había mencionado antes, se encuentra cubriendo el escudo un capelo cardenalicio, al lado de este aparecen cordones anudados y combinados con borlas.

En el origen del emblema están dos textos de las *Confesiones* de San Agustín, uno del libro noveno: "Habías asaetado nuestro corazón con tu caridad y llevábamos tus palabras clavadas en nuestras entrañas" (*Conf.* 9,2,3). Y otro del libro décimo: "Heriste mi corazón con tu palabra y comencé a amarte" (*Conf.* 10,6,8). Ambas afirmaciones se enmarcan en las reflexiones del santo sobre su propia conversión. En ellos se refiere, de manera simbólica, a la interioridad del hombre como el corazón y a la palabra de Dios como la flecha que lo atraviesa y en número de tres, aludiendo a las tres virtudes teologales: fe (fides), esperanza (spes) y caridad (charitas)[15].

Al llegar a América, la orden de San Agustín modificó su escudo o emblema. Este aparece en Europa probablemente en el siglo XIII y en la Nueva España se utilizó profusamente en los edificios pertenecientes a la orden, pero con una característica que lo diferencia del modelo europeo, pues el mar es representado abajo o detrás del corazón. Con ese nuevo elemento se quiso destacar la empresa evangelizadora americana[16].

Al ser el escudo agustino parte de la heráldica religiosa, convierte a los frailes en soldados de Cristo que llevan a cabo la conquista espiritual de las tierras recién conquistadas. Este concepto estuvo vigente principalmente en el siglo XVI, ya que en los edificios del siglo XVII en adelante, no es regla que el corazón aparezca con el mar detrás, ni colocado sobre un escudo.

Por otro lado, dentro de la visión prehispánica, la figura del corazón humano es una evocación directa del sacrificio humano y, al estar combinado con agua y tres flechas, se relaciona con el *Atl Tlachinolli* o agua y fuego, dentro de un contexto de guerra y sacrificio. Los frailes presentaron ante los indígenas asociaciones de imágenes



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

Fig. 34. Uno de los dos escudos agustinos ubicados en las enjutas del arco de medio punto de la portada, luce el capelo cardenalicio y los cordones con borlas. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

Fig. 35. Escudo agustino del friso de la portada, está flanqueado por los hipocampos alados. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

Fig. 36. Escudo agustino con capelo cardenalicio y cordones con borlas del Real Colegio de San Agustín, construido en 1533 en Alcalá de Henares, España. Tomado de: https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/alcala_henares/paseo/real_colegio_agustin.htm

14. Wake, Eleanor, Framing the Sacred, the Indian Churches of Early Colonial Mexico, University of Oklahoma Press, Oklahoma: Norman, 2010, pp. 247, 248, 249
15. Vizcaíno, Pío de Luis. (2018). Escudo de la Orden de San Agustín. El emblema de la Orden de san Agustín. [En línea]. Valladolid: Parroquia san Agustín. Disponible en: [https://www.parroquiasanagustinvalladolid.org/escudo-la-orden-san-agustin/] (consultado el 12 de mayo de 2021)
16. Ballesteros García, Víctor Manuel. Los Conventos del Estado de Hidalgo. Hidalgo: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México, 2000, p. 72.



Fig. 37



Fig. 38

Fig. 37. Cabeza de león que sostiene con las fauces el lazo del que cuelga el escudo de una de las parcialidades. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 38. Cabeza de león en actitud vigilante, al centro de uno de los capiteles de las columnas de la portada. Fotografía de Adán Montes de Oca.

como las que se mostraban en los códices prehispánicos, cuyos significados eran muy diferentes para ambos. Para los indígenas, los agustinos se ubican en una connotación sacrificial. No contentos con adaptarse al espíritu de la escritura ideográfica, los religiosos respetan también la forma y juegan con los contenidos[17].

4.6. CABEZA DE LEÓN

En la portada de Ixmiquilpan podemos encontrar representaciones de cabezas de leones, unas se ubican en los capiteles de las columnas y las otras sobre los escudos de Actopan e Ixmiquilpan, sosteniendo con sus fauces los lazos de los que penden.

El león es considerado desde el Antiguo Egipto un símbolo solar, se lo ubicaba siempre en pares, como si vigilara el curso del sol, el ayer y el mañana. Por su fuerza y en calidad de guardianes, se les colocó en los mausoleos y las columnas y también a las puertas de los templos, sobretodo en la arquitectura románica[18]. Es Símbolo del poder y de justicia. La iglesia católica lo asimiló como símbolo de Cristo como Juez y emblema del evangelista San Marcos. El león de Judá se refiere a la persona de Cristo; en la iconografía medieval, la cabeza y la parte anterior corresponden a la naturaleza divina de Cristo[19].

Otro de los simbolismos del león es el de Cristo resucitado, ya que en la Edad Media se creía que los cachorros de león nacían muertos y que al tercer día su padre los resucitaba por medio de su aliento, entonces la muerte aparente de los pequeños leones representa la estancia de Jesucristo en el sepulcro y que al tercer día resucita de entre los muertos[20]. El león también puede representar a Cristo vigilante debido a la antigua creencia de que el león dormía con los ojos abiertos, así se vio la Fig. del Cristo atento que todo lo ve y que guarda del mal las almas, como un pastor vigilante[21]. Es seguramente este cumulo de significados que se ha reunido en las figuras de las cabezas de león de la portada de San Miguel Arcángel, son emblemas de la naturaleza divina de Jesucristo, que vigila a su rebaño y a su vez imparte justicia.

4.7. 2 ACATL (2 CARRIZO)

Sobre los remates de las columnas, es decir, sobre los *Tlachielonis*, se ubican unos flameros cuya forma pareciera surgir de dos hojas vegetales, tienen como asas, a los lados, unos roleos y en la parte superior presentan una importante llama de fuego, son cuatro, dos a cada lado de la portada. Figuras similares, se ubican también como remate de las hornacinas. Esta forma de los flameros, en el mundo prehispánico, alude al signo Acatl o carrizo en el calendario ritual o Tonalpohualli, el cual marcaba el año de la fiesta del Fuego Nuevo entre los mexicas.

Entre los antiguos mexicas, la cuenta de los años se hacía combinando trece cifras, del 1 al 13, y cuatro signos (tochtli "conejo", acatl "carrizo", tecpatl "pedernal" y calli "casa"). Al final de cada ciclo, y por lo tanto cada cincuenta y dos años, en el año 2 Acatl, los mexicas y sus vecinos procedían a la ceremonia de la Ligadura de los Años 1 y del Fuego Nuevo. Este importante acontecimiento aparece consignado ya sea pictográfica o alfabéticamente en diversos documentos,

17. Duverger, Christian, Agua y fuego, arte sacro indígena de México en el siglo XVI, México D.F.: Santander Serfin, Landucci Editores, 2003, p. 138
18. Urquiza Ruiz, Teodoro. Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado. Burgos: Revista sembrar, 2012, p. 168
19. Carrillo De Albornoz, M.A. y Fernández, M.A. (2017). Simbolismo de... el león. Simbolismo. [En línea]. Organización Internacional Nueva Acrópolis Disponible en: [https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-leon/] consultado el 11 de julio de 2021
20. Charbonneau-lassay, L. El bestiario de Cristo, simbolismo animal en la antigüedad y la edad media. Vol. I, traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1997, p. 38
21. Ib²dem, p. 42



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

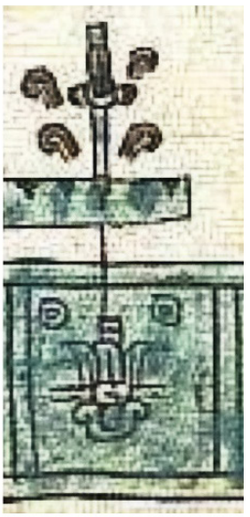


Fig. 42

Fig. 39. Uno de los cuatro flameros con la forma del signo calendárico 2 Acatl, ubicados sobre los Tlachieloni. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 40. Uno de los dos flameros con la forma del signo calendárico 2 Acatl, ubicados sobre las hornacinas. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 41. Signo 2 carrizo en los Anales de Tula (siglo XVI), lám. 2, posee el numeral dos, la llama de fuego y el anudado. Tomado de: Thouvenot y Villejuif, op. cit., p. 106.
Fig. 42. Glifo del Fuego Nuevo, de acuerdo con el Códice Mendoza (1542), folio 2r. Tomado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Ceremonia_del_Fuego_Nuevo#/media/Archivo:New_Fire.jpg

algunos de los cuales presentan simultáneamente ambas formas de escritura[22].

La última y más fastuosa ceremonia del Fuego Nuevo que celebraron los mexicas fue en el año 1507 nombrado como el año de 2 Acatl o 2 carrizo, en el que se celebraba también el nacimiento de Huitzilopochtli, su dios patrono. La llegada de los conquistadores españoles interrumpió el ciclo de 52 años de estas ceremonias, que debía celebrarse en 1559, año en que todavía se estaba construyendo el templo de Ixmiquilpan. En esa última conmemoración, la lumbre que encendió una impactante hoguera en el Cerro de la Estrella era tomada mediante teas de pino y llevada por los habitantes de la ciudad y por lo sacerdotes de otros pueblos hacia sus hogares y templos[23].

Es muy probable que en la portada del templo de Ixmiquilpan se haya querido hacer un homenaje a esta importante celebración pasada del Fuego Nuevo y su año 2 Acatl, mediante la colocación de su signo y la llama de fuego ardiente, así como conmemorar la correspondiente celebración, después de 52 años, de forma velada pero evidente para los que supieran interpretar las formas.

4.8. HIPOCAMPO O CABALLO MARINO ALADO

Decorando el friso de la portada, se encuentra una hilera de ocho hipocampos o caballos marinos alados, se ubican en pares, enfrentados y custodiando escudos, dos de San Nicolás Tolentino y sobre el eje central, el escudo agustino. Estos caballos marinos presentan lenguas muy largas, patas delanteras con garras, en su abdomen se aprecian aletas pectorales como hojas y en su espalda alas desplegadas, sus cuartos traseros se han convertido en una cola enroscada que termina en volutas y rodeada de elementos ondulantes. Estas representaciones guardan relación con las pinturas de las cenefas al interior del templo y el convento, donde se puede apreciar con mayor detalle las formas acuáticas de los hipocampos alados, como son: la cola de pez, las escamas y las patas delanteras con membrana interdigital.

Los griegos fueron los primeros en representar imágenes de caballos marinos alados y posteriormente todos los países de influencia griega, especialmente donde se creía en las virtudes protectoras y curativas del hipocampo disecado y convertido en polvo. Dioscórides, Galeno, Plinio y otros naturalistas antiguos incluían el polvo de caballo marino en

22. Thouvenot, Marc y Villejuif, Celia. Escrituras y lecturas del Xiuhtlalpilli o Ligadura de Los Años. México: UNAM, Revista estudios de Cultura Náhuatl Vol. 34, 2003, p. 99
23. MXCity. Ceremonia del Fuego Nuevo, El ritual que simboliza el nuevo ciclo en Tenochtitlán. [En línea]. México: Disponible en: [https://mxcity.mx/2018/12/ceremonia-del-fuego-nuevo-en-tenochtitlan/] consultado el 10 de enero de 2021.

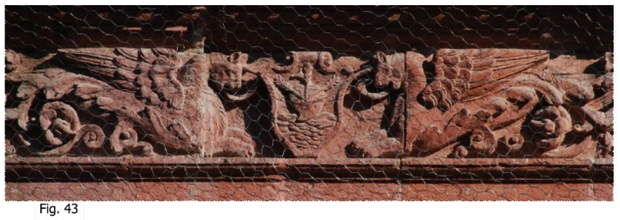


Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

Fig. 43. Cenefa pintada al interior del convento de San Miguel Arcángel, donde se pueden apreciar el detalle de los cuerpos de los hipocampos alados junto al escudo agustino. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.
Fig. 44. Friso de la portada del templo de Ixmiquilpan, con hipocampos alados custodiando el escudo agustino. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.
Imagen 45. Reverso de un didracma. 500-473 a. C. Ø 22 mm. 7,98 g. Encontrado en la ciudad de Taras, perteneciente a la Magna Grecia. Luce un hipocampo alado con una concha de vieira y circundado por una adornada orla de rayas. Tomado de: https://www.numismaticodigital.com/noticia/6753/articulos-numismatica/seres-mitologicos-de-la-antigua-grecia-pegasos-hipocampos-centauros...-ii~~~.html
Fig. 46. Moneda fenicia acuñada en Tiro, donde se muestra al dios Melkart montando un hipocampo alado, acompañado de delfines. Manera en que lo encontramos en el tesoro de plata del valle de Jezreel. Tomado de: https://wamms.com.mx/2020/10/05/mitologia-griega-y-fenicia-el-hipocampo-o-caballo-de-mar-y-su-origen-mitologico/
Fig. 47. Anverso de moneda fenicia (Castro) perteneciente a la ciudad de Biblos, entre 350-333 a. C., en la que se puede apreciar una nave tipo hipos cuyo mascarón de proa es la cabeza de un león. Tres hoplitas con escudos redondos a bordo. Líneas en zigzag representando olas. En el exergo, un hipocampo sobre una concha de murex. 'NO' en fenicio entre el hipocampo y las olas. Tomado de: http://www.coinarchives.com/7781f7f065906d7371d2753cf37a1f91/img/roma/e18/image00493.jpg
Fig. 48. Detalle de la decoración descubierta en un termopolio, en el área arqueológica de Pompeya, en el que se muestra a una nereida (ninfa del mar Mediterráneo) sobre un caballo marino, acompañada de delfines. Tomado de: https://www.infobae.com/america/mundo/2020/12/26/nuevo-hallazgo-sorprendente-en-pompeya-descubrieron-un-local-de-fast-food-donde-aun-hay-restos-de-comida/
Fig. 49. Dibujo realizado por el científico Conrad Gesner en el año 1560 y publicado en: Nomenclator Aquatilium Animantium. En su época, muchos europeos creían que existía otra clase de "caballito de mar" además del diminuto pez conocido. Tomado de: http://elsofista.blogspot.com/2009/01/un-museo-de-monstruos-marinos-ficticios_25.html
Fig. 50. Grutesco del siglo XVI, donde se muestran hipocampos con cabeza de caballo y lenguas largas en medio de elementos vegetales. Tomado de: http://ondarebilduma.gipuzkoakultura.net/onati/caste/81.php
Fig. 51. Detalle de un hipocampo alado en la cenefa pintada al interior del templo de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 52. Detalle de un hipocampo alado en la cenefa pintada al interior del templo de san Miguel Arcángel Ixmiquilpan. Fotografía de Adán Montes de Oca.

la farmacopea de su tiempo, su cuerpo también era empleado como talismán[24].

En la mitología griega, el hipocampo era un fabuloso y gran caballo marino, con la parte inferior del cuerpo desde el pecho en forma de monstruo marino o pez. Aparece incluso en los poemas homéricos como símbolo de Poseidón, cuyo carro era tirado sobre la superficie del mar por veloces caballos[25]. No obstante, las referencias que se hacen de los hipocampos como monstruos marinos dentro de la mitología, son mucho más extensas que las que hacía Homero. No solamente tenían como misión tirar de los carros de Poseidón. Eran mucho más que meros sirvientes. En algunas ocasiones podían llegar a actuar como seres con una gran compasión, al punto de rescatar a aquellas personas que se adentraban en los mares y eran tragados por sus aguas. Actuaban como seres protectores para que los hombres y mujeres que se debatían entre la vida y la muerte pudieran llegar a tierra sanos y salvos.

En época romana, las representaciones de dioses y seres fantásticos a través del mosaico y la pintura eran muy utilizadas para la decoración de interiores. Uno de los temas más recurrentes fue el de mostrar a Neptuno con caballos marinos o a estos con otros dioses.

En sus obras, los artistas griegos y romanos, tanto paganos como cristianos, representaban al caballo marino con cuartos delanteros de equino con orejas, crines flotantes

24. Charbonneau-lassay, L. op.cit, p. 732-733.
25. Tauler Fesser, Rafael (2014). Seres mitológicos de la Antigua Grecia Pegasos, hipocampos, centauros... (II). Artículos Numismática. [En línea]. España: Numismático Digital. Disponible en: [https://www.numismaticodigital.com/noticia/6753/articulos-numismatica/seres-mitologicos-de-la-antigua-grecia-pegasos-hipocampos-centauros...-ii------.html] consultado el 7 de febrero de 2021

y verdaderas patas de caballo además de los cuartos traseros convertidos en cola pez enroscada; en una palabra, hicieron de el un semicaballo de mar, también lo representaban con alas como el Pegaso, inspirados seguramente en el movimiento de sus aletas dorsales[26].

Igual que había adoptado numerosos emblemas antiguos, el arte cristiano adoptó la Fig. artística y convencional del caballo marino, alado o no, para la decoración de las catacumbas romanas. Posteriormente se encuentra en la decoración románica en Francia, aunque no muy frecuentemente[27].

En el cristianismo se conserva la significación que los antiguos le atribuían al caballo marino, pero esta vez en la figura de Cristo, así como el delfín, es un piloto, un guía y un salvador de almas que las rescata de la oscuridad de las aguas y las eleva al cielo[28].

El caballo marino se ha usado como figura heráldica en el campo de la expresión artística, particularmente desde el Renacimiento, con más frecuencia en los blasones de gente y lugares con asociaciones marítimas[29]. En el caso de la portada de Ixmiquilpan, esto explicaría en parte el porque los caballos marinos alados aparecen junto a escudos agustinos expresando que la orden viene de ultramar a evangelizar a los indígenas del nuevo mundo y que son, a través de Cristo salvadores y guías de las almas de los naturales.

4.9. ESCUDO DE SAN NICOLÁS TOLENTINO Y ATL TLACHINOLLI

Decorando el friso del entablamento, se ubican, custodiados por pares de hipocampos alados, dos escudos en cuyo interior se puede apreciar tres estrellas de ocho puntas, cada una sobre dos aves que se encuentran sobre un plato de comida.

Este conjunto de imágenes está relacionado con los atributos y uno de los tantos milagros que se le atribuyen a San Nicolás Tolentino. Religioso de la orden de los agustinos ermitaños, quien nació en Sant'Angelo in Pontano, provincia de Macerata, en 1245 y murió en el pueblo cercano de Tolentino, Italia, en 1305, fue canonizado en 1446. La tradición católica lo ha convertido en uno de los más milagrosos del santoral y le ha atribuido centenares de hechos prodigiosos anteriores y posteriores a su muerte. Su culto se desarrolló en la Edad Media, pasando por el Renacimiento y alcanzando un gran auge en el siglo XVII, tanto en Europa como en el Nuevo Continente, esto debido a que su Fig., era parte del mensaje misional de la poderosa orden agustina en América y Filipinas y a que la propia Iglesia católica lo denominó como Taumaturgo, es decir, un santo que practicaba la magia y el esoterismo[30].

Cuenta la leyenda que, por treinta años, San Nicolás, no había querido comer carne, ni ningún alimento que provenga de un animal, para así no corromper su alma, como él decía. Sumado a esto, el ayuno constante al que se sometía, provocaron que enfermara gravemente, por lo que los médicos recomendaron que debía alimentarse con carne de manera inmediata, el prior del convento, viendo esto, mandó que se le preparasen dos perdices cocidas, las cuales le fueron servidas en trozos en un plato, San Nicolás al recibirlo, hizo la señal de la cruz sobre este e inmediatamente las perdices recobraron la vida y se llenaron de plumas, volando a través de la ventana[31].

Sus relatos también refieren, que al final de su vida, una estrella se le aparecía constantemente, presagiando su santidad y mostrándole el sitio donde debía ser sepultado en el convento de Tolentino[32]. Es debido a todo esto que la iconografía lo representa, ya sea con una estrella en el pecho, un sol místico en la mano, o sosteniendo el crucifijo, una canasta de panes, un libro o una escudilla con una perdiz viva y vistiendo el hábito negro festoneado de estrellas, tal como se representan a magos e ilusionistas[33]. Tanto las estrellas como el plato con aves, fueron las representaciones simbólicas que mayor aceptación tuvieron entre los indígenas para ser plasmadas en los muros de los conventos agustinos.

Lo que en realidad se estaba mostrando, dentro de la visión indígena, de forma abstracta y como un signo pictográfico, era el binomio agua-fuego o *Atl Tlachinolli.* El punto focal de la organización socioreligiosa de los nahuas antes de la conquista era el sacrificio solemne de los prisioneros de guerra. Para designar la guerra sagrada que se dedicaba a proveer los altares de sacrificio empleaban la metáfora del *in atl, in Tlachinoli,* literalmente: el agua, el fuego, donde el agua preciosa era una referencia a la sangre de las víctimas, mientras que el fuego simbolizaba la victoria sobre

26. Charbonneau-lassay, L. op.cit, p. 733.
27. Ibídem, p. 735.
28. Ibídem, p. 734-735.
29. Wammsmex. op.cit
30. Pedrosa, José Manuel. Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: el milagro de san Nicolás Tolentino en Cazalla (1693). Alcalá: Revista de El Colegio de San Luis, Nueva Época, año VII, No. 14, julio a diciembre de 2017, p. 68.
31. Tonna-barthet, Antonino M. Vida de San Nicolás Tolentino. Madrid: Librería de D. Gregorio de Amo, 1901, p. 190.
32. Ibídem p. 210
33. Pedrosa, José Manuel, op.cit.



Fig. 53



Fig. 54

Fig. 53. Uno de los dos escudos de san Nicolás Tolentino, ubicado en el friso de la portada, contiene las tres estrellas y las dos aves sobre un plato. Fotografía de Adán Montes de Oca.

Fig. 54. Cenefa pintada en la antesacristía, donde los tres círculos alineados expresan la dualidad "agua-fuego": los círculos significan agua (de jade) y su triplicación implica en sí misma la idea del fuego. Fotografía de Adán Montes de Oca.

el enemigo, en efecto, la conquista de un pueblo adversario se manifestaba por el incendio de su templo principal[34].

Cabe agregar que, algunas veces, los *tlacuilos* acostumbraban a utilizar únicamente el simbolismo del número tres para escribir *atl tlachinolli*, tres círculos alineados dentro de un cartucho, los círculos simbolizan el agua (jade) y su triplicación, el fuego, este tipo de representaciones crípticas también se puede ver profusamente dentro de la pintura mural del templo y convento de Ixmiquilpan[35].

4.10. TLACHIELONI (INSTRUMENTO PARA VER) Y TEZCATL (ESPEJO)

Sobre la cornisa de la portada y siguiendo el eje de las columnas, se apoyan cuatro esbeltos remates verticales, poseen pedestales rectangulares que soportan pequeñas semi columnas lisas con el fuste muy corto (tienen casi el mismo largo que el pedestal), estas a su vez sostienen elementos circulares como discos que están coronados con flameros con la forma del signo dos caña.

Esta combinación de formas guarda relación con un instrumento que los indígenas conocían como *Tlachieloni* o "lo con que uno tiene la capacidad de ver cosas". El *tlachieloni* es un atributo que portan los dioses bélicos prehispánicos, se trata de una placa redonda perforada en el centro y colocada sobre un mango que permite cargarla.

"El instrumento para ver" se consideraba como un ojo puesto sobre una vara alta que señalaba la capacidad que tenía el que lo llevaba (el dios) de ver mucho más lejos y revelar cosas inaccesibles a la gente común, como el espejo, al cual estaba estrechamente vinculado. A su vez ambos se relacionaban con el significado de sol, lo que pudo ocasionar una proximidad en su representación. Se consideraba al sol como el ojo del cielo diurno, pero también como el ojo de Tonatiuh. Una de las maneras de representar al sol en Mesoamérica era la de un círculo cuya periferia estaba ocupada por ocho cuadrantes, similares a las secciones negras y blancas alternadas que aparecen en el disco del tlachieloni.

Siendo que el espejo es un instrumento para "ver", el ojo también recibía el nombre metafórico de tezcatl o nahuatezcatl, el uso que se le daba, aparte del estético, era para la videncia de lo no accesible, esto se confirma con su forma circular como la que tienen los ojos las deidades en los códices al igual que las representaciones de estrellas: círculos circundantes blanquirrojos. Es decir, son deidades relacionadas con el lado oscuro y peligroso del universo, y que tienen la capacidad de ver en el mundo nocturno[36]. El espejo era un símbolo tanto del conocimiento como de

34. Duverger, Christian, op.cit., p. 146
35. Ibídem, p. 150
36. Martínez, Roberto; Mikulska, Katarzyna (2016). La vida en el espejo: los mundos míticos y sus reflejos entre los nahuas del siglo XVI y otros pueblos de tradición mesoamericana. [En línea]. México: Dimensión Antropológica, Año 23, vol. 68, pp. 7-52. Disponible en: [http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=13803] consultado el 10 de febrero de 2021.



Fig.55

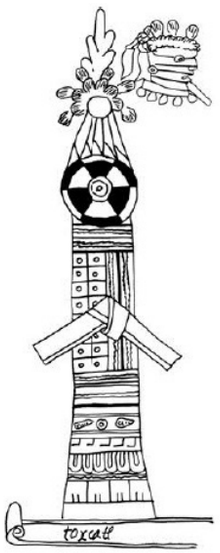


Fig.56



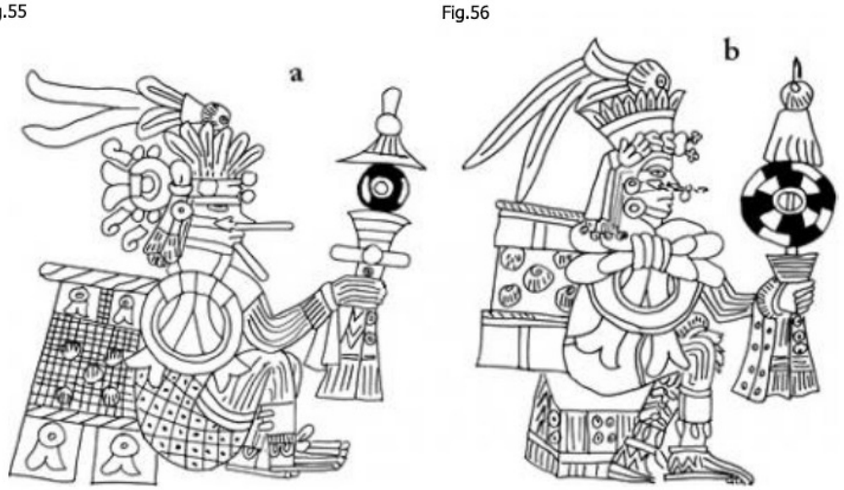


Fig.57

Fig.58

Fig. 55. Remates de las columnas con la forma del *Tlachieloni* y *Tezcatl*. Fotografía de Adán Montes de Oca.
Fig. 56. Dibujo de un *Tlachieloni* gigante para ilustrar la fiesta de *Tóxcatl*, *Códice Tovar*, lám. 6. Dibujo: Martine Vesque. Tomado de: http://journals.openedition.org/trace/docannexe/image/2436/img-1.jpg
Fig. 57. Espejo de obsidiana, perteneciente al Postclásico tardío 1400-1520, Altiplano central. México. Alto 25,50 cm; ancho 21,50 cm. Presenta una prolongación ondulada con una perforación central, posiblemente para engastar la pieza en algún tipo de soporte, la peana es de época contemporánea. Museo de América, Madrid España. Tomado de: http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/en/coleccion/seleccion-de-piezas2/arqueolog-a/espejo-de-obsidiana.html
Fig. 58. Tezcatlipoca sosteniendo el *Tlachieloni*: *a) Códice Tudela* (15); *b) Códice Magliabechiano* (33r). Dibujos: Martine Vesque. Tomado de: http://journals.openedition.org/trace/docannexe/image/2436/img-1.jpg

los ancestros y de los dirigentes, contemplarlo permitía viajes a otros tiempos y lugares, al mundo de los dioses y los antepasados; por otra parte, estaba asociado a las actividades de los hechiceros y revelaba los pecados de los hombres y el destino. Emblema de poder por su dimensión solar y oculta, también aparecía en el contexto guerrero.

Los dos objetos, *tlachieloni* y espejo, estaban estrechamente relacionados con el sol, el poder y la noción de visión, con un significado simbólico, con una diferencia sutil. El primero, señalando más bien la percepción, la agudeza visual, la acción, y el otro, el modelo, el conocimiento, la adivinación, la revelación.

Es por esta relación y similitud de significados, lo que se muestra en la portada de Ixmiquilpan es una fusión de *tlachieloni tezcatl*. Los cuatro espejos distribuidos en la portada son como los ojos de Dios que todo lo sabe y todo lo ve, son instrumentos de vigilancia del comportamiento de los conversos y no conversos, esto dentro de una visión cristianizada. Pero dentro del mundo prehispánico, donde todavía estaba latente su religión cuando se construyó el templo, pudieran ser un recordatorio de los ancestros y los dioses prehispánicos de la guerra como Tezcatlipoca.

4.11. XONECUILLI

A ambos lados de las columnas que flanquean la ventana coral, se ubican dos elementos vegetales ondulantes en forma de S, los cuales terminan en volutas o espiras, todo su desarrollo se encuentra segmentado y de sus costados nacen pequeñas hojas enrolladas sobre sí mismas. Sobre las volutas superiores de las eses se ubican jarrones conteniendo racimos de frutas.

La doble espiral representa la dualidad de la naturaleza y el equilibrio, La voluta, forma espiral, simbolizó en las culturas antiguas, el aliento y el espíritu. En el sistema jeroglífico del Egipto antiguo, la espiral designaba las formas cósmicas en movimiento, También por su sentido de creación, movimiento y desarrollo progresivo, la espiral es atributo de poder, que se halla en el cetro del faraón egipcio, en el lituus de los augures romanos y en el báculo actual[37].

Dentro del Renacimiento, el Plateresco español asimiló las formas góticas medievales, donde las decoraciones

37. Marian8nama (2010). La espiral. [En línea]. España: Lunas de Papel. Disponible en: [https://marian8nama.wordpress.com/2010/10/12/la-espiral/] consultado el 10 de julio de 2021.

fantásticas eran portadoras de conceptos morales contrarios, los cuales se expresaron a través de los grutescos renacentistas. Estos a su vez también fueron herederos de la tradición iconográfica del Antiguo Egipto, Mesopotamia y Persia. Por lo que el grutesco se convirtió entonces en una Fig. significante[38]. Al emplearse en la decoración de los conventos del siglo XVI en México y por la similitud de formas se mezcla y se asimila a la iconografía prehispánica, adquiriendo otros significados para los observadores indígenas, como veremos a continuación.

Dentro de la cosmovisión prehispánica la forma de S se relaciona con la figura del *Xonecuilli* (*xotl*, pierna; *necuiloa*, torcer: pierna torcida[39]), presente en un pan ritual en forma de zigzag, como un bastón con muescas ofrecido en sacrificios a los dioses y el arma curva o cetro ganchudo que termina en forma espiral, que Quetzalcoatl, en su Fig. antropomorfa llevaba en la diestra, y cuando este dios se representaba en forma de serpiente, se colocaba ese atributo entre la nariz del ofidio. También tenía forma de *xonecuilli* la pierna de Tezcatlipoca, perdida en míticos combates[40].

Los nombres que los mexicas daban a sus constelaciones correspondían a objetos habituales en su entorno. *Citlaxonecuilli* era una constelación importante para los mexicas, formada por 7 estrellas e identificada con la Osa Menor[41].

Lo interesante de esta constelación en forma de S es que a la latitud de México nunca se oculta totalmente bajo la



Fig. 59



Fig. 60

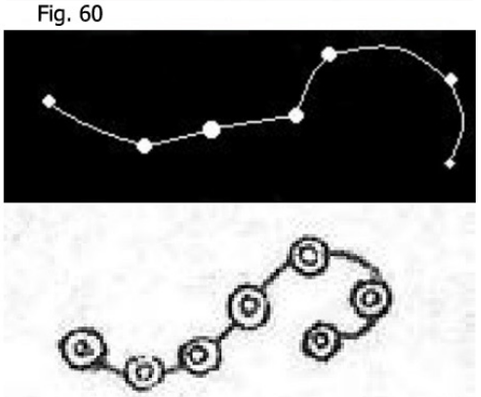


Fig. 61



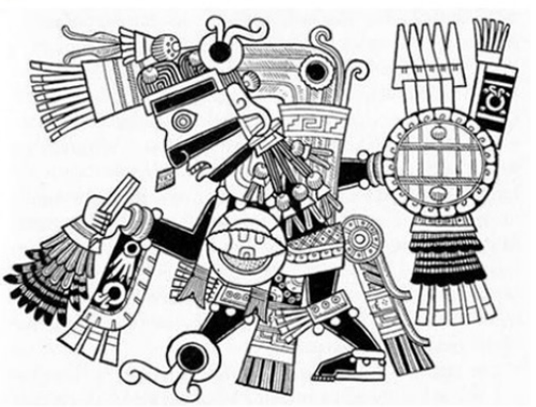


Fig. 62

Fig. 63. Escudo de armas del lado norte de la portada, conteniendo los elementos que hacen referencia a la parcialidad territorial de Ixmiquilpan. Fotografía de Adán Montes de Oca.

Fig. 64. Escudo de armas del lado sur de la portada, conteniendo los elementos que hacen referencia a la parcialidad territorial de Actopan. Fotografía de Adán Montes de Oca.

Fig. 65. Mural del tímpano del sotocoro en el muro norte, muy dañado. Se puede apreciar en la parte central al águila con el banderín y a los costados los penachos y restos del color del pelaje de los jaguares, guarda relación con el escudo norte de la portada del templo. Tomado de: https://twitter.com/vozandante/status/1036230945345622016

Fig. 66. Mural del tímpano del sotocoro en el muro sur. Se aprecian Un jaguar parlante y un águila con penacho, cactus y verdolagas a los lados de un escudo con el Altepetl (signo agua-cerro) y un camino con huellas de pies, guarda relación con el escudo sur de la portada del templo. Tomado de: https://www.reconociendomexico.com.mx/murales-novohispanos-en-ixmiquilpan/

38. Rodríguez Expósito, José, op.cit, p. 172
39. Macazaga y Ordoño, Cesar, Vocabulario Esencial Mexicano, México, D.F., 1999, p. 392
40. Rendón Ortiz, Gilberto. (2008). Las Constelaciones, un drama cosmogónico en el cielo prehispánico, Edición Especial de Temas Diversos, [En línea]. México: Odisea Revista personal, Año I, No. 1. Disponible en: [http://odiseacd.galeon.com/Odisea2a.html] consultado el 20 de enero de 2016
41. Galindo Trejo, Jesús. (2015). La Astronomía en el pasado prehispánico de México, p. 37 [En línea]. México: Revista de la Universidad. Disponible en: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13408/public/13408-18806-1-PB.pdf] consultado el 21 de agosto de 2017

línea del horizonte, sino que da vuelta sobre el eje de la estrella polar. Eso significa que su observación servía, para indicar la hora durante la noche. La parte torcida del *Xonecuilli* está orientada hacia abajo en el solsticio de invierno, hacia el este en el equinoccio de primavera, hacia arriba en el solsticio de verano y hacia el oeste en el equinoccio de otoño.

4.12. ESCUDOS DE ARMAS

A ambos lados de la ventana coral, se ubican, esculpidos, dos escudos de armas, ambos lucen colgando de un lazo sujeto por las fauces cerradas de una cabeza de león. Guardan gran parecido con las imágenes que aparecen en los tímpanos del sotocoro, a su vez que estas sirven de apoyo para identificar mejor las figuras que componen los escudos de la portada, ya que por el tamaño, la distancia y la complejidad de las figuras se hace difícil esclarecer su contenido.

En el escudo ubicado del lado izquierdo o norte de la ventana coral, observamos en la parte central la figura de un águila con un penacho en la cabeza, tiene un ala extendida y porta un mástil con un banderín flameante. Está parada sobre un promontorio, en cuya parte inferior se ha querido representar una corriente de agua mediante surcos, esta combinación de elementos se refiere al glifo *Altépetl* de un asiento principal, en el promontorio se pueden identificar formas similares a las pencas de un nopal y verdolagas, como las que aparecen en el muro norte del sotocoro. A ambos lados del águila se ubica un par de jaguares sentados sobre sus cuartos traseros, también presentan penachos en las cabezas y sostienen con sus patas delanteras chimalis o escudos circulares con adornos pendientes en la parte inferior[42].

En el escudo del lado derecho, es decir, el sur, se aprecia al centro una banda vertical con cuatro huellas de pisadas humanas, es decir, que es la representación de un camino. Esta banda se apoya en un montículo cuya parte inferior, posee la representación de la corriente sinuosa de agua, como en el escudo del norte, esta combinación de elementos también se refiere a al glifo *Altépetl* de una población en particular. Del lado izquierdo de la banda se ubica un jaguar, al igual que en el escudo norte, está posado sobre sus cuartos traseros, porta penacho en la cabeza y sostiene un escudo con las patas delanteras. Del lado derecho se ubica un águila que también porta penacho y escudo[43].

Como se menciona en los antecedentes históricos, el nombre de Ixmiquilpan significa "lugar donde hay

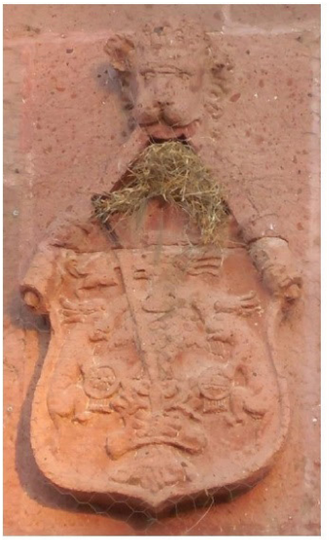

Fig. 63


Fig. 63

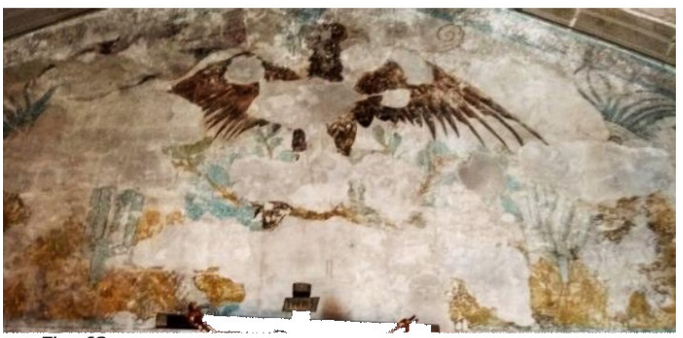

Fig. 63


Fig. 63

Fig. 63. Escudo de armas del lado norte de la portada, conteniendo los elementos que hacen referencia a la parcialidad territorial de Ixmiquilpan. Fotografía de Adán Montes de Oca.

42. Vergara Hernández Arturo, op.cit., p. 87
43. Vergara Hernández Arturo, op.cit., p. 98

verdolagas", teniendo el mismo significado tanto en lengua otomí como en náhuatl. Esta planta aparece en el escudo del lado norte junto a un nopal, formando parte del Alteptl o glifo toponímico del lugar, siendo difícil identificarla por el tamaño y la talla, pero muy fácil de reconocer en la pintura del muro norte del sotocoro, la forma de sus hojas, la manera de agruparlas, sus tallos y colores la hacen inconfundible. Cabe mencionar que el glifo de Ixmiquilpan también se pintó en la capilla mayor y en las bóvedas nervadas del presbiterio y la nave[44].

Cabe señalar que el único elemento de este escudo que es ajeno a la cosmovisión prehispánica, es la banderola flameante con mástil, que luce el águila, este tipo de elemento es característico de las representaciones cristianas donde el pendón blanco con una cruz encarnada (el llamado *Víctor Mortis*) lo porta Cristo resucitado. Por lo tanto lo que se quiso representar en este escudo es el triunfo del *Aquila Christus*, el nuevo sol, que reemplaza al águila prehispánica y se posiciona sobre la tierra donde crecen las verdolagas, símbolo del pueblo.

De la interpretación del glifo de la parte central del escudo del lado sur, se puede inferir que se refiere a un lugar cuyo nombre está descrito en lengua otomí, ya que en náhuatl no hay nombre de población que posea esta combinación de elementos y porque estas denominaciones en lengua náhuatl con las que se conocen hasta la actualidad, les fueron otorgadas después de la conquista española[45].

Mañutzi es el nombre con el que hasta la fecha, los habitantes otomíes conocen al municipio de Actopan, vecino de Ixmiquilpan. Como se menciona en los antecedentes históricos de este artículo, los conventos de ambas poblaciones se construyeron de forma paralela bajo la dirección de fray Andrés de Mata en el siglo XVI, obedeciendo prácticamente a un mismo programa arquitectónico y ornamental. Es evidente que, los mismos canteros, escultores y pintores de Actopan trabajaron también en Ixmiquilpan, levantando y decorando este convento.

CONCLUSIÓN

La portada de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, es un notable ejemplo del plateresco en la Nueva España, la decoración con grutescos que traían ya en sí mismos un mensaje moralizante y religioso, fue rápidamente aceptada y asimilada por los artistas indígenas, a quienes sus formas se les hicieron familiares y les sirvieron como medio para expresar su propia religiosidad, como el elemento en forma de S que para los indígenas representa la constelación del *Xonecuilli*, el signo 2 *Acatl* o carrizo como flamero, los remates en forma de *tlachielonis*, las flores de cuatro pétalos, el escudo de San Nicolás Tolentino, etc. Los frailes agustinos, conscientemente o no, contribuyeron a través de la portada a que la nueva religión no resultara tan ajena a los habitantes de la región, fusionando expresiones de origen europeo con los de origen nativo, como el escudo de armas, en cuyo interior aparecen jaguares y águilas guerreros, *altepetls*, verdolagas y nopales, confiriéndoles un carácter único.

La portada de Ixmiquilpan es además una muestra del sincretismo religioso y cultural, por combinar formas de ambos mundos de manera estética y armónica, donde su mensaje puede ser interpretado dependiendo del observador, el europeo sería llamado a la reflexión cristológica y el indígena reconocería los componentes de su cosmovisión enmascarados por los grutescos.

BIBLIOGRAFÍA

Ballesteros García, V. M. (2000). *La Iglesia y el Convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Centro de Investigaciones sobre el Estado de Hidalgo.

Ballesteros García, V. M. (2000). *Los conventos del estado de Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Beigbeder, O. (1995). *Léxico de los símbolos*. Encuentro Editores.

Beker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Ed. Swing.

BUAP. (s. f.). *Caballo marino*. En *Animales fantásticos y maravillosos en algunas ediciones de la Biblioteca Lafragua*. Recuperado el 7 de febrero de 2021, de http://www.bidilafragua.buap.mx/expo-virtuales/exhibits/show/animales_fantasticos_lafragua/caballo_cabra_acuatica

Charbonneau-Lassay, L. (1997a). *El bestiario de Cristo: Simbolismo animal en la antigüedad y la edad media* (Vol. I, Trad. F. Gutiérrez). Sophia Perennis.

Charbonneau-Lassay, L. (1997b). *El bestiario de Cristo: Simbolismo animal en la antigüedad y la edad media* (Vol. II, Trad. F. Gutiérrez). Sophia Perennis.

Comellas, J. L. (2015). *El cielo de Colón: Técnicas manuales y astronómicas en el viaje del descubrimiento*. Athenaica Ediciones Universitarias.

Corona del Rosal, A. (s. f.). *Sucesos históricos de Ixmiquilpan*.

44. Ballesteros García, Víctor Manuel, op.cit., p. 58

45. Mezquitagrafía (2014). Actopan. [En línea]. México: Mezquitagrafía, Revista del Valle del Mezquital. Disponible en: [https://apaxcoinforma.wordpress.com/actopan/] consultado el 17 de enero de 2021

Recuperado el 21 de enero de 2021, de https://www.hidalguia.com.mx/ixmiquilpan/sucesos.htm

Corrales, V.-Cravioto, L. (2012). *Convento de San Nicolás Tolentino, Actopan; Convento de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan*. Mina Editorial para la Dirección General de Publicaciones e Impresos del Gobierno del Estado de Hidalgo.

Dicionário de Símbolos. (2008). *Flor: Significados y simbologías de la flor*. Recuperado el 19 de julio de 2017, de https://www.dicionariodesimbolos.com.br/flor/

Duverger, C. (2003). *Agua y fuego: Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. Santander Serfin; Landucci Editores.

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (s. f.). *Ixmiquilpan*. En *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México, Estado de Hidalgo*. Recuperado el 17 de enero de 2021, de http://inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM13hidalgo/municipios/13030a.html

Espinosa Espíndola, G. (1999). *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.

Galindo Trejo, J. (2015). La astronomía en el pasado prehispánico de México. *Revista de la Universidad*. Recuperado el 21 de agosto de 2017, de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13408/public/13408-18806-1-PB.pdf

González Cortés, R. (2009). El cómputo del tiempo y de los días: ¿Qué es el tonalpohualli? Recuperado el 10 de enero de 2016, de https://tonalpohualli260.wordpress.com/2009/11/23/%C2%BFque-es-el-tonalpohualli/

Kenrick Kruell, G. (2012). Las horas en la vida cotidiana de los antiguos nahuas. *Estudios Mesoamericanos, Nueva época*, 7(13).

Kubler, G. (2012). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica.

Levin Rojo, D. A. (2019). Los otomíes como conquistadores y colonos de frontera en el periodo virreinal. *Noticonquista*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM. Recuperado el 21 de enero de 2021, de https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/2370/2357

Marian8nama. (2010). *La espiral*. Lunas de Papel. Recuperado el 10 de julio de 2021, de https://marian8nama.wordpress.com/2010/10/12/la-espiral/

Martínez, R., & Mikulska, K. (2016). La vida en el espejo: Los mundos míticos y sus reflejos entre los nahuas del siglo XVI y otros pueblos de tradición mesoamericana. *Dimensión Antropológica, 23*(68), 7-52. Recuperado el 10 de febrero de 2021, de http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=13803

Monterrosa Prado, M. (2004). *Repertorio de símbolos cristianos*. INAH.

Nagel Bielicke, F. B. (2009). El signo de Olin como elemento del ciclo adivinatorio prehispánico. *Multidisciplina*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 10 de enero de 2016, de http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/34257/31239

Navarrete, F. (s. f.). El Altépetl. *Noticonquista*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Pedrosa, J. M. (2017). Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: El milagro de san Nicolás Tolentino en Cazalla (1693). *Revista de El Colegio de San Luis, Nueva época*, 7(14).

Rendón Ortiz, G. (2008). Las constelaciones, un drama cosmogónico en el cielo prehispánico. *Odisea Revista Personal, 1*(1). Recuperado el 20 de enero de 2016, de http://odiseacd.galeon.com/Odisea2a.html

Rodríguez Expósito, J. (2006). *Los grutescos de la comarca de la Loma: Proporción y calidades estéticas en la primera mitad del quinientos* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla).

Onna-Barthet, A. M. (1901). *Vida de San Nicolás Tolentino*. Librería de D. Gregorio de Amo.

Tribu Arcoíris. (2011). *El quinto sol: Profecía azteca y otras culturas*. Recuperado el 20 de enero de 2016, de http://tribuarcoiris.blogspot.mx/2011/02/quinto-sol-mayas-aztecas-mitos.html

Vergara Hernández, A. (2010). *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan: ¿Evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Artes.

Vesque, M. (2017). "El instrumento para ver" o tlachieloni. *Trace*, (71), 111-114. Recuperado el 10 de febrero de 2021, de https://journals.openedition.org/trace/2436

Vigil Hervás, O. (2012). *La simbología de la fruta en la historia del arte*. Recuperado el 12 de febrero de 2021, de https://prezi.com/8og_srncvx1e/la-simbologia-de-la-fruta-en-la-historia-del-arte/

Vizcaíno, P. de L. (2018). *Escudo de la Orden de San Agustín: El emblema de la Orden de San Agustín*. Recuperado el 12 de mayo de 2021, de https://www.parroquiasanagustinvalladolid.org/escudo-la-orden-san-agustin/

PATRIMONIO, ENTORNO Y COMUNIDAD: LA EXPERIENCIA DE APRENDIZAJE COMPARTIDO EN EL PROGRAMA DE RESTAURACIÓN DE VIVIENDAS PATRIMONIALES EN EL VALLE DE LASANA, CHILE

CINTHIA GIMÉNEZ ARCE - BOLIVIA / CHILE
FRANCISCA SEPÚLVEDA CALDERÓN / CHILE

RESUMEN

"Capacitación en Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana"

fue un programa ejecutado entre 2023 y 2024 por Fundación Altiplano, con financiamiento del Gobierno Regional de Antofagasta. La iniciativa se desarrolló en la localidad de Lasana, comuna de Calama, Región de Antofagasta, con el objetivo de conservar y restaurar las viviendas patrimoniales del valle de Lasana, usando el Método de conservación sostenible de Fundación Altiplano, que considera como tres líneas estrategicas la gobernanza comunitaria, el aprendizaje compartido y la conservación sostenible. El programa combinó capacitación a maestros locales con procesos de restauración directa en viviendas de adobe, piedra y madera, integrando los saberes tradicionales de los habitantes locales con conocimientos especializados. A lo largo del proceso, se realizaron escuelas taller, tanto en obra como abiertas a toda la comunidad, con foco en técnicas constructivas tradicionales, procesos de gestión patrimonial, entre otros. El presente artículo busca compartir los resultados, aprendizajes y desafíos del programa, subrayando el rol protagónico de la comunidad y el valor de la alianza entre habitantes, instituciones y profesionales del patrimonio. Se destaca un caso concreto de actuación en la vivienda de Grabriela Yere, como ejemplo representativo del enfoque aplicado, integrando diagnóstico técnico, participación activa de la propietaria, y ejecución de obra tradicional adaptada al contexto de riesgo y sostenibilidad. Esta experiencia permite reflexionar sobre la importancia del trabajo centrado en el territorio, en las personas y en la continuidad cultural, como vía para fortalecer la resiliencia patrimonial en contextos rurales de alta vulnerabilidad y riqueza histórica.

INTRODUCCIÓN

El Valle de Lasana, en Calama, Región de Antofagasta, es un lugar importante por su arquitectura tradicional, su sistema agrícola antiguo y su conexión con el río Loa. En el valle se mantienen construcciones con técnicas constructivas tradicionales que aún están relacionadas con la agricultura local junto al Río Loa, con los tradicionales canales de riego que permanecen en funcionamiento hasta la actualidad.

Las viviendas son principalmente de adobe y piedra, y están organizadas alrededor de patios y/o áreas de cultivo. Esto refleja estilos de vida y relaciones sociales que han seguido siendo las mismas a lo largo de las generaciones. Ante los riesgos que ponen en peligro estos modos de vida



Fig. 1.- El Valle de Lasana, un oasis en medio del desierto (Ph. Cristóbal Correa).

—como la despoblación en áreas rurales, el cambio climático, el avance de la tecnología y el debilitamiento de los oficios tradicionales—, se hace necesaria la implementación de acciones integrales para una conservación sostenible.

En este contexto, el programa que lleva a cabo la Fundación Altiplano entre 2023 y 2024 propuso una experiencia que ya se había probado nueve veces antes en diferentes pueblos del norte de Chile. Un programa de formación para restaurar viviendas patrimoniales, enfocado en las personas, el aprendizaje conjunto y la gestión comunitaria. Este artículo describe esta experiencia, destacando sus métodos, los resultados obtenidos, los desafíos enfrentados y su potencial para ser replicada en otros contextos rurales.

METODOLOGÍA

La implementación del Programa de Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana se sustentó en la metodología de conservación sostenible desarrollada por Fundación Altiplano, cuyo enfoque se ha consolidado en más de veinte años de trabajo junto a comunidades custodias de patrimonio cultural en riesgo. Esta metodología parte de la premisa de que conservar es más que intervenir un bien material: es preservar los conocimientos, valores y vínculos que le dan sentido y asegurar que la propia comunidad sea capaz de sostener su legado.

El proceso se inicia con la identificación del tesoro en riesgo y la valoración de sus atributos culturales, técnicos y simbólicos. Se documentan los daños estructurales y patrimoniales, sus causas y su intensidad, con el fin de diseñar una propuesta de actuación que responda a la doble necesidad de restaurar la materialidad y fortalecer las capacidades locales para su conservación futura.

Todo este proceso se realiza en estrecha colaboración con la comunidad local, promoviendo una participación activa y respetuosa en cada etapa. Las familias, maestros y vecinos del territorio no solo aportan conocimientos y experiencia, sino que también son protagonistas en la toma de decisiones, en el diagnóstico y en la ejecución de las acciones, asegurando que la intervención responda a sus necesidades reales y se sostenga a largo plazo.

OBJETIVOS ESTRATÉGICOS DEL PROGRAMA

El Programa de Capacitación en Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana se estructuró en torno a tres objetivos estratégicos, que orientaron su diseño, implementación y seguimiento: gobernanza comunitaria, aprendizaje en comunidad y conservación sostenible, que se desprenden de la propuesta metodológica de Fundación Altiplano para el de desarrollo de iniciativas en comunidades.

Gobernanza comunitaria

Desde el inicio del programa, se promovió la participación activa de la comunidad en la toma de decisiones. La conformación de un Comité Consultor del Programa, integrado por representantes locales, permitió validar criterios de selección, priorizar viviendas a intervenir y orientar el avance de las obras y otras actividades del programa. Esta estructura de gobernanza buscó no solo legitimar el proceso, sino también instalar capacidades organizacionales que aseguren la continuidad de las acciones más allá de la duración formal del programa.

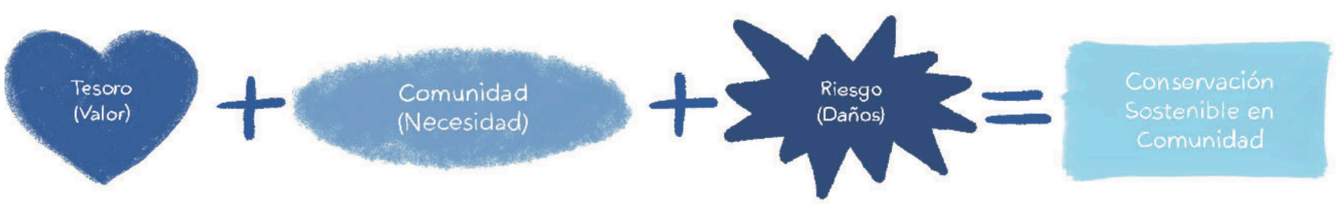


Fig. 2.- Ecuación de metodología de conservación sostenible de la Fundación Altiplano.



Fig. 3.- Segunda asamblea comunitaria del programa de viviendas Lasana. (Ph. Maximiliano Varas).

Aprendizaje en comunidad

El componente de aprendizaje se desarrolló a partir del modelo integrado de Escuela en Obra y Escuela Abierta, una metodología que combina la capacitación técnica en terreno con la participación activa de la comunidad. La Escuela en Obra se enfocó en el aprendizaje práctico a través de la restauración patrimonial en contexto real, permitiendo que 14 maestros locales adquirieran conocimientos especializados en técnicas tradicionales, como revoques de barro, consolidación de muros de adobe y restitución de cubiertas. Paralelamente, la Escuela Abierta ofreció espacios de formación accesibles a toda la comunidad mediante talleres abiertos, promoviendo el intercambio de saberes entre especialistas externos, habitantes del valle y nuevos aprendices. Esta experiencia colectiva fortaleció una lógica de aprendizaje horizontal, colaborativo y situado en el territorio.



Fig. 4.- Escuela abierta a la comunidad "Desarrollo a Escala humana" (Ph. Daniela López).

Conservación sostenible

Todas las intervenciones se desarrollaron bajo criterios de conservación sostenible, con énfasis en la reutilización de materiales, la aplicación de técnicas ancestrales adaptadas a las condiciones actuales, y el respeto por la autenticidad de las viviendas. El enfoque no solo consideró la restauración física de los inmuebles, sino también la puesta en valor del conocimiento tradicional como un recurso clave para la resiliencia del territorio. En este marco, se elaboró un Manual de Mantenimiento de Viviendas, que sistematiza las técnicas empleadas y entrega herramientas para la conservación continua por parte de la comunidad, entre otros.



Fig. 5.- Trabajo de revoque de tierra en una vivienda del sector Pueblo Nuevo (Ph. Cristóbal Correa).

ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE ACTUACIÓN PATRIMONIAL DE LA VIVIENDA 17

La Vivienda 17, ubicada en el sector Pona y propiedad de Grabriela Yere Panire, fue construida aproximadamente en 1890 y constituye una de las primeras edificaciones familiares del sector. Esta vivienda, construida en mampostería de piedra con muros de 40 cm de grosor, presenta bases macizas revestidas en barro y cemento. Forma parte de una agrupación que incluye otras dos viviendas, un corral trasero y una antigua cocina exterior. Grabiela llegó a habitar esta vivienda a los tres años, en 1951, cuando ya era una herencia en segunda generación. Con el tiempo, los terrenos fueron subdivididos por la familia. Hoy, la vivienda se encuentra deshabitada, afectada por deterioro debido el paso del tiempo y factores climáticos. Sin embargo, la propietaria manifiesta el deseo de que el sitio sea utilizado como espacio de emprendimiento vinculado a oficios como la artesanía en barro y lana, resaltando su potencial como lugar vivo de transmisión cultural. Entre las celebraciones tradicionales que aún se asocian al lugar destaca la festividad de Todos los Santos y la limpia de corral.

En el marco del programa de capacitación en restauración de viviendas patrimoniales, la Vivienda 17 fue seleccionada para realizarle la actuación patrimonial aplicando el modelo de conservación sostenible en comunidad. Esta intervención integral se desarrolló bajo una metodología que combina investigación, aprendizaje y acción, involucrando a maestros locales, aprendices jóvenes y especialistas técnicos.

El proceso comenzó con los trabajos previos de limpieza del terreno, habilitación del área de faenas, acopio de materiales como piedra laja, paja brava y brea, y la fabricación de elementos constructivos como adarajas. Se realizaron ensayos de suelos guiados por miembros de la comunidad, conocedores de los lugares de extracción, para asegurar la calidad de los materiales.

Luego, se procedió con los desarmes y liberaciones: se retiraron revoques de barro y cemento deteriorado, y se desarmó cuidadosamente la techumbre para evaluar qué componentes podían reutilizarse. La consolidación de fundaciones consistió en integrar un zócalo de piedra canteada con mortero de barro, lo cual reforzó las bases erosionadas de los muros para prevenir futuros deterioros.



Fig. 6.- Consolidación de la fachada trasera de la vivienda, construida en muro de piedra tipo cajón. (Archivo Fundación Altiplano).

Los muros fueron consolidados y reestructurados con calzaduras e inyecciones de barro, asegurando estabilidad estructural. Se utilizó una mezcla tradicional con cal viva apagada, arena y tierra de Caspana. La techumbre fue reconstruida respetando su configuración original, con una estructura de par y nudillo, capas de caña, incluyendo la geomalla y el fieltro impermeabilizante y terminando con una torta de barro con paja brava en dos capas de aplicación.

En las terminaciones, se restituyeron morteros y emboquillados, y se trabajó con detalle en la restauración de las carpinterías de puertas y ventanas, principalmente de pino oregón. Se repararon estructuras, se aplicó tinte y se incorporaron elementos tradicionales como mallas mosquiteras y detalles con cactus cardón. Una de las puertas de hojalata, deteriorada por óxido, fue reemplazada por una de entablado color nogal.

Las obras complementarias incluyeron la integración de una vereda de piedra laja con drenaje, la mejora del cierre perimetral con una combinación de piedra, madera y caña, y el mejoramiento del sombreadero exterior en caña de 24,43 m^2. También se intervino la instalación eléctrica, reemplazando completamente el sistema anterior por uno nuevo, seguro y funcional. En total, se intervinieron 145,3 m^2, lo que incluyó tanto las estructuras principales como las áreas exteriores y elementos de entorno.



Fig. 7.- Antes y después de la vivienda 17 (Archivo Fundación Altiplano).

RESULTADOS DEL PROGRAMA

Durante el período de ejecución, el Programa de Capacitación en Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana, logró resultados concretos, tanto en términos constructivos como comunitarios, consolidando un modelo de intervención basado en el aprendizaje compartido y la valorización del patrimonio local.

En el ámbito técnico, se restauraron 21 viviendas patrimoniales: dos a través de actuaciones integrales y diecinueve con una actuación en sus cinco fachadas. Estas restauraciones se distribuyeron en los sectores de Pueblo Nuevo, Pona, Molino, Centro/Pukara, Morro y El Puente, alcanzando una superficie total de intervención de 1.630 metros cuadrados.

En términos de aprendizaje + empleo, el programa fortaleció las capacidades locales mediante la Escuela en Obra, que permitió capacitar a 14 maestros y maestras locales en técnicas de restauración aplicada en las viviendas. Además, se llevaron a cabo 8 talleres abiertos a la comunidad en el marco de la Escuela Abierta, promoviendo la participación de vecinos, jóvenes y actores territoriales. La ejecución de todo el programa generó 66 contratos de trabajo, con una participación femenina del 35%, lo que refuerza el enfoque de inclusión del programa.

En la dimensión vinculada a la gobernanza, se conformó un Comité del programa que tuvo un rol activo en la definición de criterios, selección de viviendas y acompañamiento al proceso, consolidando una estructura de gobernanza participativa que promueve la autogestión y sostenibilidad del modelo.

Los resultados del programa también se reflejan en el valor de uso, simbólico y emocional que las viviendas restauradas adquieren para sus propietarios. “Es hermoso lo que realizaron, me restauraron la casa... yo planeaba derribarla. Ahora es una huella que nunca imaginé que iba a permanecer inalterable”, reveló Demetrio Anza, habitante del sector Pona. Lorenza Pérez, una residente del Sector Centro/Pukara, resaltó: “Mi hogar está construido en adobe, con esteras de brea, tal como se hacían en el pasado.” Todo está construido con barro. Es algo que está desapareciendo”.

El programa se propuso incidir en la revalorización del entorno patrimonial desde un enfoque de corresponsabilidad. Esto implicó trabajar con un enfoque integral, reconociendo que toda comunidad tiene el derecho a conservar, usar, transmitir y proyectar su patrimonio material e inmaterial. Los objetivos operativos buscaron además establecer modelos de referencia que puedan ser replicables por los propios habitantes en futuras obras menores, con el acompañamiento de técnicos o maestros locales capacitados. La estrategia incluyó elementos de educación no formal, fortalecimiento organizacional y visibilización del rol de las mujeres.

DESAFÍOS Y APRENDIZAJES

La puesta en marcha del Programa de Capacitación en Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana se topó con desafíos significativos. Estos se manifestaron en diferentes etapas del proceso: técnico-constructiva, organizacional, logística y comunitaria. Sin embargo, cada imprevisto o dificultad se interpretó como una oportunidad para el perfeccionamiento y el aprendizaje, consolidando un modelo de intervención adaptable, participativo y con enfoque territorial.

Uno de los desafíos más significativos fue la coordinación de varios participantes en un entorno rural y en condiciones climáticas extremas. La coordinación entre propietarios, equipo técnico, autoridades locales, empleados y comunidad organizada demandó una planificación minuciosa y una adaptabilidad constante. Por otro lado, la exigencia de conciliar los tiempos de trabajo con los períodos de aprendizaje implicó un esfuerzo extra en la gestión y planificación de la Carta Gantt.

A nivel comunitario, se evidenció la necesidad de revalorar el patrimonio de viviendas como un componente del proyecto de vida de los habitantes. En este sentido, el testimonio de los propietarios refleja un cambio de percepción: viviendas que antes eran consideradas frágiles o “viejas” pasaron a ser vistas como valiosas, habitables y dignas de conservar. Esta transformación simbólica es uno de los aprendizajes más significativos del proceso.

En el ámbito de aprendizaje, uno de los desafíos fue nivelar los conocimientos técnicos previos entre los maestros locales, lo que se resolvió mediante acompañamiento y



Fig. 8.- Maestros locales limpiando paja para la restauración de la cubierta de la Junta de vecinos. (Ph. Cristóbal Correa).

capacitación en obra por parte de los maestros mayores y evaluaciones constantes y colaborativas. La implementación de la Escuela en Obra y la Escuela Abierta resultó clave para fortalecer la confianza, la motivación y el sentido de pertenencia de los participantes, quienes asumieron un rol activo en la conservación de su entorno.

Desde una perspectiva técnica, algunas viviendas presentaban condiciones de deterioro avanzadas, lo que obligó a aplicar soluciones estructurales específicas, preservando los materiales originales y los procedimientos tradicionales. La falta o calidad deficiente de algunos materiales locales (como maderas o fibras vegetales) demandó una estrategia de recolección y selección cuidadosa, y en ciertas situaciones, la implementación de soluciones mixtas que no alteraran la autenticidad del patrimonio.

Finalmente, el trabajo conjunto permitió identificar la importancia de contar con herramientas de planificación y ejecución fáciles de implementar y conocidas por todos los involucrados. El involucramiento del Comité Consultor del programa y el deseo compartido de impulsar una segunda fase del programa, se demuestran que cuando la conservación se vincula con la comunidad, el patrimonio no solo se restaura: se proyecta con sentido de pertenencia de la comunidad.

CONCLUSIONES

El Programa de Capacitación en Restauración de Viviendas Patrimoniales en el Valle de Lasana se consolidó como una experiencia destacada frente a un contexto de patrimonio en riesgo. Frente al deterioro de las viviendas, no solo exigió soluciones constructivas, sino también estrategias comunitarias, de aprendizaje y de gobernanza que pudieran articularse entre ellas.

Durante el proceso, se consiguió frenar el deterioro de un número considerable de viviendas patrimoniales, mediante restauraciones integrales o parciales que respetaron materiales y técnicas ancestrales, además de introducir algunas propuestas de soluciones constructivas utilizando material local. Sin embargo, más allá del resultado físico, lo más significativo fue el impacto en el movimiento generado en el Valle de Lasana, evidenciando esta iniciativa como un recurso de desarrollo, en la activación de aprendizajes compartidos, y en la proyección de una gobernanza comunitaria comprometida.

La creación del Comité Consultor, la Escuela en Obra y la Escuela Abierta fueron claves para transformar el riesgo en oportunidad. En lugar de la pérdida o destrucción, la comunidad optó por la recuperación con sentido. Las viviendas dejaron de ser vistas como ruinas para convertirse en tesoros, como los ven ahora los pobladores y propietarios de las viviendas de Lasana.

Este enfoque demuestra que el patrimonio en riesgo no representa un peso, sino un llamado a la acción. Y cuando esa acción se construye desde lo local, con confianza, colaboración y saberes compartidos, se abre un horizonte concreto de sostenibilidad para los territorios patrimoniales de la región y el país.

EXUBERANCIA BARROCA Y SIMBOLISMO NATURAL EN LA FACHADA DE SAN FRANCISCO DE LA PAZ

MARÍA MARGARITA VILA DA VILA - ESPAÑA/BOLIVIA

El cierre del atrio de San Francisco de La Paz en diciembre de 2024 a fin de evitar el constante deterioro de su fachada ha de hacernos meditar en la responsabilidad de autoridades y ciudadanos para con el patrimonio material heredado y la importancia de su adecuada preservación (Fig.1).

El frontis de esta iglesia ha despertado interés por su exuberancia ornamental desde hace medio siglo[1]. Dado que se ha venido asumiendo que tanto los monstruos antropomorfos de las bases de sus columnas, como sus grutescos son característicos de la "arquitectura mestiza"[2], parece conveniente abordar su repertorio ornamental, para descubrir tanto sus orígenes como el pensamiento que pudo inspirarlo.

La exaltación de la naturaleza vegetal que se advierte en sus portadas podría derivar del principio medieval de la *Natura naturans* y *naturata*. Tal apreciación de una naturaleza que se da vida a sí misma después de haber sido creada, concuerda espiritualmente con el *Cántico de las criaturas* del fundador de la orden, que alababa el esplendor de la obra divina en la hermandad de todas ellas. Dilucidar si este pensamiento guió al diseñador de la fachada o si solo lo hicieron razones ornamentales es el objetivo de este estudio.



Fig. 1: Fachada de San Francisco de La Paz, c. 1781-1784

1. Tuve la oportunidad de abordar este tema en las Actas del IX Encuentro Internacional sobre Barroco (2019), celebrado en Buenos Aires, pero aún no he podido difundirlo en Bolivia.

SAN FRANCISCO DE LA PAZ: ESTADO DE LA CUESTIÓN ACERCA DE LA CRONOLOGÍA, ESTILO Y DECORACIÓN DE SU FACHADA

La espectacular fachada de la iglesia de San Francisco de La Paz es el exuberante colofón de un templo que habiéndose empezado a levantar alrededor de 1744 se terminó de abovedar en 1772[3], siendo el obispo Campos quien lo consagró en 1784[4].

Para cuando esto sucedió, el convento había superado los dos siglos de existencia, pues se había fundado en 1549[5] extramuros de la ciudad, entre las parroquias de indios de San Pedro y San Sebastián para cuidar de la conversión espiritual de los yanaconas[6]. Además de ello, y como en otras urbes de Charcas, el convento formaba un triángulo con los de mercedarios y dominicos, según indica Josefina Matas[7].

Del primer templo del convento, construido a partir de 1556, no queda nada más que su retablo mayor, dorado en 1582 y conservado en la iglesia de Ancoraimes[8]. Su derrumbe, en 1612, hizo precisa una inmediata reconstrucción. Por una descripción de 1665 sabemos que era "llana a lo antiguo".[9] Con el tiempo, el incremento de la población exigió un nuevo templo. A él pertenece esta monumental y exuberante fachada[10].

REPERTORIO DE MOTIVOS VEGETALES Y ALEGÓRICOS EN LA FACHADA

Su disposición apaisada se articula en una ornada portada central flanqueada por dos laterales más sobrias. Su perfecta simetría queda rota por la torre campanario que se concluyó en 1885[11]. Se componen ambas de una calle con dos cuerpos. El inferior se ocupa con una puerta almohadillada rematada en arco de medio punto. La enmarcan dos columnas corintias cuyos fustes se enriquecen con primorosos relieves y sendas cabezas foliadas. Similares a éstas, pero sin las cabezas, son las que flanquean la ventana abocinada del cuerpo superior, rematado por un frontón con tallos ondulantes albergando un escudo con el anagrama de María. Enmarcan verticalmente estas portadas dos cenefas de roleos serpenteantes, en tanto que los plintos, esferas y obeliscos del remate conforman un sobrio contrapunto a tales relieves fitomorfos. La semejanza entre el tallado a bisel y el diseño de los florones de los plintos con los que adornan los arcos de la bóveda de cañón central, terminada en 1772, hace suponer que la fachada se completó una década después, tras el cerco de La Paz que afectó al convento en 1781[12].

Su portada central deslumbra por la profusión ornamental en torno al arco trilobulado de ingreso. Éste

2. Sobre el sentido y la conveniencia del término "mestizo" aplicado a este arte pueden consultarse los estudios de García, C. y Penhos, M., "Mestizo": ¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte", pp. 315-324; González, R., "El ` Barroco mestizo ´: ¿Producto o proyecto?", pp. 111-120; G. Ríos Vizcarra, G., "El barroco arequipeño como germen de la arquitectura nacionalista americana en la primera mitad del siglo XX", pp. 97-110 y Terán Bonilla, J., "Arquitectura barroca popular en la región Puebla-Tlaxcala: Expresión del mestizaje", pp. 49-58. En: Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2017.
3. Matas, J., Arquitectura franciscana en la provincia misionera de San Antonio de los Charcas, Argentina, Universidad de Tucumán, 2016, pp. 181-184 y Buschiazzo, M., "El templo de San Francisco de la Paz". En: Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Bolivia, cuaderno VI, Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Buenos Aires, 1949, pp.15-16 y Mesa, J. y Gisbert, T., Monumentos de Bolivia, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1992, pp. 83-86.
4. Matas, op. cit., pp.181-184 y Buschiazzo, op. cit., pp.15-16.
5. Matas, op. cit., pp. 33, 39-42, 118 y 181, cita documentos estudiados por Córdova Salinas, D., Crónica franciscana de las provincias del Perú, D.C. Academy of American Franciscan History, 1651, 1997, p. 139; de Mendoza, D., Crónica de la Provincia de San Antonio de Los Charcas, La Paz, Don Bosco, 1976, p. 45-48 y Calzavarini, L., Presencia franciscana y formación intercultural en el sudeste de Bolivia según docu mentos del archivo franciscano de Tarija 1606-1936, Tarija, Centro Eclesial de Documentación, 2004, p. 11.
6. Reseñan tal apreciación Gisbert, T. y de Mesa, J., en su Arquitectura andina, 1997, p. 195.
7. Matas op. cit., p. 129. Deseo expresar mi gratitud a la autora por haberme permitido conocer su tesis doctoral –aún no publicada- sobre la arquitectura franciscana en la Audiencia de Charcas, y su generosidad al haberme proporcionado una copia digital de la misma.
8. Sobre el dorador del primitivo retablo de San Francisco, instructor en 1582 de Francisco Tito Yupanqui en la imagen de la Virgen de Copacabana, puede consultarse Ramos Gavilán, A., Historia de Nuestra Señora de Copacabana, 2.° ed., La Paz, Academia Boliviana de la Historia, 1976, p. 112-126 y Vila Da Vila, M., "Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas". En: Classica Boliviana, IX, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2018. De la identificación de tal retablo con el de Ancoraimes tratan de Mesa, J. y Gisbert, T., Escultura virreinal en Bolivia, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, N.° 29, La Paz, 1972, pp. 176-178 y de Mesa, J. y Gisbert, T., XXVIII, 1985 pp. 402-403 y Matas op. cit., p. 182.
9. Matas op. cit., p. 182, citando a Rossi, J., "La Paz-Bolivia: iglesia y convento de San Francisco en su historia". En: Bolivia francisca na, vol. 3, N.° 3, Tarija, 2003, pp. 29, 48 y 49.
10. Buschiazzo op. cit., p. 15 y Matas, op. cit., pp. 182-183.
11. Buschiazzo op. cit., p.16 y Matas, op. cit., p. 184.
12. Matas, op. cit., pp. 183, 189 y 203-204.

puede compararse con el de la iglesia de Santo Domingo de La Paz, hacia 1760, y tiene su precedente en la del convento de San Francisco de Potosí, levantada por Sebastián de la Cruz en 1714[13]. En el Virreinato del Perú aparecieron en torno a 1670 en conventos de Cuzco y Lima. Durante el siglo XVIII se volvieron tan populares que aparecen tanto en iglesias mexicanas de Puebla[14], como en los retablos de San Francisco de La Paz[15] y de iglesias andaluzas[16]. Presentes en la arquitectura mudéjar y en el gótico isabelino, sus orígenes remontan a la arquitectura omeya, multiplicándose en el Románico tardío y la Baja Edad Media[17].

Ocupando las enjutas de tan hermoso arco nos sorprenden dos expresivas cabezas mordiendo sarmientos de suculentos racimos. Otras dos cabezas antropomorfas llenan los arranques de las columnas de las puertas laterales. Son estas piezas, junto con los llamativos grutescos del segundo cuerpo de la portada central -ocupados por sirenas aladas sobre follajes y dos féminas acuclilladas y desnudas- las que analizaremos ahora, por sumar a su belleza ornamental un posible valor simbólico.

LA DIOSA MADRE TIERRA COMO ATLANTE: ORÍGENES DE SU ICONOGRAFÍA

Estas dos figuras atrapan la atención por sus generosos senos, sostenienen pesados tallos y cubren con un florón la entrada a su vagina (Fig.2). Tales características llevan a interpretarlas como alegorías de la Madre Tierra o *Pachamama* andina[18]. Y es que, a pesar del juego de formas propio de los grutescos, la fecundidad que sugieren tanto la enfática desnudez de sus órganos genitales como el follaje que las acompaña, las vuelve descendientes de las



Fig. 2: San Francisco de La Paz, c. 1784: sirenas, vides, "hombres verdes" y alegoría de la Madre Tierra

representaciones antiguas y medievales de la Tierra nutricia. A la obesa figura entronizada y desnuda de la neolítica diosa madre de Çatal Hüyuk y a las idealizadas matronas del *Ara Pacis* de Augusto y del *missorium* de Teodosio (388), hay que añadir representaciones bizantinas, carolingias y otonianas[19]. Suelen mostrarse bajo escenas de la Crucifixión, frente a la alegoría del mar y testimoniando el poder de Dios sobre toda la Naturaleza. El marfil tallado como cubierta de un evangeliario carolingio del siglo IX es un buen ejemplo de ello (Fig.3). A pesar de su disposición lateral, la desnudez de sus senos nutricios y la cornucopia con tallos vegetales permiten compararla con las estudiadas. Por otra parte, la disposición servil y atlante de la Tierra se hace evidente en un marfil protobizantino y en piezas otonianas cercanas al año mil. En ellas, según se aprecia en la miniatura del *Evangeliario*

13. De Mesa y Gisbert, op. cit., p. 81-86 (Santo Domingo y San Francisco de La Paz) y 146-148 (San Francisco de Potosí); Matas, op. cit., p.177 (San Francisco de Potosí), 192-195 (retablo mayor) y 208-214 (fachada) de San Francisco de La Paz.
14. Terán Bonilla, J., "Arquitectura barroca popular en la región Puebla-Tlaxcala: Expresión del mestizaje". En: Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2017, pp. 49-58 y Mesa, J. y Gisbert, T., Arte Iberoamericano desde la colonización hasta la independencia, Summa Artis XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 234, 260-2.
15. Dicho retablo es contemporáneo a la ejecución de la fachada y fue dorado a fines del siglo XVIII, al igual que la cúpula del templo (1773), según recoge Matas, op. cit., p. 189-195.
16. Los arcos trilobulados son habituales en los retablos de la familia Primo. Taylor, R. (1987-88-89), "La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía". En: Imafronte, N.° 3, 4 y 5, pp. 323-345 (p. 342), figs. 4, 5, 6, 8 y 10 (retablos de Antequera (carmelitas), Estepa y Granada) y se advierten en otros muchos andaluces del siglo XVIII.
17. Matas, op. cit., pp. 203-204 (por un lapsus la autora sustituye el término "mudéjar" por el de "mozárabe"). Son abundantes los ejemplos de arcos lobulados en la arquitectura medieval de Occidente. Como ejemplo, baste recordar los del interior del mihrab de la Mezquita de Córdoba, decorado entre 961 y 966 (Sureda, J., "La Edad Media. Bizancio, Islam". En: Historia Universal del Arte, III, Barcelona, Ed. Planeta, 1987, pp. 189-195) o el arco interno trilobulado del Pórtico del Monje románico de la Catedral de Ely (Stoll, R., El arte románico en Gran Bretaña e Irlanda, Barcelona, Juventud, 1973, fig. 227, pp. 113-117); o las tracerías de tímpanos y arcos de un sinfín de construcciones hispanas mudéjares y góticas, como puede verse en las ilustraciones de Azcárate, J., Arte gótico en España, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 83, 111, 117,120, 127, 215, 217, etc.
18. Matas, op. cit., en las pp. 211-212 y nota 113, se limita a señalar que "algunos la asimilan a la Pachamama" y que, en una entrevista, la mesoamericanista Nicklich, A. le hizo notar su parecido con una diosa acuclillada de un códice mixteca.
19. Pueden verse representaciones alegóricas de la Tierra Madre sedente y con cornucopia vegetal en Lasko, P., Arte sacro, 800-1200, Cátedra, Madrid, 1999, en marfiles carolingios c. 814-870, figs. 36, 51 (Crucifixión con la tierra y el mar), y fig. 85, pp. 119-20 (cubierta del libro de Tuotilo: marfil con Cristo en majestad con la tierra y el mar debajo).



Fig. 3: Cubierta de marfil carolingia reutilizada en el Libro de Perícopes del emperador Enrique II, c. 850



Fig. 4: San Francisco de La Paz, c. 1784: columna lateral con "hombre verde" o cabeza foliada

de Aquisgrán de Otón III, con la Tierra agachada sosteniendo el trono imperial, se manifiesta su sumisión al Rey celestial o a su representante terreno[20]. Por esta razón consideramos que la inspiración romano-cristiana de los relieves de la portada es clara y se antepone a su vinculación iconográfica con códices mixtecos u obras andinas. En lo formal, en cambio, es probable que su autor se fijara en éstas, pues tanto su aplanado relieve, como la disposición frontal y la sujeción de las plantas hacen recordar al dios de la Puerta del Sol y otras figuras tiahuanacotas[21]. Con todo, también aparece en grutescos renacentistas y evoca la postura de atlantes, como T. Gisbert ha señalado[22].

EL "HOMBRE VERDE" O GREEN MAN: CABEZAS CON HOJAS Y RAMAS

Tampoco son características del arte prehispano tiahuanacota o incaico las máscaras foliadas que ornan los arranques de las columnas de las puertas laterales (Fig.4) o las demoníacas cabezas de las enjutas del arco trilobulado.

Las primeras se disponen frontales y se repiten en los cuatro fustes que adornan. Aunque de aspecto humano, sus cabellos están conformados por ondulantes tallos y de sus amplias bocas brotan hojas como barbas y tallos recurvados. Tal diseño, aunque tratado con el relieve a bisel propio del "barroco mestizo", evidencia su origen clásico tardío –como se advierte comparándolas con la máscara del Océano del Gran Plato del Tesoro de Mildenhall (siglo IV) o la tallada en un balaustre de Izmit conservado en Estambul y fechado hacia el 470[23] (Fig.5). También sus cabellos y barbas están conformados por hojas lobuladas, extendiéndose sobre ésta roleos de vid con figuras humanas y aves, como ya sucedía en el arte helenístico y romano.

A tan fascinantes e híbridas máscaras foliadas se



Fig. 5: Balaustre de columna bizantina de Izmit c. 450-500: cabeza foliada con roleos de vid

20. P. Lasko, op. cit., pp. 170-171, fig. 133 (Crucifixión en marfil del Códice Aureo de Echternach con la Terra sosteniendo la cruz como atlante, c. 990) y fig. 156, pp. 193-195 (Crucifixión en marfil del obispo Adalberto, c. 1000).
21. Gisbert, T. y de Mesa, J., Historia del Arte en Bolivia, I: Periodo Prehispánico; II: Periodo Virreinal, La Paz, Gisbert y Cía, S.A.- F. Simón I. Patiño, 2012, pp. 22, 34-35 y 43, figs. 16, 30, 31 y 39.
22. De Mesa, J. y Gisbert, T., Monumentos de Bolivia, La Paz, Gisbert y Cia, 1978, p. 43.
23. Pasinli, A., Les musées archéologiques d´Istambul, Istambul, Turizm Yayinlari Ltd, 1989, p. 74, fig. 81.

han dedicado múltiples estudios desde que Lady Raglan en 1939 las juzgó plasmaciones del *Green Man*. Sus orígenes tardoromanos o celtas han sido invocados por décadas. En Europa, al interpretarse generalmente como símbolos de la vida y espíritus de la naturaleza, se les considera derivadas de deidades clásicas como Océano, Pan, Baco o Silvano, o de Freyr, Odín, Cernunnus o Viridios –cuyo nombre significa "Hombre verde"- entre las germanas y celtas precristianas[24].

En Bolivia, en cambio, se han interpretado como representaciones de indígenas con vinchas emplumadas y hasta en las hojas de sus bocas se han visto zampoñas[25]. No obstante, y aún sin negar un posible "toque local" por parte de los indígenas o mestizos que las tallaron, ante la morfología de estas cabezas foliadas resulta clara su deuda con la tradición cristiano-medieval a través de sus descendientes renacentistas y barrocos.

Son incontables los testimonios de tan fantásticas figuras en el arte cristiano de los siglos XI y XII, siendo particularmente conspicuas entre las iniciales de manuscritos de la escuela de Winchester, decoradas con entrelazos y vástagos brotando de cabezas animales. El gusto por el entrelazo vegetal y su intrincada combinación con figuras zoomorfas testimonia la deuda de estas miniaturas con los evangeliarios anglo-irlandeses de los siglos VII-IX, influidos a su vez por la tradición celta local[26]. También abundaron en relieves de claustros e iglesias de la Europa románica del siglo XII. Entre ellos destaca la cabeza foliada que decora el incensario de un ángel de la portada de Platerías de la Catedral de Santiago[27]. Vistoso es igualmente el capitel de Nôtre-Dame des Doms (Avignon), con una cabeza que testimonia, junto a otras del oeste y sudeste Francés, "la más variada imitación de máscaras antiguas, con cabezas foliadas y de sátiros como motivos preferidos"[28]. En Inglaterra es común encontrarlas en dovelas, jambas y tímpanos de iglesias y catedrales como la de Rochester o Canterbury[29], interpretándolas Stoll como evocaciones del "mundo demoníaco que hay que abandonar al cruzar el umbral de la casa de Dios"[30].

A partir del Gótico, las máscaras foliadas se multiplicaron por toda Europa, presentándose tanto en el cuaderno de bocetos de Villard d´Honnecourt (c.1230) como en sillerías de coros, gárgolas, grabados o vitrales[31]. Durante el Renacimiento y Barroco se volvieron populares entre los grutescos de estampas, objetos, fachadas, retablos o paredes de palacios e iglesias. Baste señalar como testimonio de su dispersión geográfica su presencia tanto en una ménsula de un balcón cordobés de 1663 (Fig.6) como en los pilares de la galería exterior del Palacio Díaz de Medina (Museo Nacional de Arte) de La Paz en 1775, además de en las iglesias rurales



Fig. 6: Ménsula del balcón de casa cordobesa datada en el año 1663

24. Erias, A., "El hombre que vomita ramas (green man u hombre verde, Santiago el Verde...) y algunas figuras de resucitados en la Galicia Medieval: reflexiones a partir de algunos casos". En: Anuario Brigantino, N.° 32, Betanzos, 2009, pp. 285-308 y Mastin, L., "The Enigma of the Green Man", 2011. Disponible en: http://www.greenmanenigma.com/history.htm
25. Así se describe la máscara de San Francisco de la Paz que sirve de portada al N.° III de Classica Boliviana en 2004. La idea deriva de Mesa-Gisbert, 1978, op. cit. p. 43, y Gisbert, T., 1980, figs. 101 y 102, describe como rostros con tocados de vinchas y plumas las cabezas talladas en las fachadas de las iglesias de Sicasica e Italaque. Lo mismo repite en su tesis doctoral Matas, op. cit., p. 212, al decir que se decoran "con rostros de indígenas", remitiendo a los mencionados autores en 1992, op. cit., p. 86 y en 2012, op. cit., p. 65, fig. 54.
26. Heslop, S., "Brief in words but heavy in the weight of its mysteries". En: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, vol. I-II, Boydell Press, Suffolk, 1987, vol. I, pp. 111-118, vol. II, fig. 7,11, 13, 14.
27. También puede verse un buen ejemplo de máscara foliada en Baylé, M., "Remarques sur les ateliers de sculpture dans le Cotentin (1100-1150)". En: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, vol. I-II, The Boydell Press, Suffolk, vol. I, 1987, pp. 7-13 y vol. II, fig. 6 (Capitel de Brévands). De los ejemplos gallegos se ocupa Erias, op. cit., pp. 285-286.
28. Sauerländer, W.,"Architecture and the figurative arts". En: Renaissance and Renewald in the Twelth Century, Clarendon Press, Oxford, 1985, fig. 56 (capitel del Museo Calvet), pp. 678-679.
29. Kahn, D., "The West Doorway at Rochester Cathedral". En: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, vol. I-II, Boydell Press, Suffolk, 1987, vol. I, pp. 129-134, vol. II, fig. 8.
30. Stoll, op. cit., fig. 15, pp. 35-37 (Canterbury, c. 1115-1125), fig. 105, pp. 62-64 (Kilpeck, c.1150), fig. 1, pp. 33-34 (tímpano de Barfreston, Kent, c. 1180), fig. 207 (St. Peter de Northampton)
31. Mastin, op. cit. y por otros recopiladores en: http://www.indigogroup.co.uk/edge/greenmen.htm



Fig. 7: Dintel del portal sur de S. Pierre de Moissac, c. 1125: Roleo brotado o engullido por cabeza monstruosa

de Sicasica, Italaque y Huarina[32].

Una variante del llamado "hombre verde" es la presente en las enjutas del arco trilobulado de la fachada de San Francisco. Sus orígenes son medievales, según se advierte en las portadas francesas de Moissac (Fig.7), Beaulieu o Saint-Denis de París[33]. Como en la iglesia paceña y en otros tímpanos, de las bocas felinas o demoníacas parecen brotar tallos serpentinos[34]. Al juzgarse contrapuestos a la *Maiestas Domini* en el tímpano gallego de Barbadelos, Castiñeiras los interpreta como la "Boca del Infierno" en tanto que *Radix omnium malorum* -como se califica a Satán en el Apócrifo de Nicodemo-. En cambio, cuando el enramaje parte de la mandorla de Cristo –como en los tímpanos de Sto. Domingo de Pomata o de la iglesia de Barfreston- "podría entenderse como una evocación del Árbol de la Vida o emanación de la gloria divina"[35].

Es el contexto el que determina la interpretación dada a tan fascinante figura, entendida como símbolo de la naturaleza, de la vida y de la fertilidad, pero también de la muerte y del renacimiento. En forma similar, en el Barroco andino, Corti, Guzmán y Pereira interpretan las ramas que brotan de las cabezas de pumas pintadas en San Andrés de Pachama como un símbolo que aúna la fortaleza con fertilidad de la tierra[36].

Junto a estas interpretaciones, otras advierten en las emanaciones de la boca del ser un testimonio del aliento del Espíritu Santo o del árbol de la cruz brotado de las semillas del Paraíso enterradas con Adán. Pero si algunos entienden el "hombre verde" como una fuerza de la Naturaleza germinativa, no faltan aquellos que, como ya predicaba Rábano Mauro en el siglo VIII, ven en él una manifestación de los pecados de la carne o de los poderes destructivos del Maligno cuando la criatura devora los tallos[37].

Tal parece ser el caso de las cabezas de la portada de San Francisco (Fig.8). Su confinamiento en las enjutas del arco, así como la deformidad de sus rostros y el que parezcan estar engullendo tallos con racimos -evocadores de la abundancia y de la Eucaristía-, podría advertir contra las acechanzas demoníacas. De no resultar tan fieros, dada la exuberante vegetación de la fachada, semejarían otro símbolo

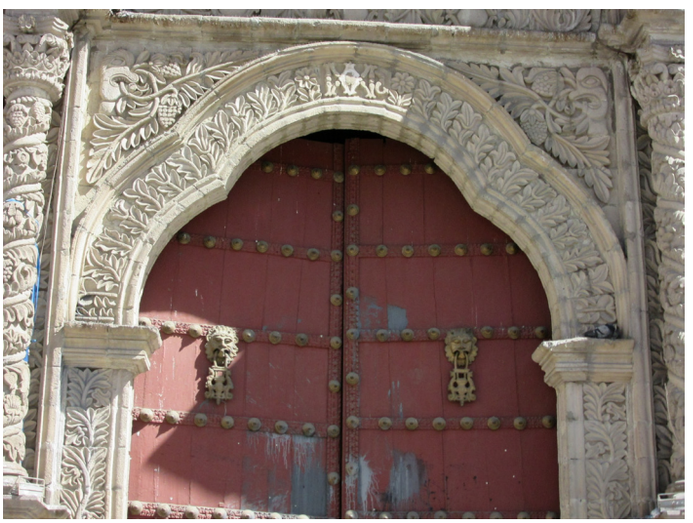


Fig. 8: Portada de San Francisco de La Paz con arco trilobulado y ¿monstruos devorando vides?, c. 1784

32. Gisberty de Mesa, op. cit., 1986, pp. 495-501, figs. 557 (Sicasica), 562 (La Paz); de Mesa y Gisbert, op. cit., 1992, pp. 89-90 y Gisberty de Mesa, op. cit., 2012, pp. 69-72, figs. 63-66.
33. Hearn, M. F., Romanesque Sculpture, Cornell Univ. Press, Ithaca, N.Y., 1985, pp. 169-183, fig. 127 (Moissac, c. 1125), fig. 134 (Beaulieu), o fig. 143, pp. 191-197 (St. Denis de París).
34. Castiñeiras, M. A., "La persuasión como motivo central del discurso: La boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", 2003, pp. 231-258 (pp. 235-241), figs. 1 (Santiago de Barbadelo) y fig. 2 (Tímpano de la iglesia de Mars, Nièvre).
35. Castiñeiras, op. cit., p. 240; Stoll, op. cit., fig. 1, pp. 33-34 (tímpano de Barfreston, Kent, c. 1180), fig. 207 (St. Peter de Northampton) y Gisbert y de Mesa, 1986, op. cit., p. 480.
36. Corti, P., Guzmán, F. y- Pereira, M., "Iconografías locales en las pinturas murales de la Ruta de La Plata". En: Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2017, pp.171-176 (pp. 172-173)
37. Mastin, op. cit. y Westermann, A. H., "Fragments from Freckenhorst". En: Romanesque and Gothic, Essays for George Zarnecki, vol. I-II, Boydell Press, Suffolk, 1987, vol. I, pp. 201-204, vol. II, figs. 1-4 (pila bautismal de S. Boniface, Freckenhorst, 1129, con la Boca del Infierno) y Gisbert-Mesa, op. cit., 1986, pp. 495-496, fig. 557 (máscaras foliadas del zócalo de la portada de San Pedro de Sicasica, juzgadas como "la versión mestiza del hombre verde, que como símbolo de las fuerzas inferiores y del mal, se coloca en la parte baja")

de las fuerzas germinativas de la Naturaleza, como la Tierra madre y las máscaras foliadas. Este podría ser el sentido de las figuras entre follaje de las enjutas de Sto. Domingo y S. Agustín de Arequipa y de San Juan de Juli (Perú). Por su composición, al ser anteriores a las paceñas, podrían considerarse como un precedente y, acaso, modelo[38].

GRUTESCOS DE SIRENAS, AVES Y VEGETACIÓN: ¿ORNATO O SIMBOLISMO?

Otra cuestión que surge al contemplar tan hermosos relieves es si los grutescos con sirenas aladas y las aves entre tan densa vegetación tienen un valor puramente ornamental o simbólico (Fig.1). Y a esta duda hay que añadir otra: ¿Se trata de una vegetación local[39] o de plantas en las que prevalece el barroquismo formal y la necesidad de rellenar los espacios con hermosas ondulaciones vegetales?

Respecto a la primera cuestión, parece clara su conexión con los motivos previamente estudiados, y sin dudar de la importancia otorgada por los franciscanos al adorno del conjunto en su ansia de ofrendar a Dios lo mejor y convertir a los indígenas mediante el esplendor del templo, como señala J. Matas[40], es posible valorar la fachada como un pórtico al Paraíso –tal como sugieren las aves que flanquean el Sagrado Corazón en las calles laterales superiores-, al tiempo que un testimonio de la grandeza y diversidad de la creación divina. Incluso las figuras simétricas descritas como grutescos de monstruos "unidos por la cintura", pueden interpretarse como sirenas aladas (Fig.2). En tanto que tales, aparte de prevenirnos contra las tentaciones de la carne, testimonian la multiplicidad de los seres creados, como sucede en marfiles bizantinos y carolingios dedicados a la Creación en donde tan fantásticas criaturas acompañan a Adán y Eva[41].

También como parte del mundo natural pueden entenderse las cabezas leoninas de los bloques situados sobre los capiteles de las columnas del cuerpo inferior. A pesar de interpretarlos J. Matas como símbolos multiplicados del evangelista Marcos, al relacionarlos con las supuestas cabezas bovinas de sus pedestales y asociar estas a Lucas (Fig.1), que sepamos, los símbolos de los evangelistas nunca aparecen repetidos en la misma obra, sino juntos o en pares. Por otra parte, no se advierten cuernos ni rasgos de bueyes en las cabezas inferiores, antropomorfas, con gruesos labios y volutas enroscadas hacia atrás. Tampoco se parecen a la cabeza de buey que, junto con la del león –y presumiblemente las del hombre y el águila en el cuerpo central- sobresalen bajo las columnas del retablo mayor de la iglesia, a manera de sustento –como símbolos evangélicos- de la doctrina cristiana.

Ese sentido sacro está ausente en estas figuras de la fachada que, de poseer algún mensaje, han de relacionarse o con fuerzas demoníacas sometidas al poder divino –como sucede con los monstruos de las basas de los pilares del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana y como Gisbert y Mesa entienden las máscaras foliadas de la iglesia de Sicasica[42]- o con la energía de la naturaleza antes descrita[43]. Y un sentido similar puede darse a los grutescos tallados en los plintos de las columnas del cuerpo superior, flanqueando las alegorías telúricas. Se trata de figuras con rostro humano y cuerpo vegetal. Su diseño es comparable al de las plasmadas a los lados del frontón de la iglesia del Colegio de la Compañía de Cuzco, juzgadas por Samanez como "efigies hieráticas con rostros indígenas". El follaje bajo tales rostros los hace una variante más del "hombre verde" y testimonia la capacidad de los canteros locales para adaptar los diseños foráneos a fisonomías que les eran familiares[44](Fig.2).

Respecto a la segunda cuestión, y a pesar de la insistencia de muchos investigadores en juzgar tan ubérrima naturaleza como un testimonio de la vegetación subtropical, lo cierto es que no se advierte en la fachada una flora

38. Gisbert y de Mesa, op. cit., 1986, pp. 477-494 (iglesias de Arequipa, del Valle del Colca peruano y del Collao andino), figs. 539 y 541 (Sto. Domingo y S. Agustín de Arequipa) y 549 (Juli). Similar composición, pero con ángeles en vez de "hombres verdes" tienen las enjutas de iglesias de Cajamarca, según se advierte en Samanez Argumedo, R., "Las representaciones figurativas en la ornamentación de la arquitectura barroca del virreinato peruano". En: Mestizajes en diálogo (Actas VIII Encuentro Internacional sobre Barroco), La Paz, Visión Cultural, 2017, pp. 39-48 (pp. 47-48), fig. 9.
39. Así lo considera Matas, op. cit., p. 209 y ss., respetando la opinión previa de los investigadores Mesa-Gisbert en las obras dedicadas a la arquitectura virreinal en Bolivia.
40. Ib²dem, p. 202.
41. Ib²dem, pp. 209-210. En varios marfiles bizantinos y carolingios del siglo IX recogidos por Lasko, op. cit., fig. 52, se muestran parejas de sirenas y otros híbridos como parte de la Creación, acompañando a Adán y Eva. De las sirenas y su posible sentido en el arte virreinal me he ocupado en Vila Da Vila, M., "Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas". En: Classica Boliviana, vol. IX, La Paz, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, 2016, pp. 153-177 pp. 63-96.
42. Gisbert, y de Mesa, op. cit., 1986, pp. 495-501, fig. 557.
43. Matas, op. cit., pp. 192-194 y 209-211.
44. Ib²dem, p. 211 y Samanez Argumedo, op. cit., pp. 43-44, fig. 5. Por su parte, Mesa y Gisbert, op. cit., 1978, p. 43, han visto en las bases de las columnas inferiores "monstruos antropomorfos con cuernos de carnero y labios leporinos" entendidos como "uno de los motivos preferidos del estilo mestizo", similares a los de Sica-Sica y de Pomata.

local –salvo acaso algunas papayas entre los racimos y granadas eucarísticas de las columnas- sino, más bien, las ondulaciones vegetales propias de otras portadas y retablos contemporáneos, tanto en el Virreinato del Perú como en otras áreas hispanoamericanas[45].

¿NATURA NATURANS Y NATURA NATURATA?

La abigarrada presencia de floreros, plantas, vides y granadas enroscadas en las columnas y de híbridos de fisonomía vegetal hace pensar en una Naturaleza desbordante de vida y en constante renacimiento. Ante tal visión, el pensamiento del teólogo Escoto Eriúgena (siglo IX), acerca de una naturaleza que, una vez creada por Dios, se multiplica y regenera en perpetua germinación, viene a la memoria. Siglos después, Spinoza lo retomó en el Barroco partiendo del pensamiento de Averroes (siglo XII)[46]. De no considerarse estas nociones desviadas de la ortodoxia católica, podría pensarse que el diseñador de esta fachada-retablo las tuvo en cuenta. Sin embargo, su carácter franciscano nos obliga a descartar cualquier intención heterodoxa.

Con todo, no es necesario acudir a complejas interpretaciones para encontrar un sentido cristiano en tanto ornato. Recordemos que en el *Cántico de las Criaturas* entonado por san Francisco de Asís hacia 1225 se loa al Creador "por nuestra hermana la madre tierra, la cual nos sustenta y gobierna y produce diversos frutos, con coloridas flores y hierbas"[47]. En 2015 el Papa Francisco retomó estas palabras en su Encíclica "*Laudato si', mi' Signore*" para animar a todos en la responsabilidad y cuidado por la casa común, la Tierra, "que es también… como una madre bella que nos acoge entre sus brazos". Este el principal interés de la Ecología moderna, de la cual en 1979 Juan Pablo II proclamó patrono a San Francisco "por valorar la Naturaleza como un don maravilloso hecho por Dios al género humano"[48].

Ese amor por la naturaleza se percibe en las disposiciones de San Francisco respecto a sus conventos, al pedir que "siempre se dejara una parte del huerto sin cultivar, para que crecieran las hierbas silvestres de manera que quienes las admiraran pudieran elevar su pensamiento a Dios, autor de tanta belleza"[49]. Y por más que la humildad original de las construcciones franciscanas diera paso a una mayor atención a la ornamentación de las iglesias desde el siglo XVII[50], lo cierto es que suntuosas portadas y retablos como los del convento paceño no hacen más que acentuar ese gozo y glorificación de la Naturaleza como muestra del poder creador divino[51].

Considerando todo esto, se puede concluir que en la barroca fachada de San Francisco de la Paz, un repertorio ornamental de origen renacentista y una iconografía clásica y medieval se entrelazan maravillosamente, para dar como resultado una obra en la que se funden ornato y mensaje, al igual que lo hacen los diseños europeos y la primorosa labor de quienes los volvieron inmortales en la piedra de los Andes.

BIBLIOGRAFÍA:

Azcárate, J. M.ª. (1990). *Arte gótico en España*. Cátedra.

Baylé, M. (1987). Remarques sur les ateliers de sculpture dans le Cotentin (1100-1150). En *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki* (Vols. I-II, Vol. I, pp. 7-13; Vol. II, fig. 6). The Boydell Press.

Buschiazzo, M. (1949). El templo de San Francisco de la Paz. *Documentos de Arte Colonial Sudamericano: Bolivia* (Cuaderno VI). Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina.

Canto Nieto, J. R. del. (2010). Natura naturans y natura naturata en Spinoza y David Nieto, Haham de la comunidad sefardita de Londres a principios del siglo XVIII. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, 27*, 165-188.

Castiñeiras, M. A. (2003). La persuasión como motivo central

45. Matas, op. cit., p. 209. Respecto al simbolismo de las granadas, vides e higos y su relación con la fertilidad de la tierra en la pintura mural del altiplano, véase Mardones, B., "Granadas en el altiplano. Un problema iconográfico en los muros del santuario de Copacabana de Andamarca, Bolivia". En: Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo, La Paz, Fundación Visión Cultural, pp. 197-204.
46. Hernández-Pacheco, J., "Natura naturans, natura naturata. ¿Evoluciona Dios? Hacia una relativa, y prudente, reivindicación del ` hylozoismo ´", En: Naturaleza y libertad. Revista de estudios interdisciplinares, N.º 2, Sevilla, 2013, pp. 115-133 y del Canto Nieto, J. R., "Natura naturans y natura naturata en Spinoza y David Nieto, Haham de la comunidad sefardita de Londres a principios del siglo XVIII". En: Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, vol. 27, 2010, pp. 165-188.
47. San Francisco de Asís, Escritos. Biografías. Documentos de la época, Guerra, J. A. (ed.), Madrid, B.A.C., 1985, pp. 48-50.
48. Santo Padre Francisco, Carta Encíclica, "Laudato si', mi' Signore", 2015, pp. 3 y11. La Bula de Juan Pablo II nombrando patrono de la Ecología a San Francisco está recogida por Matas, op. cit., en la nota 17 de la p. 8.
49. Matas, op. cit., p. 9 recoge estas palabras del papa Francisco para enfatizar la concordancia entre la humildad franciscana y la sencillez inicial de sus construcciones.
50. Ib²dem, pp. 16-18.
51. Celebramos que esta idea sea compartida por González, op. cit., pp.115-116, figs. 7-8, al señalar que "El universo puesto a la vista en la iglesia de los jesuitas de Arequipa figuraba la Creación, al mismo tiempo que la variedad de los seres creados figuraba la universalidad de la gracia".

del discurso: La boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria (pp. 231-258).

Corti, P., Guzmán, F., & Pereira, M. (2017). Iconografías locales en las pinturas murales de la Ruta de La Plata. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 171-176). Fundación Visión Cultural.

Erías, A. (2009). El hombre que vomita ramas (green man u hombre verde, Santiago el Verde…) y algunas figuras de resucitados en la Galicia medieval: Reflexiones a partir de algunos casos. *Anuario Brigantino, 32*, 285-308.

Francisco. (2015). *Laudato si: Carta encíclica sobre el cuidado de la casa común*.

García, C., & Penhos, M. (2017). "Mestizo": ¿Hasta dónde y desde cuándo? Los sentidos del término y su uso en la historia del arte. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 315-324). Fundación Visión Cultural.

García Ros, V. (1999). Arquitectos franciscanos en el sur andino (1775-1835). *Archivo Iberoamericano, 59*, 111-136.

Gisbert, T., & Mesa, J. de. (1997). *Arquitectura andina, 1530-1830*. Embajada de España en Bolivia.

Gisbert, T., & Mesa, J. de. (2012). *Historia del arte en Bolivia* (Vols. I-II). Gisbert y Cía.; F. Simón I. Patiño.

González, R. (2017). El "barroco mestizo": ¿Producto o proyecto? En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 111-120). Fundación Visión Cultural.

Hearn, M. F. (1985). *Romanesque sculpture*. Cornell University Press.

Hernández-Pacheco, J. (2013). Natura naturans, natura naturata. ¿Evoluciona Dios? Hacia una relativa, y prudente, reivindicación del hylozoismo. *Naturaleza y libertad. Revista de estudios interdisciplinares, 2*, 115-133.

Heslop, S. (1987). Brief in words but heavy in the weight of its mysteries. En *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki* (Vols. I-II). Boydell Press.

Kahn, D. (1987). The West Doorway at Rochester Cathedral. En *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki* (Vols. I-II). Boydell Press.

Lasko, P. (1999). *Arte sacro, 800-1200*. Cátedra.

Mardones Bravo, C. (2017). Granadas en el altiplano. Un problema iconográfico en los muros del santuario de Copacabana de Andamarca, Bolivia. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 197-204). Fundación Visión Cultural.

Mastin, L. (2011). The enigma of the Green Man. http://www.greenmanenigma.com/history.html

Matas, J. L. (2016). *Arquitectura franciscana en la provincia misionera de San Antonio de los Charcas* (Tesis doctoral, Universidad de Tucumán).

Mesa, J. de, & Gisbert, T. (1972). *Escultura virreinal en Bolivia* (N.º 29). Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Mesa, J. de, & Gisbert, T. (1978). *Monumentos de Bolivia*. Gisbert y Cía.

Mesa, J. de, & Gisbert, T. (1992). *Monumentos de Bolivia*. Embajada de España en Bolivia.

Pasinli, A. (1989). *Les musées archéologiques d'Istanbul*. Turizm Yayinlari Ltd.

Ramos Gavilán, A. (1976). *Historia de Nuestra Señora de Copacabana* (2.ª ed. de la impresión de 1621). Academia Boliviana de la Historia.

Ríos Vizcarra, G. (2017). El barroco arequipeño como germen de la arquitectura nacionalista americana en la primera mitad del siglo XX. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 97-110). Fundación Visión Cultural.

Samanez Argumedo, R. (2017). Las representaciones figurativas en la ornamentación de la arquitectura barroca del virreinato peruano. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 39-48). Fundación Visión Cultural.

San Francisco de Asís. (1985). *Escritos, biografías y documentos de la época* (J. A. Guerra, ed.). B.A.C.

Sauerländer, W. (1985). Architecture and the figurative arts. En *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Clarendon Press.

Sebastián, S., Mesa, J. de, & Gisbert, T. (1986). *Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia* (Summa Artis, Vol. XXIX). Espasa-Calpe.

Stoll, R. (1973). *El arte románico en Gran Bretaña e Irlanda*. Juventud.

Sureda, J. (1987). La Edad Media: Bizancio, Islam. En *Historia universal del arte* (Vol. III). Planeta.

Taylor, R. (1987-1989). La familia Primo: Retablistas del siglo XVIII en Andalucía. *Imafronte, 3-5*, 323-345.

Terán Bonilla, J. (2017). Arquitectura barroca popular en la región Puebla-Tlaxcala: Expresión del mestizaje. En *Actas del VIII Encuentro Internacional sobre Barroco: Mestizajes en diálogo* (pp. 49-58). Fundación Visión Cultural.

Vila da Vila, M. M. (2016). El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas. *Classica Boliviana, 7*, 63-96.

Vila da Vila, M. M. (2018). Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas. *Classica Boliviana, 9*, 153-177.

Vila da Vila, M. M. (2019). La fachada de San Francisco de La Paz: Un cántico a la Naturaleza como creación divina. En *Naturaleza y paisaje: IX Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 149-160). Fundación Visión Cultural.

Westermann, A. H. (1987). Fragments from Freckenhorst. En *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki* (Vols. I-II, Vol. I, pp. 201-204). Boydell Press.

LA PINACOTECA MUNICIPAL DE LIMA CIEN AÑOS DESPUÉS

PABLO SEBASTIÁN LOZANO / PERÚ

El 29 de mayo de 1925 se inauguró la Pinacoteca Municipal de Lima Ignacio Merino. De las 80 obras de que constaba este acervo cultural en aquel entonces, ha pasado a contar en la actualidad con 600. Aunque surgió hace un siglo, el patrimonio pictórico que tiene la Municipalidad de Lima se remonta a la época virreinal. El destino vacilante por el que ha pasado está estrechamente ligado a los avatares de la historia del Perú y, particularmente, de su capital. Voy a tratar de reconstruir ese pasado que ha dejado su huella en esta magnífica colección de pinturas para comprender en qué estado ha llegado hasta nuestros días y atisbar qué oportunidades se le ofrecen a futuro.

Cabe preguntarse cómo era la capital del Perú hace cien años. La década de 1920 coincide con el Oncenio de Leguía [Fig.1] y el inicio de la modernización del país, teniendo a la ciudad de Lima como insignia. En América Latina, el surgimiento de la Gran Lima buscará rivalizar con otras urbes, como lo fueron México D.F. o Buenos Aires, en su afán por convertirse en referentes de una modernidad impostergable. Es en este estado de ánimo entusiasta en el que adornar y exhibir las propias bondades se convirtió en obligada tarea.

La nueva Lima, botón de muestra de una "Patria Nueva", tomó como modelo las ciudades europeas, y en particular a París, capital cultural del mundo en esos años. Ya desde la segunda mitad del siglo XIX era el destino ineludible de todos aquellos artistas que se podían permitir darse un tour por el viejo continente. El pintor peruano que a comienzos del siglo XX estaba en pleno apogeo parisino era Daniel Hernández [Fig.2]. En 1918 es requerido por el presidente José Pardo para que dirija la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes. Y el 1 de junio de 1925 es nombrado[1] director "ad honorem" de la recién inaugurada Pinacoteca Municipal. En su aceptación a tan honrosa distinción se ve en la necesidad de aclarar: "Yo pienso que este cargo no es el de un simple guardián en jefe de los cuadros conservados en el local; debe ser, más bien, el de un crítico de arte, encargado de seleccionar los valores, para mantener siempre alto el nivel artístico, de modo que no llegue el caso nunca de que el Museo sea un simple depósito de telas pintadas." Entiende que este mausoleo del arte debe estar reservado para los "escogidos" y alzarse a modo de "homenaje a los artistas del pasado" que ya no están.

Cien años después, tanto Lima como su Pinacoteca han cambiado extraordinariamente. Fagocitada por esas otras Limas producto de un crecimiento desbocado, pareciera que la vocación de esta metrópoli sea hacer frente a los constantes retos que plantea el día a día. En esa continua renovación, la mirada fascinada por un pasado sublime propia de inicios del siglo XX se ha transmutado hoy en otra expectante por un

1. Boletín Municipal, año XXV, n° 1107, oct. 1925, p. 502.



Fig. 1. Daniel Hernández. Retrato de Augusto Leguía (1923), Óleo sobre lienzo.

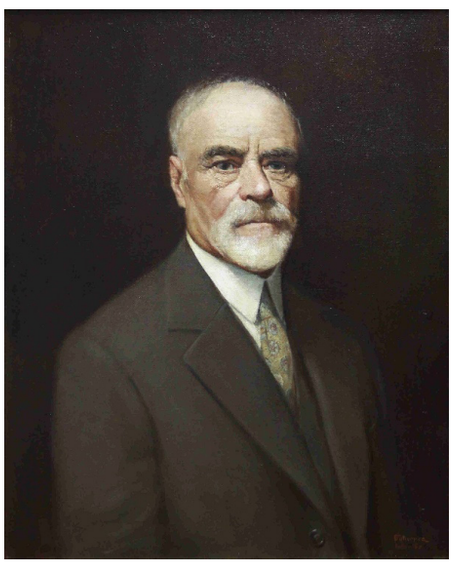


Fig. 2. José Gutiérrez Infantas. Retrato de Daniel Hernández (s.f.), Óleo sobre lienzo.

futuro incierto con la que descubrir nuevos horizontes. La principal justificación y acierto de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino es constituirse como lugar de la memoria colectiva en el que reconocerse como habitante de esta honorable urbe.

Para ahondar en la relevancia de esta colección de pinturas es necesario reflexionar brevemente sobre la naturaleza de la ciudad que la acoge y del órgano que la rige. Frente a estructuras políticas y administrativas más extensas y recientes, como serían las regiones y las naciones, la municipalidad aparece como la institución más cercana al ciudadano, y es a través de ella como el poblador se siente formar parte de las otras. Además, al ser una organización primigenia y natural, es la que menos cuestionada tiene su justificación de ser, habiendo perdurado ininterrumpidamente a lo largo de estos casi 500 años de vida.

Este sentimiento de pertenencia a la comunidad local configura de forma más directa la identidad de quien reside en ella. En ese cometido, la pintura ha sido durante mucho tiempo el medio predilecto para ilustrar esa reivindicación, y por eso no es de extrañar que muchas obras maestras que exaltan el hecho no solo del ser limeño sino también peruano formen parte de ella. En su historia y en sus protagonistas, en sus tipos sociales y raciales, en sus costumbres y leyendas, en sus vistas más urbanas [Fig. 3] que naturales, los artistas han encontrado su principal fuente de inspiración. Esta búsqueda de referentes es particularmente manifiesta durante la República, cuando la formulación del naciente Estado se convirtió en una tarea inaplazable. La preeminencia de Lima, reforzada a partir de la independencia, marcará una distancia con relación al resto del territorio nacional. En la periferia, el quehacer artesanal gozó de una mayor acogida, mientras que la pintura de caballete -más acorde con las influencias que venían de Europa y con un marcado carácter elitista a partir de mediados del siglo XIX- se mostró como el medio expresivo privilegiado para el genio creador capitalino.

Pero hagamos un poco de historia. En época virreinal, de la que hay escasas pinturas en la colección municipal, el principal objetivo de la actividad artística fue emblematizar tanto el poder monárquico como el eclesiástico. El cabildo, primer órgano de la administración local que surgió con la colonización española, requería que en sus espacios más representativos se hicieran presentes los garantes del orden virreinal en las figuras de sus santos patrones y de sus gobernadores. La Iglesia orientará la producción artística hacia temas religiosos [Fig. 4], bajo una mirada mestiza que le dota de personalidad. Con la llegada de la Emancipación y de las ideas ilustradas, el sistema virreinal desaparecerá paulatinamente, perdiendo protagonismo todo aquello que había representado al dominio de la monarquía hispánica bajo una estética barroca.

El caos político y económico que supuso la independencia en sus primeros momentos, promulgada por cada concejo municipal, reforzó el papel de las élites criollas.



Fig. 3. Guillermo Tasset. Panorama de Lima en 1861 (1861-1871), Óleo sobre lienzo.

El género del retrato [Fig. 5] se pondrá de moda en ese afán por dotar de nuevos rostros a la naciente República. Con sus altos y bajos, se llegó al siglo XX, donde se fueron alternando regímenes presidencialistas con dictaduras militares. En repetidas ocasiones se suspendió la elección de los cargos municipales, que pasaron a ser designados por el gobierno de turno, subordinándose así el interés municipal al nacional.

Con esta visión panorámica queda claro como la Pinacoteca está ligada fuertemente al devenir colectivo, dejándola más expuesta, si cabe, a los avatares históricos. Como bien indican Gustavo Buntix y Luis Eduardo Wuffarden, "durante demasiados años los fondos artísticos de la Municipalidad se han mantenido dispersos y sin el debido cuidado profesional, dificultándose el acceso del público"[2] . Si a ello se le suma lo circunstancial y cambiante que ha tenido y tiene la oferta museística limeña, el panorama se enreda aún más. El surgimiento de nuevos espacios expositivos y la reforma o la falta de idoneidad de los existentes han contribuido eficazmente al desconcierto y a su disgregación.

Cabría preguntarse cuál es la singularidad del que hasta hace sesenta años ha sido "el patrimonio artístico más importante del Perú en sugénero"[3]. Su naturaleza pública -no condicionada de forma exclusiva ni excluyente por el gusto o interés particular- le dota de carácter. No surge a causa del afán coleccionista privado, sino que más bien la aspiración por formar parte de él le da protagonismo a la comunidad limeña. Gracias a las contribuciones tanto de los propios artistas como de los particulares -también de las adquisiciones del propio municipio- es como se acaba configurando su contenido. Su propósito principal es afianzar la identidad del poblador en ese sentirse parte de un destino común. Con esa intención, buena parte de los cuadros que se muestran en esta colección inciden en la temática histórica [Fig. 6 y 7] y entienden este espacio como un lugar para una memoria compartida que el paso del tiempo ha ido atenuando.

Sin embargo, la titularidad pública que la dota de personalidad ha sido no pocas veces motivo de inquietud y desafección. Frente a la dedicación y cuidado que suele caracterizar a la gestión privada, por gozar de mayores recursos humanos y económicos, en la pública su funcionamiento se supedita a una disposición presupuestal habitualmente escasa y al cambiante interés que sobre el mundo de la cultura tenga la autoridad municipal correspondiente. Por otro lado, la gratuidad en su acceso, que ha regido por mucho tiempo en los espacios oficiales, ha condicionado y limitado su desempeño. Incluso ha habido momentos en los que la incompatibilidad entre ambos modelos de gestión ha sido manifiesta. Fue el caso de la falta de coincidencia que hubo entre la Pinacoteca Municipal y el Museo de Arte de Lima sobre el sistema de visitas a la hora de compartir el Palacio de la Exposición. La intención era hacer de esta privilegiada ubicación la "sede de un gran repositorio del patrimonio artístico del país, formado por la iniciativa privada con la colaboración de algunas entidades estatales."[4]

Al final se acabó por separar cada una de las colecciones



Fig. 4. Anónimo (Escuela cusqueña). Virgen de Cocharcas (Siglo XVIII), Óleo sobre lienzo.



Fig. 5. anónimo. Firmante del acta de la Independencia (1850), Óleo sobre lienzo.

2. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 15.
3. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 15.
4. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 35.



Fig. 6. Teófilo Castillo. Misa de la virreina (1920), Óleo sobre lienzo.



Fig. 7. Teófilo Castillo. Marcha del Inca (1919), Óleo sobre madera.

en distintas salas. En la actualidad, el Museo de Arte de Lima, con un volumen de colecciones superior y variado, sigue disponiendo por cesión municipal del Palacio de Exposiciones de forma exclusiva; mientras que la Pinacoteca, después de ser desalojada y quedar dispersa entre almacenes y dependencias oficiales, recién en 2021 encontró acogida en el rehabilitado Hospicio Bartolomé Manrique.

LA AUTONOMÍA DE LA PINTURA

En pintura, la institucionalización de su práctica encontró en los espacios que se crearon para su exhibición su principal medio de promoción. Los pintores, en la primera mitad del siglo XIX, cobrarán autonomía en su desempeño profesional, convirtiéndose así en los protagonistas del discurso en el arte. Dar los primeros pasos en esta ocupación ya no se hará en el taller gremial, si no desde las academias de bellas artes, adoptando por imitación una pose más en consonancia con los criterios y las modas foráneas. El primero en instaurar este cambio de estatus fue Ignacio Merino [Fig. 8] que, desde la Academia de Dibujo y Pintura que dirigió en Lima, "inculcó una nueva concepción de la pintura, entendida como profesión culta y liberal que podía ser asumida por personas de destacada condición social"[5] . Al morir, legó a la Municipalidad de Lima todas las pinturas que había en su taller parisino con una clara intención. "Perteneciente a la primera generación de pintores académicos nacionales, Merino había tenido que viajar a Europa para aprender el oficio y desarrollar allí casi toda su carrera artística. Por tanto, conocía de cerca la carencia de museos y de centros de formación en el Perú, e intentaba de este modo fomentar el desarrollo de las artes en su país natal"[6] . Ese afán lo convierte en referente obligado y punto de quiebre en la evolución pictórica peruana. Que a esta institución se la designe con su nombre no es solo por el hecho de que atesore la mayor parte de su obra sino fundamentalmente como reconocimiento a su papel primordial en dicha transformación. Así, la promoción del arte a través de su práctica y de la exposición de sus frutos se procura en un mismo entorno, y no debe de extrañar que la dirección de la Galería Municipal en 1877 o de la Pinacoteca en 1925 estuvieran en las mismas manos que regentaban la Escuela de Bellas Artes, o que posteriormente la Municipalidad organizara los concursos en la búsqueda de nuevos talentos.

La preeminencia que irá teniendo la pintura académica marchará en consonancia con la que, a la vez, van conquistando las clases dominantes en la consolidación de un nuevo estado. En contraposición a la extracción popular de los pintores del virreinato o que vivieron el tránsito a

5. Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Arte Republicano. Colección Museo de Arte de Lima (2015), p. 173.
6. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 18.

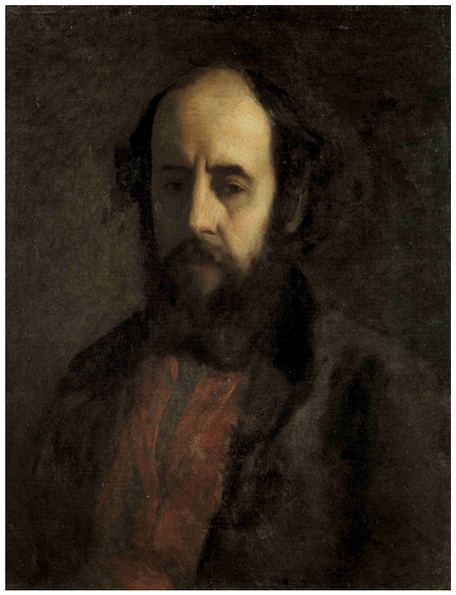


Fig. 8. Francisco Laso. Retrato de Ignacio Merino (1854-1855), Óleo sobre lienzo.



Fig. 9. daniel Hernández. Retrato de José de San Martín (1921-1925), Óleo sobre lienzo.

la república, como fueron los mulatos José Gil de Castro y Pancho Fierro, la generación inmediatamente posterior -con Ignacio Merino a la cabeza- disfrutará de otra condición social. La conciencia de ser los escogidos, no solo para definir los destinos de la patria sino también del arte nacional, será el estímulo en el quehacer de muchos artistas. La mirada la pondrán en los episodios más destacados, casi fundacionales, de la historia patria. El género de historia será el predilecto a la hora de emblematizar los espacios más representativos de los organismos gubernamentales, optando por cuadros de gran formato de los forjadores de la nación [Fig. 9], con un tratamiento épico un tanto edulcorado. Sus recreaciones del pasado han configurado el imaginario de muchas generaciones de peruanos, reproduciéndose sus obras en libros, sellos, billetes, etc.

Esa entraña de respetabilidad que tienen algunas de estas pinturas puede explicar lo disputado que ha sido su posesión. Buen ejemplo de ello es *Los Funerales de Atahualpa* [Fig. 10], de Luis Montero, que pasa por ser la más icónica de todas -también la de mayor tamaño- con una gran transcendencia y trayectoria internacional. La dicotomía y tensión entre lo indígena y lo español, lo autóctono y lo foráneo, en la configuración de la identidad peruana -también americana- eleva este cuadro hasta la quintaesencia el discurso que sobre la nación estuvo en boga durante buena parte del siglo XIX.

ITINERARIO DE LA COLECCIÓN

Aunque la Municipalidad de Lima conserva patrimonio desde época virreinal, la aspiración a formar una colección de pinturas no surgió hasta que Ignacio Merino le legó su obra tras su muerte. Este hecho es decisivo para entender el protagonismo que esta institución ha ostentado sobre el patrimonio pictórico nacional. A partir de este acontecimiento se configuró un discurso en torno a la identidad nacional desde las artes gracias al cual los pintores reclamarán su autonomía, justificando así la necesidad de un ámbito a su entera disposición. Serán ellos los primeros implicados en engrandecer ese acervo, de tal forma que todo pintor que se preciara debía contribuir a acrecentarlo. Es a partir de 1877, con la llegada de las obras de Merino al Perú, como se prodigarán las primeras donaciones que buscarán complementar lo cedido por él para conformar la naciente Galería Municipal. Tras la guerra con Chile, en 1884, por iniciativa de Ricardo Palma [Fig. 11] se formará "una Galería de Pinturas en el local de la Biblioteca Nacional, centralizando



Fig. 10. Luis Montero. Los funerales de Atahualpa (1867), Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Lima.

allí el disperso patrimonio pictórico existente en distintas instancias del Estado"[7]. Dos años después se robustecerá[8] el repertorio con *Colón ante los sabios de Salamanca* [Fig. 12] (obra con la que Merino ganó la medalla de oro en el Salón de París de 1863), y la devolución de *Los funerales de Atahualpa* por parte de Chile. Y un año más tarde siguió incrementándose la selección de pinturas, viéndose necesario hacer un catálogo detallado[9].

Ya en las postrimerías del siglo XIX y en el contexto de reconstrucción nacional que trajo el fin de la Guerra del Pacífico, la filántropa peruana residente en Francia Adelinda Concha[10] [Fig. 13] propuso al alcalde de Lima instaurar galardones destinados al pintor o escultor joven que se distinguiera por su obra. Este premio se constituirá en el antecedente de lo que posteriormente serán los Concursos Municipales de Pintura que hasta día de hoy se organizan.

Con el nuevo siglo cobra auge la figura Juan Lepiani, artista que destacó por sus pinturas históricas de batallas. Estando en Roma, el 5 de julio de 1900 se compromete con el Concejo Provincial de Lima a pintar la *Jura de la Independencia* o *Proclamación de la Independencia* [Fig. 14], cuadro que paradójicamente hoy luce en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

En 1925 Daniel Hernández fue nombrado primer director de la Pinacoteca Municipal, contribuyendo a la colección con la donación de varias de sus obras como el *Retrato de doña Luisa de Mesones* [Fig. 15]. Con la Gran Depresión de 1929 la Pinacoteca se sume en una etapa de incertidumbre por toda una década. Los años 40 del siglo XX comienzan con un intenso programa de restauraciones[11] de las pinturas de Ignacio Merino. También durante este periodo se convocarán los Concursos Municipales de Pintura[12].

La fuerte vinculación que tuvo la Municipalidad de Lima en la promoción de la pintura académica acabó por soslayar a toda producción pictórica que no se acomodara al decoro y corrección propios de un arte pretendidamente culto. Quedaba fuera del muestrario municipal el indigenismo, movimiento que reaccionó ante el exclusivismo de las élites, caracterizando racial y culturalmente al gran olvidado en la configuración de la identidad nacional y destacando lo autóctono como contrapunto a lo foráneo. Tanto elitismo tuvo su punto de quiebre en 1958 con la adquisición de varios óleos de José Sabogal, resaltando por su iconicidad *Varayoc de Chincheros* [Fig. 16], así como de algunos de sus discípulos



Fig. 11. Francisco González Gamarra. Retrato de Ricardo Palma (1957), Óleo sobre lienzo.



Fig. 12. Ignacio Merino. Colón ante los sabios de Salamanca (1863), Óleo sobre lienzo.

7. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 20.
8. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 20.
9. AHM, "Catálogo de los retratos cuadros y otros objetos que al presente componen la Galería Municipal existentes en el Palacio de la Exposición de Lima", El Comercio, N° 18,365, Lima, miércoles 4 de enero de 1893.
10. Sofía Pachas, Las limeñas virtuosas. Los Premios de Virtud de Adelinda Concha, en Las mujeres en la formación de los Estados Nacionales en América Latina y El Caribe, CEMHAL, 2022, pps. 429-445.
11. AHM, Boletín Municipal, N° 1431, Año XL. "La restauración de los cuadros de la Pinacoteca Municipal de Lima", 30 jun. 1940, p. 17.
12. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 32.



Fig. 13. Luis Astete y Concha.Retrato de Adelina Concha (1892.1895), Óleo sobre lienzo.



Fig. 15. Daniel Hernández. Retrato de Luisa de Mesones (1883), Óleo sobre lienzo.

más aventajados.

Sin embargo, lo más destacable con las adquisiciones de los años 50 en ese caracterizar lo auténtico "fue la compra de la colección de acuarelas costumbristas de Pancho Fierro y sus seguidores que perteneció al célebre tradicionalista Ricardo Palma.[13] Este agudo retratista de los tipos populares de la Lima de mediados del siglo XIX fue el referente del grupo indigenista, siendo representado en un par de xilografías [Fig. 17] por Sabogal y que forman parte de lo adquirido a su viuda en 1958.



Fig. 14 Juan Lepiani. Proclamación de la Independencia del Perú (1904), Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

En 1961 pasan a formar parte de la Pinacoteca varias pinturas de Teófilo Castillo, ofrecidas por su hijo Carlos Aitor[14] , reparando así la notoria ausencia de uno de los pioneros en el fomento de las bellas artes en el Perú. En todas ellas se recrean escenas históricas inspiradas en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma y en episodios de la conquista.

Durante el gobierno militar de Velasco Alvarado esta institución desaparecerá dentro del organigrama administrativo municipal. No será hasta 1981 cuando se retomarán los Concursos de Pintura y dos años después se organizará el primer Concurso Municipal de Grabados.

Desde su inauguración muchas incorporaciones, y también pérdidas irreparables. Esta presentación se ha centrado en aquellos maestros de los que podemos encontrar más obra, dotándole de una mayor personalidad y prestancia si cabe. No nos hemos detenido ni nombrado otros muchos por su escasa presencia, que no relevancia.

MIRANDO AL FUTURO

El "museo imaginario" del que se daba noticia en el catálogo del 2005 hoy ya es una realidad, exhibiéndose en el Hospicio Bartolomé Manrique de la Plaza Francia. Cabe aún mucho por hacer, y el tesón por poner en valor y aumentar

13. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 33. En el AHM hay una carta en la que Síndicos del Concejo Municipal autorizan la compra a Augusta Palma de "dos álbums [sic] empastados que contienen 237 láminas del acuarelista limeño Pancho Fierro y que llevan notas explicativas escritas de puño y letra de don Ricardo Palma. El precio de venta es de S/ 400,000.00". (Oscar Ferrand y César Coronel, Carta al alcalde de Lima, Lima, 24 de abril de 1954).
14. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2005, p. 34.



Fig. 16. José Sabogal. Varayoc de Chinchero (1925), Óleo sobre lienzo.

este tesoro sigue sirviendo de acicate en el ánimo de sus responsables.

Una meta próxima es, con la ayuda de otras instituciones nacionales y extranjeras, desarrollar patrones únicos de la colección pictórica, haciendo uso de tecnologías aplicadas a la conservación y nuevas propuestas para la identificación de materiales. De esta manera se conocerá la paleta de los pintores y los componentes constitutivos de sus obras, siendo ésta una información fundamental para determinar tratamientos adecuados para la conservación, restauración de los bienes culturales, así como para su autenticación.

En esta azarosa historia cabe encontrar enseñanzas aleccionadoras tras la búsqueda de un futuro mejor. La primera sería conservar la unidad de la colección por su inestimable valor histórico, mostrándose en ella la huella que el tiempo ha dejado en Lima y en el Perú. Por otro lado, crear un vínculo a mediano y largo plazo con el visitante, fortalecer la autosostenibilidad financiera y ser agentes de desarrollo gracias a la colaboración con otros sectores, desarrollar las capacidades profesionales y operativas para una gestión más eficiente y, finalmente impulsar la innovación asumiendo el reto de adaptarse a una sociedad y economía cambiante. Es en ese aliento en el que se está trabajando con la esperanza de dejar a las generaciones venideras una razón para orgullecerse de su pasado y abordar con audacia los retos que están por venir.



Fig. 17. José Sabogal. Retrato de Pancho Fierro (1941), Xilografía sobre papel.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Histórico Municipal de Lima. (1893, enero 4). Catálogo de los retratos, cuadros y otros objetos que al presente componen la Galería Municipal existentes en el Palacio de la Exposición de Lima. *El Comercio*, (18 365).

Archivo Histórico Municipal de Lima. (1940, junio 30). La restauración de los cuadros de la Pinacoteca Municipal de Lima. *Boletín Municipal*, **40**(1431), 17.

Boletín Municipal. (1925, octubre). *Boletín Municipal*, **25**(1107), 502.

Ferrand, O., & Coronel, C. (1954, abril 24). Carta al alcalde de Lima. Archivo Histórico Municipal de Lima.

Majluf, N., & Wuffarden, L. E. (2015). *Arte republicano. Colección Museo de Arte de Lima*. Museo de Arte de Lima.

Pachas, S. (2022). Las limeñas virtuosas. Los premios de virtud de Adelinda Concha. En *Las mujeres en la formación de los Estados nacionales en América Latina y el Caribe* (pp. 429–445). CEMHAL.

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. (2005). *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino*. Municipalidad Metropolitana de Lima.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS SIRENAS TALLADAS EN LOS TEMPLOS BARROCO-MESTIZOS EN POTOSÍ, SUCRE Y LAS MISIONES DE CHIQUITOS, SITIOS DECLARADOS COMO PATRIMONIOS DE LA HUMANIDAD POR UNESCO

REIKO YAMADA YAMAGUCHI. JAPÓN / BOLIVIA

RESUMEN

Este estudio presenta el análisis comparativo de las características iconográficas de las sirenas talladas como elementos barroco-mestizos de las edificaciones religiosas en los tres sitios declarados como Patrimonios de la Humanidad por la UNESCO, ubicados en las zonas geográficamente diferenciadas en Bolivia: Potosí - la región andina, Sucre - la región subandina y Misiones Jesuíticas de Chiquitos - la región de los Llanos. Por consecuencia de la transformación de la creencia ancestral y la adaptación de los modelos europeos importados durante el tiempo colonial, los artesanos indígenas introdujeron las imágenes cristianas representativas junto a elementos prehispánicos y locales en la escultura colonial. En consecuencia, nació un nuevo estilo arquitectónico "barroco-mestizo" que consiste en la aplicación de una decoración peculiar a los modelos europeos como sirenas. Las sirenas pisciformes y aviformes de origen europeo aparecen como elementos decorativos en portadas, retablos y púlpitos (lugares privilegiados) de los templos en los sitios patrimoniales en Bolivia. En el contexto histórico y social en Bolivia, las sirenas como símbolos de pecado en la mitología europea se convierten en un elemento barroco-mestizo e instrumento de catequización para atraer y llamar la atención de los pueblos indígenas durante la época colonial.

Palabras claves: Sirenas; Sirena pisciforme; Sirena aviforme; Elemento barroco-mestizo

1. DESCRIPCIÓN GENERAL

El Estado Plurinacional de Bolivia, situado en el centro de América del Sur, con una extensión de 1.098.581 kilómetros cuadrados, es un país con gran diversidad geográfica, étnica y cultural, y se divide principalmente en tres regiones: la región andina, la región subandina y la región de los Llanos. Los sitios estudiados sobre las sirenas talladas en la arquitectura religiosa del estilo barroco-mestizo, se encuentran en cada región. También está presente la diversidad cultural por la convivencia de la población indígena; los aymaras y los quechuas en las zonas del Altiplano y los Valles, los guaraníes y los chiquitanos en los Llanos. Ellos poseen tradiciones, costumbres e idiomas propios.

La diversidad cultural atravesó un cambio fundamental durante el tiempo de la Colonia, mediante la introducción de la religión católica por parte de los conquistadores. La creencia tradicional se fusionó con el pensamiento occidental, creando el mestizaje cultural y la transformación de la visión del mundo. El pensamiento

colonial pretendía eliminar la cultura originaria, pero ésta conservaba su tradición y la memoria colectiva de sus ancestros.[1] Así las tradiciones originales, con el tiempo se fueron mezclando y adaptando con las tradiciones y religiones importadas por los españoles desde el siglo XV. Para una población en su mayoría analfabeta del idioma castellano y poseedora de otro idioma y otra religión, la transmisión de los conceptos iconográficos y los principios cristianos mediante la imagen plástica tanto en pintura como en escultura, fue una manera más eficaz y didáctica. El estilo de las fachadas con columnas murales ornamentadas atraía por sus decoraciones. El púlpito, donde predican los padres transmite tanto la significación espiritual como la belleza decorativa, de la misma manera facilitaban el encuentro personal con el Dios.[2]

En consecuencia de la evangelización en las zonas rurales bolivianas por parte de los misioneros en Bolivia, nació el estilo barroco-mestizo, una nueva corriente en la arquitectura virreinal. Los artesanos indígenas aplicaron los elementos simbólicos de sus antiguas culturas, hasta mezclarlos con el lenguaje formal de los europeos.[3]

2. TEMPLOS DEL ESTILO BARROCO-MESTIZO

A partir de 1690 aparecen algunas diferencias de los modelos españoles, hasta crear un nuevo estilo arquitectónico, esta modalidad del barroco llamada "barroco andino" o "estilo mestizo", en la zona desde Arequipa (Perú), el lago Titicaca, y todo el altiplano boliviano hasta Potosí hasta 1780. Este estilo consiste en la aplicación de una decoración peculiar a los modelos europeos, a diferencia del barroco europeo contemporáneo; el "estilo mestizo" muestra una creación original que responde a la sensibilidad indígena.[4]

Se desarrolla una forma de "estilo barroco", nueva tendencia arquitectónica basada del estilo europeo, que consiste en la aplicación de una decoración peculiar a las formas estructurales europeas. Esta decoración es muy variada, y sus motivos responden a cuatro grupos fundamentales:

a) Flora y fauna tropical americana.

b) Motivos de ascendencia manierista: sirenas, mascarones, grotescos, etc.

c) Motivos precolombinos: monos, pumas, etc.

d) Elementos que responden a la tradición cristiana pre - renacentista.[5]

Sin duda alguna en muchas expresiones de la cultura a lo largo del proceso de convivencia entre lo indígena y lo europeo, se produjo aquella apropiación cultural de los elementos de la cultura occidental que se fueron mezclando con lo preexistente y que la convierten en nuestra realidad: la Pachamama convive con la Virgen María, los diablos con las danzas indígenas, los santos con trajes indígenas y las sirenas griegas importadas por los españoles que aparecen tocando un charango, instrumento musical boliviano.[6]

3. SIRENAS, ELEMENTOS BARROCO-MESTIZOS

En la mitología andina, existen dos sirenas andinas: "Quesintuu y Umantuu" y Tunupa, el Santo tentado por las sirenas. Umantuu es un pez del lago Titicaca y Quesintuu es una variedad de boga, y eran mujeres-peces atractivas[7]. Por su pecado carnal, Tunupa con esas sirenas fue arrastrado hasta el lago Poopó.[8]

La interpretación indígena de la sirena o la mujer-pez como símbolo del pecado sensual, coincide con la interpretación cristiana: el monstruo grecoromano, mitad mujer y mitad pez, que con su canto atrae y pierde a los navegantes es recogido por el Renacimiento y se lo cristianiza. Sin duda, de igual manera las sirenas en la zona andina como elementos barroco-mestizos atraen a los indígenas a la nueva religión.[9]

La imagen de las sirenas apareció a partir de 1650 y durante los siglos XVI, XVII y XVIII se popularizó en el lago Titicaca. A medida que el imperio virreinal se extendió desde Cuzco hasta Potosí que coincide a la ruta de Tunupa en la leyenda tradicional Río Azángaro – Lago Titicaca – Desaguadero – Lago Poopó– Río Lacajahuira y Lago

1. Capriles, José M. y FLORES, Eliana I. 1999. Representación Iconográfica de Flora y Fauna en Kerus Incas. La Paz. EN: REVISTA CULTURAL Año III No. 6. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. 7 p.
2. Querejazu Leyton, Pedro. 1995. Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos. La Paz. Fundación BHN. 241p.
3. Gisbert, Teresa. 1980. Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. La Paz. Editorial Gisbert y CIA.
4. Prado Ríos, Luis. 2004. Potosí Bolivia: Guía de Arquitectura. Potosí. Honorable Gobierno Municipal de Potosí. 63 p.
5. Embajada de Bolivia en Brasil. [s.a.] Arquitectura. [en línea] <http://www.embolivia.org.br/> [consulta: 23 diciembre 2015]
6. Bailey Gutiérrez, Alberto K. 2005. Lo Boliviano y lo Extranjero en Nuestra Cultura. EN: REVISTA CULTURAL AÑO XV-NO.33. La Paz. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. 9 p.
7. Gisbert, Teresa. y DE MESA, José. 1997. Arquitectura Andina. La Paz. Embajada de España en Bolivia. pp. 335-336
8. Gisbert, Teresa. 1980. Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. La Paz. Editorial Gisbert y CIA. pp. 46-47
9. Galeano, Eduardo. 1990. Memoria del fuego II - Las caras y las máscaras. México. Siglo veintiuno de España Editores S.A.
10. Gisbert, Teresa. 1980. Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. La Paz. Editorial Gisbert y CIA. 47 p.

Coipasa, con el habitat de los Urus, se expandió la sirena en la decoración arquitectónica mestiza.[10]

En la Amazonía se transmite el mito de la existencia de los seres de agua ("sirenas", "hombres del agua" o "yakurunas") que habitan en los ríos y lagos. Se considera a las sirenas como protectoras de las fuentes de agua: cuidan a los peces, evitan la pesca sin su autorización y castigan a los pescadores que han sacado más de lo necesario, de acuerdo a una cosmovisión social relacionada con la importancia de los recursos hidrobiológicos.[11]

3.1 SIRENAS EN POTOSÍ

Potosí, ubicado a 4.090 msnm de altura, durante el periodo colonial gozaba del gran auge mineral, pero era azotado periódicamente por una serie de pestes y enfermedades (sarampión) que hacían sufrir a la población indígena, sobre todo a la población mitaya: cada día había muertos por las labores en el cerro, ya sea por accidentes como derrumbes y caídas.[12]

A medida que varios curas ofrecieron las misas a los indios por el éxito de la mita, resaltando que las puertas del cielo son abiertas para todos. Las imágenes cristianas pintadas y talladas de la iglesia, acompañadas por luces y música sacra, causaban un impacto visual y psicológico en los indígenas, y les dejaban de la iglesia reanimados para volver a trabajar en la mina.[13]

3.1.1 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SAN LORENZO

Se hallan en la portada hecha de piedras dioritas en el Templo de San Lorenzo de la ciudad de Potosí, que fue construido entre 1728 y 1744, donde se puede apreciar claramente a dos sirenas pisciformes que tocan charangos, una con la mano derecha y la otra con la izquierda, esculpidas en forma simétrica.[14]

La portada está compuesta por columnas salomónicas con cariátides (indiátides) y en la parte inferior del arco de ingreso, decorado por dos Hermes femeninos en medio de abundante follajería. En la parte inferior hay dos ángeles músicos y dos sirenas tocando el charango en medio del sol, la luna y las estrellas. En el centro de la composición está San



Fig. 1.

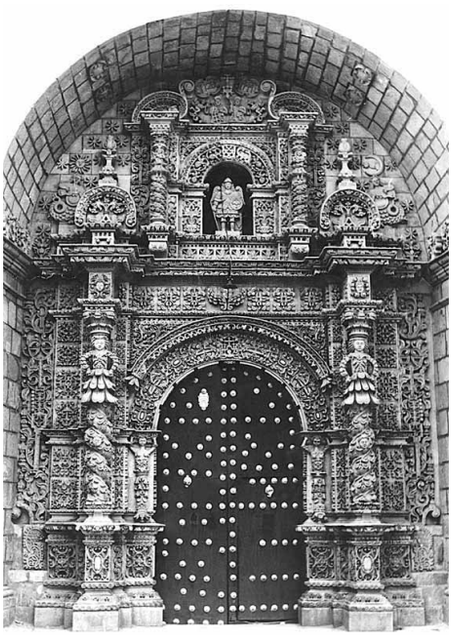


Fig. 2.

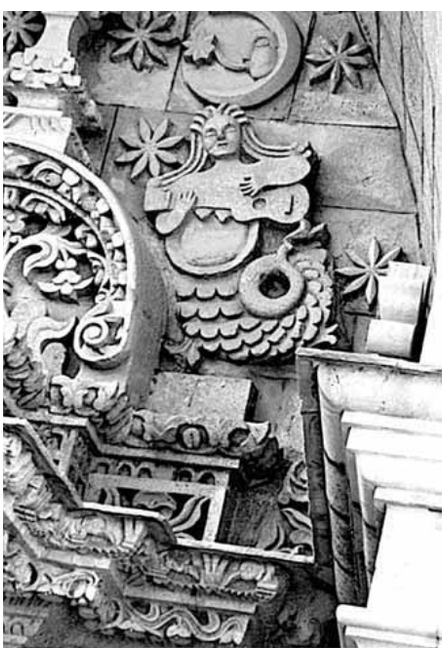


Fig. 3.

Sirenas pisciformes charanguistas y la portada del Templo de San Lorenzo (Fotos: Ernesto Cavour)

11. Velásquez Zea, Víctor Hugo. [s.a.] Las "sirenas" o "yakurunas" y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua. [en línea] <http://www.monografias.com/trabajos57/sirenas-yakurunas-amazonas/sirenas-yakurunas-amazonas2.shtml> [consulta: 15 diciembre 2015]
12. Quisbert, Pablo Luis. 2008. Servir a Dios o vivir en el siglo: la vivencia de la religiosidad en la ciudad de La Plata y La Villa Imperial (Siglos XVI y XVII). En: La construcción en lo urbano en potosí y la plata. La Paz. Embajada de España. FCBCB. 303 p.
13. Morales Méndez, Franz Gustavo. 2008. La Historia Oculta del Potosí Colonial – La ciudad más importante del mundo. Sucre. Imprenta Editorial "Tupac Katari". pp.95-98
14. Gisbert, Teresa. y De Mesa, José. 1997. Arquitectura Andina. La Paz. Embajada de España en Bolivia. 292 p.

Miguel, sobre él, San Lorenzo y San Vicente.

3.1.2 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SALINAS DE YOCALLA

El Templo de Salinas de Yocalla fue construido en 1747 a pocos kilómetros de la ciudad de Potosí. En la portada de piedras dioritas, dos sirenas pisciformes están tocando el instrumento de cuerda originario de Potosí en el escenario celestial, igual que las de la portada del Templo de San Lorenzo. La iglesia estuvo en "riesgo de colapso"; de las cuatro cúpulas, dos ya se han caído y las otras dos están rajadas.[15] Recientemente la Gobernación de Potosí ejecutó la consolidación de estructuras de arquerías y de la portada, la restauración de interiores y la construcción de la acera perimetral de la Iglesia.

3.1.3 SIRENAS EN EL SANTUARIO DE MANQUIRI

El Santuario de Manquiri tiene una fachada de estilo barroco mestizo, con algunas decoraciones como cuatro querubines y palmas. En la parte superior de la portada de ladrillos revestidos en cal, se encuentran dos sirenas pisciformes que hacen música, pero no poseen instrumentos musicales.

3.2 SIRENAS EN SUCRE



Fig. 7. Fig. 8.
La portada y sirenas pisciformes del Santuario de Manquiri (Fotos: Roberto Montero)

Sucre, la capital constitucional de Bolivia, fue fundada por los españoles en la primera mitad del siglo XVI. Se encuentra a 2812 msnm de altura, tiene muchos edificios religiosos bien conservados, así ilustran la mezcla de las tradiciones arquitectónicas locales con estilos importados de Europa. Entre 1589 y 1590, la gran epidemia de viruela apagó la vida de muchos pueblos en la ciudad de La Plata (actual Sucre), todos estaban preocupados por la salvación de sus almas y buscaban personajes de espiritualidad,[16] así los religiosos cristianos aprovecharon esa situación para evangelizar a la población necesitada con iconografía mitológica.







Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.
Sirenas pisciformes charanguistas y el Templo de Salinas de Yocalla (Fotos: Ernesto Cavour)

15. Candela, Gemma. 17 de agosto 2014. Historia en pedazos: La iglesia de Salinas de Yocalla. La Paz. En: Escape. La Razón. pp.15-16.
16. Quisbert, Pablo Luis. 2008. Servir a Dios o vivir en el siglo: la vivencia de la religiosidad en la ciudad de La Plata y La Villa Imperial (Siglos XVI y XVII). en: La construcción en lo urbano en potosí y la plata. La Paz. Embajada de España. FCBCB. pp.301-303





Fig. 9. Fig. 10.
Sirenas pisciformes tenantes ubicadas en la portada del Templo de San Francisco – Sucre (Fotos: Roberto Montero)



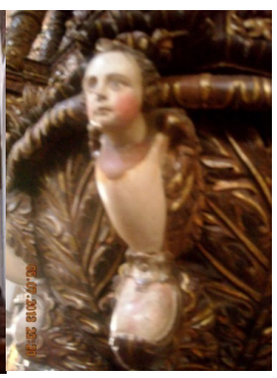


Fig. 11. Fig. 12.
Sirenas aladas ubicadas en el inferior del púlpito del Templo de San Francisco – Sucre (Fotos propias)

3.2.1 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SAN FRANCISCO

El Templo de San Francisco de Sucre de fue construido de 1539 a 1581. Es del estilo barroco colonial, con los retablos lujosos, dorados y de decoración muy cargada, característica del barroco. La portada lateral de ladrillos revestidos en cal, tiene un frontón mixtilíneo y está decorada con dos sirenas con escamas,[17]que sostienen el Anagrama de María. Las cinco sirenas aladas talladas de madera de cedro con torsos desnudos sensuales, se encuentran en la parte inferior del púlpito.

3.2.2 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SANTA MÓNICA

En la fachada del Templo de Santa Mónica (ex Monasterio de Nuestra Señora de los Remedios fundado



Fig. 13.Sirenas aladas ubicadas en la portada del Templo de Santa Mónica de Sucre (Fotos propias)



Fig. 14.Sirenas aladas ubicadas en la portada del Templo de Santa Mónica de Sucre (Fotos propias)

17. De Mesa, José. y Gisbert, Teresa. 2002. Monumentos de Bolivia. La Paz. Editorial Gisbert.186 p.

en 1574) de ladrillos revestidos en cal, hay sirenas (aves con rostros de mujer) con las alas desplegadas y la mirada frontal; dos en la parte superior y dos en la parte inferior. Sus rostros son pequeños, de cabellera corta y patas son encogidas.

3.2.3 SIRENAS EN EL TEMPLO DE LA MERCED

El Templo de La Merced de ladrillos revestidos en cal fue construido entre los años 1581 y 1630. En la parte superior del retablo del altar mayor, tallado en maguey y dorado al estilo barroco, se encuentran dos sirenas pisciformes talladas de madera maguey, tocando el charango.[18] Además, se encuentran las cinco sirenas aladas talladas de madera de cedro con torsos desnudos sensuales en la parte inferior del púlpito.



Fig. 15. Fig. 16.
Sirenas pisciformes charanguistas en el Retablo Mayor del Templo de La Merced de Sucre (Fotos: Roberto Montero)



Fig. 17. Fig. 18.
Sirenas aladas ubicadas en el púlpito del Templo de La Merced – Surcre (Fotos propias)

3.2.4 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SAN MIGUEL

Se concluyó la construcción en 1612 y fue consagrada a San Miguel en 1767. El Templo de San Miguel de ladrillos revestidos en cal, es el más rico ejemplo de mudéjar en Bolivia por su decoración interior y se encuentran las cinco sirenas aladas talladas de madera de cedro con torsos desnudos sensuales en la parte inferior del púlpito.

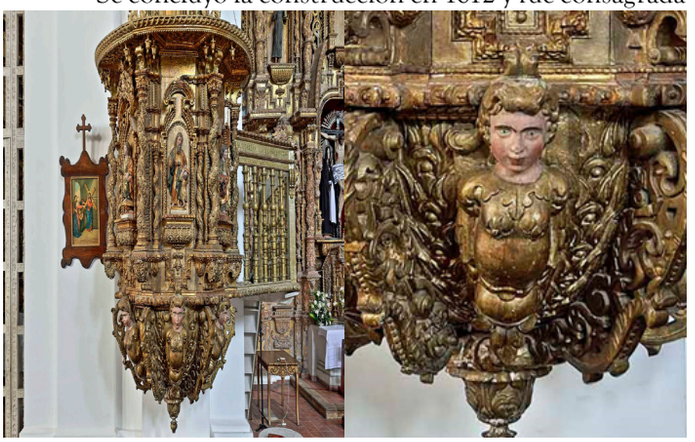


Fig. 19. Fig. 20.
Sirenas aladas ubicadas en el púlpito del Templo de San Miguel– Sucre (Fotos propias)

3.3 SIRENAS EN LAS MISIONES DE CHIQUITOS

En 1691, la llegada del padre José Arce, fundador de las Misiones de Chiquitos, que se encuentran a 295 msnm de altura, fue oportuna: los indios padecían una peste, buscaban una salvación y encontraron ciertos alivios en la presencia de misioneros.[19]Entre 1696 y 1760, se crearon conjuntos de reducciones o misiones (asentamientos de indios cristianizados), fundados por los jesuitas en un estilo de la arquitectura católica con las tradiciones locales, de las cuales seis son declaradas como Patrimonios de la Humanidad: San Francisco Javier, Concepción, Santa Ana, San Miguel, San Rafael y San José.

18. Gisbert, Teresa. 1999. Luis Niño y San Lorenzo de Potosí. La Paz. En: Revista cultural No. 7. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.19 p.
19. Parejas Moreno, Alcides. 2004. Vivir el mundo interesante el padre José de Arce, Fundador de las Misiones de Chiquitos. EN: Memoria del ii encuentro internacional sobre barroco, barroco y fuentes de la diversidad cultural. La Paz. Viceministerio de Culturas de Bolivia. Unión Latina.

La estructura de los templos misioneros era de madera, los muros de adobe sin contrafuertes, las columnas de madera talladas con azuela, los capiteles de encastre y los retablos hechos al gusto barroco, los pisos de ladrillo cocido en general y en algunos casos de piedra.[20]

3.3.1 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SAN MIGUEL

El Templo de San Miguel, fundada en 1721, destaca visualmente por la fachada con las imágenes pintadas de San Pedro y San Pablo, y rodeadas por una hermosa decoración vegetal, la cual se extiende al interior del templo. Al fondo de la nave central se encuentra el retablo mayor tallado dorado, con elegantes columnas salomónicas y un templete con las estatuas de San Miguel y de otros santos. El púlpito, situado a la penúltima columna de la nave izquierda del templo, es policromado con rojo y pan de oro, decorado con las tres sirenas pisciformes talladas de madera de cedro que miran en sentido opuesto en la columna inferior de la cazoleta, al igual que en San Rafael, tiene el tornavoz coronado con un sol, y deja una impresión extraordinaria por su magnificencia.[21]



Fig. 21.

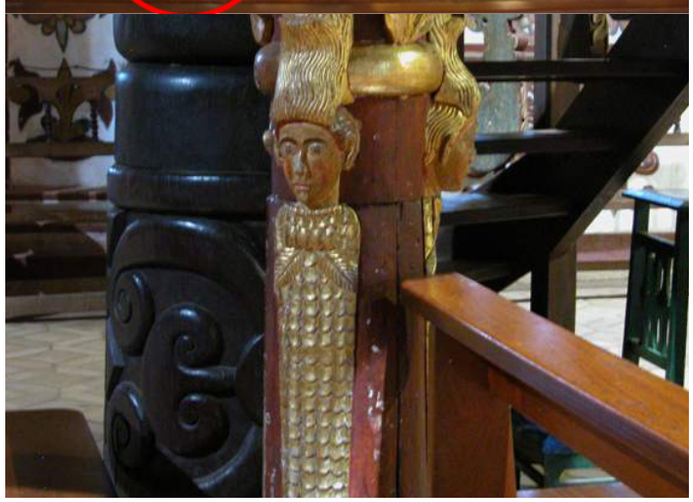


Fig.22.

Sirenas pisciformes ubicadas en el púlpito del Templo de San Miguel – Chiquitos (Fotos: Roberto Montero)

3.3.2 SIRENAS EN EL TEMPLO DE SAN RAFAEL

Esta iglesia jesuítica, fue construida por el padre Martín Schmid en 1749 -1753. Tiene fachada decorada con relieves y pinturas murales, y resplandece por los reflejos de la mica aplicada en todo el interior, dejando la impresión de superficies plateadas. El púlpito, ubicado en la última columna izquierda, se destaca, por la particularidad de la



Fig. 23.



Fig.24.

Sirenas pisciformes en el púlpito del Templo de San Rafael –Chiquitos (Fotos: Roberto Montero)

20. Limpias, Ortiz, Víctor Hugo. [s.a.] El Espacio Manierista en la Arquitectura Boliviana Virreinal. [en línea]<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18124/1/19_Limpias.pdf> [consulta: 03 diciembre 2015]
21. SoySantaCruz.com.bo [s.a.] Misiones de Chiquitos.[en línea] <www.soysantacruz.com.bo/> [consulta: 02 noviembre 2015]

CLASIFICACIÓN DE LAS SIRENAS ESTUDIADAS

En esta investigación, se analizan las características iconográficas de las sirenas talladas, encontradas en los sitios patrimoniales estudiados en Bolivia, mediante la comparación tipos de representación y s us contextos históricos regionales.

CUADRO 1: CLASIFICACIÓN DE SIRENAS ENCONTRADAS EN LOS SITIOS ESTUDIADOS

TIPOS	POTOSI	SUCRE	CHIQUITOS
Pisciformes	Sirenas pisciformes charanguistas (San Lorenzo)	Sirenas pisciformes charanguistas (La Merced)	
	Sirenas pisciformes charanguistas (Salinas de Yocalla)		
	Sirenas pisciformes sin instrumento musical (Santuario de Manquiri)	Sirenas pisciformes (tenantes del anagrama) (San Francisco)	Sirenas pisciformes sin instrumento musical (San Miguel)
			Sirenas pisciformes sin instrumento musical (San Rafael)
Aladas		Sirenas aladas (Santa Mónica)	
		Sirenas aladas (San Francisco)	
		Sirenas aladas (La Merced)	
		Sirenas aladas (San Miguel)	

Fuente: Elaboración propia

CUADRO 2: UBICACIÓN DE SIRENAS ENCONTRADAS EN LOS SITIOS ESTUDIADOS

UBICACIÓN	POTOSI	SUCRE	CHIQUITOS
Portadas	Sirenas pisciformes charanguistas (San Lorenzo)	Sirenas pisciformes (tenantes del anagrama) (San Francisco)	
	Sirenas pisciformes charanguistas (Salinas de Yocalla)	Sirenas aladas (Santa Mónica)	
	Sirenas pisciformes sin instrumento musical (Santuario de Manquiri)		
Retablos		Sirenas pisciformes charanguistas (La Merced)	
Púlpitos		Sirenas aladas (San Francisco)	Sirenas pisciformes sin instrumento musical (San Miguel)
		Sirenas aladas (La Merced)	Sirenas pisciformes sin instrumento musical (San Rafael)
		Sirenas aladas (San Miguel)	

Fuente: Elaboración propia

columna que sostiene la cazoleta, decorada con tres sirenas pisciformes talladas de madera de cedro en sentido opuesto, y el tornavoz con un elaborado coronamiento, al igual que en San Miguel. El templo está enteramente cubierto por una abundante decoración vegetal y se destaca por la belleza de las imágenes pintadas de los santos y los muebles tallados en madera.[22]

Las representaciones de sirenas pisciformes en el área andina, son de referencias de la memoria ancestral latente de la leyenda de las mujeres-peces andinas. Asimismo, se refleja la tradición oral sobre las protectoras del recurso acuático del oriente boliviano en la representación de las sirenas pisciformes ubicadas en los púlpitos de los templos chiquitanos.

En cambio, hay bastantes imágenes de las sirenas aladas localizadas en Sucre: un caso en la portada y tres casos en los púlpitos, se las prefiere denominar "sirenas aladas" por alas y cuerpos femeninos sin contar con patas ni garras, rasgos maliciosos de las aviformes.

En cuanto a la relación del uso de las imágenes (sirenas) ligada a las tradiciones y costumbres, se supone que estos seres mitológicos sirven como instrumentos de catequización para atraer y llamar la atención de la gente por su belleza y canto.

El presente apartado tiene como objeto de estudio las tallas planimétricas de las sirenas pisciformes y aladas talladas en portadas, retablos y púlpitos de la denominada arquitectura de estilo barroco-mestizo. No solo se retoman las interpretaciones descritas en torno a las sirenas como iconografía, sino que se las considera también como objetos integrantes de la cultura mestiza durante la época colonial. Por tanto, las sirenas son encarnaciones de las deidades prehispánicas que se han transformado a partir de formas implantadas del imaginario europeo, de esa manera sobrevivieron en el imperio incaico y la conquista española en Bolivia.

BIBLIOGRAFÍA

Bailey Gutiérrez, A. K. (2005). Lo boliviano y lo extranjero en nuestra cultura. *Revista Cultural, 15*(33). Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Candela, G. (2014, 17 de agosto). Historia en pedazos: La iglesia de Salinas de Yocalla. *Escape, La Razón*.

Capriles, J. M., & Flores, E. I. (1999). Representación iconográfica de flora y fauna en kerus incas. *Revista Cultural, 3*(6). Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Cavour Aramayo, E. (2008). *El charango: Su vida, costumbres y desventuras*. Ediciones CIMA.

De Mesa, J., & Gisbert, T. (2002). *Monumentos de Bolivia*. Editorial Gisbert.

Embajada de Bolivia en Brasil. (s. f.). *Arquitectura*. http://www.embolivia.org.br/

Galeano, E. (1990). *Memoria del fuego II: Las caras y las máscaras*. Siglo XXI de España Editores.

Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Editorial Gisbert y Cía.

Gisbert, T. (1999). Luis Niño y San Lorenzo de Potosí. *Revista Cultural*, (7). Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Gisbert, T., & De Mesa, J. (1997). *Arquitectura andina*. Embajada de España en Bolivia.

Limpias Ortiz, V. H. (s. f.). *El espacio manierista en la arquitectura boliviana virreinal*. http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18124/1/19_Limpias.pdf

Morales Méndez, F. G. (2008). *La historia oculta del Potosí colonial: La ciudad más importante del mundo*. Imprenta Editorial Tupac Katari.

Moser, L. (2024). *Un homenaje a los arquitectos suizos en Bolivia*. Embajada de Suiza en Bolivia; Editorial Quatro Hermanos.

Parejas Moreno, A. (2003). El barroco chiquitano, barroco andino. En *Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco*. Viceministerio de Culturas de Bolivia; Unión Latina.

Parejas Moreno, A. (2004). Vivir el mundo interesante: El padre José de Arce, fundador de las misiones de Chiquitos. En *Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco: Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. Viceministerio de Culturas de Bolivia; Unión Latina.

Prado Ríos, L. (2004). *Potosí, Bolivia: Guía de arquitectura*. Honorable Gobierno Municipal de Potosí.

Querejazu Leyton, P. (1995). *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. Fundación BHN.

Quisbert, P. L. (2008). Servir a Dios o vivir en el siglo: La vivencia de la religiosidad en la ciudad de La Plata y la Villa Imperial (siglos XVI y XVII). En *La construcción en lo urbano en Potosí y La Plata*. Embajada de España; Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

SoySantaCruz.com.bo. (s. f.). *Misiones de Chiquitos*. http://www.soysantacruz.com.bo/

Velásquez Zea, V. H. (s. f.). *Las "sirenas" o "yakurunas" y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua*. http://www.monografias.com/trabajos57/sirenas-yakurunas-amazonas/sirenas-yakurunas-amazonas2.shtml

22. SoySantaCruz.com.bo [s.a.] Misiones de Chiquitos.[en línea] <www.soysantacruz.com.bo/> [consulta: 02 noviembre 2015]

LENGUAJE Y GESTIÓN SOCIOECONÓMICA DE PATRIMONIOS INMATERIALES BOLIVIANOS DECLARADOS PATRIMONIOS DE LA HUMANIDAD

FERNANDO CAJÍAS DE LA VEGA /BOLIVIA

Bolivia tiene 15 Patrimonios de la Humanidad. De la época prehispánica, tres: Tiwanaku, Samaipata y Kápac Ñan. De la época colonial, tres: Potosí, Sucre, Misiones de Chiquitos. Patrimonio natural: Parque Noel Kempff Mercado. Patrimonio inmaterial, ocho: Carnaval de Oruro, Cosmovisión Kallawaya, Ichapekene Piesta, Pujllay Ayarichi, Rituales de Alasita, Festividad del Gran Poder, San Roque de Tarija y la festividad de Chutillos de Potosí.

De los siete Patrimonios Inmateriales bolivianos, declarados patrimonio de la humanidad, uno corresponde a saberes, la Cosmovisión Kallawaya y los otros seis a fiestas.

Todas estas fiestas tienen en común, que para comprenderlas plenamente, hay que conocer sus distintos lenguajes: religioso, de identidad cultural, artístico, social, económico, político y lúdico.

Por razones de tiempo se analizarán los lenguajes social y económico, tanto en la producción como en la gestión de tres fiestas: el Carnaval de Oruro, la Festividad del Gran Poder y la Ichapekene Piesta de San Ignacio de Moxos. Las dos primeras pertenecen a la región andina y la tercera a la región amazónica.

El lenguaje religioso es el de mayor jerarquía porque es el que marca la fecha de su realización en el calendario festivo, es una de las razones fundamentales que motiva la participación masiva y porque los momentos religiosos, como la misa, la procesión, las novenas y las bendiciones, son parte central de las actividades.

Por tanto el catolicismo está muy presente. La entrada folklórica del Carnaval de Oruro es considerada una peregrinación hacia la Virgen del Socavón. La Festividad del Jesús del Gran Poder es a devoción de la Santísima Trinidad y la Ichapekene Piesta a devoción de San Ignacio de Loyola.

Si bien la presencia del catolicismo es predominante, en las fiestas andinas se produce el sincretismo religioso ya que los ritos católicos conviven con ritos de la cosmogonía aymara – quechua, como las challas, el culto a la Madre Tierra y al Sol. En el caso de Oruro, también con el Tío de la mina. En la fiesta de San Ignacio se observa la apropiación cristiana de danzas indígenas vinculadas a la búsqueda de la Loma Santa y a la naturaleza amazónica.

En las tres fiestas existe un notable lenguaje artístico manifestado mediante la danza, la música y la indumentaria, y, en menor medida, de otros ámbitos del arte.

Tanto el lenguaje religioso como el lenguaje artístico refuerzan la identidad de las tres ciudades donde se realizan, más aún después de sus nombramientos como Patrimonio de la Humanidad.

Como toda fiesta, también el lenguaje lúdico, vale decir, la alegría, la diversión, tiene un rol muy importante, inclusive ocupa más tiempo dentro del rol de actividades.

En esta ponencia analizaré con más profundidad el lenguaje social y el lenguaje económico, tanto en la producción como en la gestión de los tres acontecimientos festivos.

LENGUAJE SOCIAL

En cada fiesta existen actores directos e indirectos. En el lenguaje artístico, entre los actores directos más importantes están los creadores, los recreadores y los intérpretes de las danzas, de la música y de la indumentaria.

En el caso del Carnaval de Oruro, la principal protagonista es la sociedad civil Las 52 fraternidades o conjuntos folklóricos, divididas en 18 especialidades y afiliadas a la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro (ACFO).

Las fraternidades de danzarines son las que tienen a su cargo la danza, la coreografía y gran parte del financiamiento del Carnaval. Se calcula que cubren aproximadamente el 75% de los gastos (bandas y artesanos).

De los 52 conjuntos folclóricos, cinco son diabladas (fundadas entre 1904 y 1960) (9.7%); siete morenadas (fundadas entre 1913 y 1980) (13.4%); siete caporales (fundadas entre 1975 y 1991) (13.4%); tres tobas (1911- 1971); tres tinkus (1981 – 1982), dos llameradas (1921 – 1968); dos cullawadas (1971- 1972)

Además incas, kallawayas, negritos, pujllay, doctorcitos, potolos, zampoñeros, tarqueada, suri, wititis, ahuatiris, antawaras, kantus, Inti Llajta.

La ACFO (Asociación de Conjuntos Folclóricos de Oruro), fundada en 1967, con personería jurídica desde 1983, agrupa a delegados de todos los conjuntos y es la principal encargada de la organización, especialmente del rol de ingresos, del control de los horarios, del recorrido, de la conservación de las danzas y de varias otras actividades. También de las sanciones a los infractores.

También son parte fundamental del Carnaval la Asociación de Bandas de Músicos Profesionales, Asociación de Bordadores de Arte Nativo y la Asociación de Artífices de Máscaras. Otras especialidades de artesanos como los Boteros y últimamente diseñadoras y diseñadores de trajes.

Las Instituciones Gubernamentales coadyuvantes son la UNESCO, el Ministerio de Culturas, el Gobierno Departamental y el Gobierno Municipal de Oruro. Instituciones académicas como la Universidad Técnica de Oruro y el Comité de Etnografía y Folclore. Durante varios años funcionó FUNDESCO (Fundación para el desarrollo de la cultura de Oruro) que agrupaba a delegados de las instituciones mencionadas para elaborar y ejecutar el Plan de Manejo.

El sector privado que más contribuye económicamente, como patrocinadora es la Cervecería Boliviana Nacional,

En cuanto a la Festividad del Gran Poder, el 11 de diciembre de 2019, en la 14ª Sesión del Comité Intergubernamental de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, se aprobó inscribir la Festividad de la Santísima Trinidad del Señor Jesús del Gran Poder en la ciudad de La Paz, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Al igual que en Oruro, la parte fundamental de la producción y gestión de la festividad , la lleva adelante la ACFGP (Asociación de Conjuntos del Gran Poder) que agrupa a más de setenta fraternidades y conjuntos folclóricos.

Como en toda fiesta se produce un encuentro social y es un espacio intercultural. . Como actores o como público, todos pueden participar, pero también se dan limitaciones económicas y sociales. Económicas porque bailar en cualquier fraternidad cuesta dinero, en unas más que otras, y, sociales porque en cada fraternidad existe un grupo que tiene más jerarquía, ya sea porque son los fundadores o por pertenecer al grupo social que representa la fraternidad.

La danza que más se interpreta es la morenada. Las fraternidades que más la interpretan, actualmente son las que tienen más poder económico por lo numeroso de su membresía o por el valor de los gastos de participación. En esta danza la mayoría de los organizadores pertenecen a gremios de comerciantes, transportistas y bordadores. Son una veintena de fraternidades que representan esta especialidad. Por ejemplo, la "Eloy Salmón" que pertenece a los comerciantes de la calle del mismo nombre que venden electrodomésticos; la "Señor de Mayo" que es del gremio de transporte pesado (camiones, tráilers); la "Siempre Vacuno" cuyos miembros son poderosos carniceros

También hay fraternidades que representan a vecinos del barrio como la Kullawada X del Gran Poder o los Zanganos de Sopocachi que son danzas que demandan menos costos. Grupos juveniles del barrio que especialmente bailan caporales.

También existen fraternidades que representan a centros educativos, como lel Tundiqui del Colegios Ayacucho, los tobas del colegio Villarroel, los caporales del colegio Bolívar. Fraternidades de la Universidad Mayor de San Andrés como la Llamerada San Andrés, los Tinkus Wistus y los Tinkus Puros.

Finalmente, están las fraternidades autóctonas que se presentan con instrumentos tradicionales de viento y de percusión, como el Movimiento Saya Afroboliviano.

La organización de la parte religiosa de la Festividad del Gran Poder está a cargo de la Iglesia Católica, especialmente de la orden de los agustinos, encargada hace décadas del Santuario y de parroquias aledañas. Como en

Oruro, colabora la cofradía.

Dos personajes centrales son los Prestes Mayores, costumbre heredada de la colonia, pero también vinculada a la dualidad andina del chacha – warmi, hombre – mujer, garantía de la reproducción de la vida. Esto último pude variar, como un viudo con su hija o viceversa, pero siempre la pareja, Los prestes mayores se encargan de vestir la imagen, de los grandes momentos religiosos y de la recepción principal de la Festividad.

Los Pasantes se encargan del aspecto religioso de cada fraternidad, especialmente de las morenadas, pero además tienen a su cargo la organización de la logística del conjunto folclórico, como de la indumentaria y las bandas de música, así como también de la parte lúdica: la recepción inicial con artistas nacionales e internacionales y varios actos preparatorios de la fiesta.

Tanto el cargo de Preste Mayor o de Pasante, se vincula a la devoción, pero también al prestigio social y, en no pocos casos, a réditos económicos. Ambos cargos tienen un lugar privilegiado en la danza, delante de la banda musical y otras preferencias dentro del año de su gestión y mantienen su prestigio en los años posteriores.

El ayni, la reciprocidad andina, es fundamental para cubrir los cuantiosos gastos; todos pueden colaborar con un cajón de cerveza o con un gasto mayor; pero no es un regalo. Los prestes y los pasantes tienen que retribuir de la misma manera, en la Festividad o en un matrimonio, en una graduación, o cualquier festejo.

Preste Mayor: Viste la imagen, organizador de los grandes momentos religiosos y de la Recepción final.

El lenguaje social del Gran Poder también se refleja en las instituciones que conforman el Comité de Salvaguarda, creado después del nombramiento como patrimonio y encargado de hacer cumplir el Plan de Manejo.

El Comité está conformado por instancias políticas representativas del gobierno nacional y subnacional, como el Ministerio de Culturas, el Gobierno Departamental y el Gobierno Municipal. Instituciones de la Sociedad Civil como la Iglesia Católica (Parroquia del Gran Poder), Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder y la Federación de Bandas. Instituciones académicas como el Museo de Etnografía y Folclore; la Universidad Mayor de San Andrés e investigadores independientes. En la actualidad, como en Oruro, el que tiene la iniciativa mayor es la Asociación de Conjuntos Folclóricos del Gran Poder.

Uno de los aspectos sociales más importantes que se presenta en las tres fiestas y en muchas otras de Bolivia es la participación de todas las generaciones: niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores son parte de todas las danzas. En el Carnaval de Oruro y en la Ichapekene Piesta, los niños participan en la Entrada Principal, dentro de cada conjunto. En cambio en el Gran Poder, existe un día especial dedicado a los niños, denominado “Chiti Gran Poder”.

Un fenómeno social importante que se ha presentado en las últimas cinco décadas, es la creciente participación de la mujer, fenómeno que se ha dado en llamar la feminización de la fiesta, vinculada a la feminización de la cultura en general.

Esta feminización, se presenta claramente en las tres fiestas que son objeto del presente estudio y se da, principalmente, en tres formas: el empoderamiento, la feminidad y sensualidad, y la asunción de roles masculinos.

En cuanto al empoderamiento, se puede observar que mujeres asumen los cargos directivos de fraternidades y conjuntos; también, aunque en menor medida, en cargos directivos de las grandes asociaciones que organizan los eventos, así como en las cofradías religiosas.

La feminidad se observa no solo en la participación de danzas de pareja, sino en haber creado personajes femeninos en danzas, como la diablada y la morenada, que antes tenía exclusivamente personajes masculinos. El mayor ejemplo es la diablada, danza en la cual han aparecido personajes femeninos como la diableza, la china diabla, la china supay, las virtudes, las ñaupas, las tentaciones. Estos nuevos personajes en ninguna manera han cambiado la esencia de la danza, todo lo contrario, la han enriquecido.

El caso más interesante es el personaje de la china supay, la esposa del Supay o demonio, cristianizado, como Lucifer, personaje que siempre ha existido, pero interpretado por hombres. Ahora es interpretado mayoritariamente por mujeres.

En la morenada ha sucedido lo mismo: la china morena, las cholas antiguas, las cholitas revoloteadoras. En el Gran Poder destacan, desde la década de los setentas del siglo



Bloque cholas paceñas. Foto: Carmen A. Loza



Predilectas del Carnaval de Oruro. Foto: Adriana Villafuerte

pasado, los enormes bloques de las señoras cholas paceñas, con sus bellos trajes de gala.

Ha cobrado también importancia la exaltación de la belleza femenina. Cada fraternidad tiene su reina y la fiesta misma, entre ellas, elige lo que se llama en el Carnaval de Oruro, la Predilecta, en el Gran Poder la Palla y en la Ichapekene Piesta, la Moperita.

Se ha dado también, en varias danzas la liberación de la sensualidad con la utilización de polleras cortas y escotes como en las danzas del caporal, de la morenada, de la diablada, de los tobas y otras. Esto sucede en las danzas de la zona andina ya que en la Ichapekene Piesta no se presenta en las danzas tradicionales.

Finalmente, la feminización se observa en el travestismo femenino, asumiendo roles tradicionalmente masculinos, masculinidad que se observa en los trajes y en la coreografía, como bailas de diablos, de morenos, de guerreros, etc. En los últimos años, en la Ichapekene Piesta hay mujeres que bailan de macheteros.

En cuanto a la Ichapekene Piesta de San Ignacio de Moxos, el expediente fue preparado por un grupo de consultores, encabezados por Carmen Beatriz Loza, con especial iniciativa y protagonismo del Cabildo Indigenal de San Ignacio de Moxos. La Festividad fue declarada Patrimonio de la Humanidad el año 2012.

Sus actores directos más importantes, en cuanto al lenguaje religioso son la Iglesia Católica y el Cabildo Indigenal. Tiene un profundo lenguaje religioso. Está dedicada su Santo Patrono, San Ignacio de Loyola y, por eso, el día principal de la festividad es el 31 de julio. Sin embargo, es también una fiesta cívica, ya que se conmemora la fundación de la Misión de San Ignacio, hoy convertida en la ciudad de San Ignacio. Fundación que se llevó a cabo en 1689. Por eso, el 2023 se conmemoró el 334 º año de la fundación del pueblo.

Pese a ello, sin duda el eje articulador y el motivo principal de la fiesta es el lenguaje religioso, en el que participa toda la población, pero en la parte organizativa destaca la participación del Cabildo Indigenal y de la Iglesia Católica, una organización dual heredada desde la época de los jesuitas y que es común a las Misiones fundadas por esa orden religiosa.

Precisamente, la fuente principal que utilizaremos como base para el análisis del lenguaje religioso es un folleto



Cabildo indígenal. Foto: Archivo propio

impreso a colores titulado “Ichapekene Piest Inasianuana 2022. Actividades del Cabildo Indigenal”.

En este folleto se señalan todas las actividades religiosas que se llevan a cabo en la fiesta. Según el plan de actividades, el cabildo indigenal organiza, previamente a las actividades dedicadas al Santo Patrón, una serie de actividades religiosas, a devoción de la Virgen del Carmen. Novenas de la Virgen del Carmen en el templo del 7 al 14 de julio; “repique de campanas y camaretas por la víspera de la Virgen del Carmen, canto y rezo de vísperas a cargo del coro musical y Mamitas abadesas en el templo misional y, a horas 20, misa del final de novena y velorio de la Virgen del Carmen en el Cabildo”. Al día siguiente, 16 de julio, “misa solemne en honor de la Virgen del Carmen y procesión por

la Plaza con camaretas y chasqueros a la salida y entrada de la procesión".

Una semana después, el viernes 22 de julio, empezaron las actividades en honor y a devoción de San Ignacio:

> *"Horas 4, 12 y 14: Repique de campanas, camareta, cajareros y macheteros por el comienzo de la novena del Santo patrono. Horas 8.30: Inicio de la elaboración de los changueros a cargo de todos los conjuntos del gran Cabildo indígena. La preparación del palo ensebau. Horas 20: Comienzo de la novena del Santo patrono San Ignacio de Loyola. Participación de los macheteros en el evangelio y sargento judíos en el ofertorio".*

Desde el 22 hasta el 30 se llevan a cabo los nueve días de novena. Lo que varía es la participación de cada uno de los conjuntos del Cabildo. Por ejemplo, en el segundo día, participan los angelitos en el ofertorio y mascaritas en el evangelio. En el tercer día, los achus en el evangelio y los ciervos en el ofertorio. En el cuarto día, los loretanos en el Evangelio y toritos, Sol y Luna en el ofertorio. En el sexto día, los tigres en el evangelio y los pescaditos en el ofertorio. En el séptimo día, los chunchos en el evangelio y las abadesas y coro musical en el ofertorio. En el octavo día, participan los toreros evangélicos y el gran cabildo indigenal en el ofertorio.

El noveno día, el 30 de julio, la Víspera, además de la última novena, que se realiza como todos los días a las ocho de la noche, estuvo plena de actividades religiosas, artísticas y lúdicas.

El día empieza de tres a cuatro de la mañana con "reseña y repique de campanas" y de cuatro a seis de la mañana se produce el "saludo a la aurora con repique de campana a cargo de los sacristanes; salvadera, camareta y paseo alrededor del pueblo, saliendo del templo misional con la imagen del Santo Apóstol que llevó el correo del anuncio de la fiesta, con la participación de los conjuntos juramentados y el gran cabildo indígena en homenaje al Santo Patrono San Ignacio.

A las siete de la mañana: "rezo y canto del coro musical, al terminar el traslado de la imagen del Santo Patrono al Cabildo Índigenal, para acomodarlos en las andas, posteriormente, las mamitas abadesas adornan las imágenes para la fiesta"

A partir de las doce del 31 de julio prevalece el lenguaje artístico y folklórico que analizamos posteriormente. Durante varias horas, que abarcan toda la tarde, se produce el Paseo de los conjuntos folklóricos, que también tienen un simbolismo religioso.

Este paseo de los conjuntos folklóricos se denomina el Paseo de la Santa Bandera: "salen del templo misional los conjuntos juramentados con la imagen del Santo Santiago seguido del coro musical, el gran cabildo indigenal llevando la Santa Bandera, autoridades designadas, mamitas del cabildo..."

La última novena se lleva a cabo con misa solemne. Luego, en la esquina de la Iglesia se lleva a cabo la procesión del PURI, llevado por los jerures; los achus encabezan la singular procesión; luego siguen otros conjuntos y cierran los macheteros.

La procesión llega a la puerta de la iglesia y colocan al Puri, al que todos rinden saludo respetuosos.

Un personaje en la esquina enciende la camareta y con ese estruendoso ruido se inicia la fiesta, en su lenguaje lúdico, sin dejar de lado lo religioso, especialmente por la presencia del PURI.

El día religioso más importante y solemne es el 31 de julio. Las actividades religiosas, artísticas y lúdicas empiezan a la una de la mañana "con el paseo del santo verso y visita del Puri y de los conjuntos juramentados a los velorios del Santo Patrón en los diferentes locales y domicilios particulares". La aurora es saludada con repique de campanas.

El 31 de julio, día de San Ignacio, en el lenguaje religioso es el más importante. A las nueve se lleva a cabo la Santa Misa cantada. Previamente ingresan las autoridades del Cabildo Indigenal con sus largas camijetas, sus sombreros con cintas y la mayoría llevaba sobre los hombros pañoletas azules, algunos rojas y otras celestes.

Detrás las Mamas. Todo el Cabildo Indigenal sentado a la izquierda del templo. A la derecha, las autoridades del Municipio, encabezados por el Alcalde y el Gobernador, luego, el pueblo en general.

Un miembro del Cabildo reza las letanías de la Virgen y el Rosario.

El Ensamble Moxos, con su orquesta y coro, acompaña la entrada del Arzobispo y los celebrantes. El Ensamble con su bella música barroca, canta gran parte de los momentos de la misa, alternando con los Jerures, músicos tradicionales que cantaron y tocaron el Gloria.

Previo a la procesión el dirigente del Cabildo entrega la Santa Bandera al Gobernador. La autoridad que recibe la Santa Bandera, varía según la ocasión.

Luego se realiza la multitudinaria procesión por las principales calles del pueblo, acompañando la imagen del Santo. Presentes los indígenas con el Cabildo, los Macheteros y las Mamas, los conjuntos que participaron en la víspera, acompañados de su música tradicional, interpretada con la ocarina y la percusión de bombos y tambores.

Luego, el mundo criollo mestizo con las instituciones estatales, acompañadas con banda de bronce: el Alcalde y los empleados del Municipio; el Gobernador y la Asamblea Departamental, la Ama Peru Ignaciana 2022, La Casa de la Cultura y el Instituto de la lengua Moxeña.

En la tarde predomina el lenguaje lúdico y, a horas

20, se lleva a cabo una misa de acción de gracias.

Los días siguientes continúa la fiesta con todos los lenguajes. Los tres inician con repique de campanas saludando a la aurora, seguida por misa solemne a las nueve y termina la jornada con misa de acción de gracias. A las 14, antes del jocheo de toros "sale el verso a cargo del coro musical a visitar los velorios del Santo Patrono" y al atardecer se coloca al verso en el centro de la plaza.

El 2 de agosto es el día de la despedida. A las nueve se lleva a cabo la "la solemne misa presidida por el Párroco y traslado de la Santa Bandera al gran Cabildo Indígena a cargo de los pasado y el coro musical", A las 12.30 se da la procesión de despedida del Santo Patrono de San Ignacio de Loyola, acompañado del gran Cabildo Indígena, conjunto folklórico, autoridades y pueblo en general".

Es interesante analizar el uso de la palabra "despedida", ya que si se compara con otras fiestas religiosas desde la antigüedad, parece confirmar que la devoción y respeto al santo dura todo el año, pero es más intensa y vivencial, los días de la fiesta, porque el Santo está presente en el templo y en todos los espacios en los que recorre su imagen o se lo evoca o se le pone las velas.

En cuanto al lenguaje artístico, en la Nominación de la UNESCO se reconoce 48 grupos participantes, entre danzas y parcialidades. La presentación más importante de las danzas se denomina Paseo y se realiza en la víspera del gran día, el 30 de julio.

El Paseo está encabezado por el Heraldo, el Rin Tin, que anuncia el inicio de la fiesta. Parte de la iglesia y recorre gran parte de las calles del pueblo. La mayoría de las danzas son representadas por los indígenas moxeños: los macheteros, los achus, los chasqueros, los toritos, los ciervos y otras danzas vinculadas a la naturaleza amazónica

Si bien la participación indígena es predominante, en cuanto al lenguaje religioso y artístico, la participación de criollos y mestizos en el lenguaje religioso es masiva. La misa y la procesión del 31 de julio es un gran momento de encuentro de todos los sectores de la sociedad ignaciana. También la participación en el lenguaje artístico ha crecido en los últimos años, también como público.

La participación de las instancias del gobierno departamental y municipal también es destacable; pero, al igual, que en el carnaval de Oruro y la Festividad del Gran Poder, la participación de la sociedad civil, en este caso el Cabildo Indigenal es mucho mayor, también en la organización y conservación de la fiesta, en la esencia de los elementos que la identifican como propia y contribución a la diversidad, requisito fundamental para su declaratoria como patrimonio.

Un aspecto importante que muestra el grado de apropiación de la fiesta son los monumentos ubicados en la plaza principal; el monumento al machetero y al achu.

EL LENGUAJE ECONÓMICO: IMPACTO ECONÓMICO Y LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS



Monumento al machetero en San Ignacio


La Procesión de San Ignacio el 31 de julio.

Varios pensadores coinciden en afirmar que ante la fiesta se presentan cuatro actitudes: la contemplativa, la lúdica, la práctica y la de los aguafiestas. En esta ocasión me referiré a los prácticos, es decir, los que hacen negocios en la fiesta, a costa de los contemplativos y los lúdicos.

Para comprender la fiesta es necesario abordarla desde varios lenguajes: el religioso, el de identidad, el artístico, el social, el político, el lúdico y, se prioriza en esta ponencia el lenguaje económico.

Los prácticos y el lenguaje económico existen desde los inicios de la fiesta; pero si bien aspectos esenciales continúan, muchos aspectos han cambiado, uno de ellos es la irrupción, en la fiesta y también en otros ámbitos culturales, de las industrias culturales y creativas.

Las Industrias culturales surgieron en el siglo XIX. Las primeras Industrias Culturales, gracias a los inventos y al desarrollo tecnológico, que alcanzaron un gran desarrollo fueron las Editoriales y Librerías, las productoras de discos, la Radio y la Prensa. Poco después la fotografía, el cine y la televisión.

Estas industrias permitieron una masiva difusión, especialmente de los autores consagrados por esas industrias,



Carnaval de Oruro. Diseñadora Mónica



Festividad del Gran Poder. Matraca de la Morenada Eloy Salmón

por el público y gracias a pertenecer a los países donde existían esas industrias.

Sin embargo, de la antigüedad de las Industrias Culturales, la reflexión académica sobre las mismas y la nominación de Industrias Culturales, proviene desde la década de los 70 cuando sociólogos, economistas, estudiosos de la cultura acuñan el término de Industrias Culturales y "la cultura de masas", alertando sobre sus beneficios y sobre sus peligros.

Desde la década de los 90 surge el debate de no denominar como industrias culturales, solo a las grandes empresas capaces de reproducir masivamente las creaciones, sino a un sin número de empresas, grandes, pequeñas y medianas que tienen que ver con la creatividad.

La UNESCO, desde 1995, ha debatido sobre la necesidad de vincular Cultura y Desarrollo, y ha sacado varios documentos al respecto. Uno de ellos es la "Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas" (2010). Por lo tanto, se consagraba un aspecto fundamental que se venía discutiendo décadas antes. Las Industrias Culturales y Creativas (ICC) con un amplio espectro de empresas y con muchos objetivos.

Las ICC vinculadas a la Fiesta, en el mundo, especialmente en países como Brasil, han crecido enormemente. En Bolivia también se da este fenómeno cultural y, salvo los años de la pandemia, su crecimiento continúa año tras año.

Es un fenómeno que se da en todas las fiestas, tanto en tierras altas como en tierras bajas, pero, muy especialmente en las mega fiestas (las que tienen más de quince mil actores y numeroso público). Como ejemplo se ha tomado las dos fiestas andinas ya mencionadas.

Si bien también en lo religioso hay gastos especiales, se analiza especialmente lo relacionado a los lenguajes artístico y lúdico.

En el lenguaje artístico, destacan sobre todo las ICC vinculadas a la indumentaria y a la música y, en menos proporción, a la pintura, a la escultura y a los audiovisuales. Las que reproducen la indumentaria y la música, salvo excepciones, son ICC que ganan dinero con su trabajo, en cambio, los intérpretes de las danzas son los que gastan.

En las fiestas andinas, como el Carnaval de Oruro y el Gran Poder, las ICC encargadas de la confección y la reproducción de los trajes son los bordadores, mascareros, pollereras, sombrereros, zapateros, matraqueros, joyeros, orfebres, costureras, sastres. En los últimos tiempos, para los trajes femeninos han surgido diseñadoras para las prendas del traje de la chola paceña, del traje de danzas como la china morena, caporalas, diablas. En caso de danzas como pujllay, el trabajo es más artesanal.

En cuanto a la música, la principal ICC la constituyen las llamadas Bandas de bronce. Las más prestigiosas trabajan todo el año y tienen más de cien "operarios". El prestigio que da que cada fraternidad tenga sus propias canciones, inclusive cada bloque, da trabajo a los compositores y a los productores de video clips. También los conjuntos autóctonos, intérpretes de instrumentos nativos, han incursionado en la lógica de las ICC, en las megafiestas, no así en las fiestas rurales, donde sigue predominando lo ritual.

En el lenguaje lúdico sobresalen las ICC vinculadas a las comidas típicas y las bebidas alcohólicas, entre las que la cerveza lleva una notable ventaja tanto en tierras altas y en tierras bajas, salvo en el sur, donde el vino y el singani siguen predominando.

Mega fiestas, mega recepciones, previas y posteriores, que movilizan grupos musicales del exterior y del interior. Intérpretes de música boliviana vinculados a intérpretes argentinos, mexicanos y peruanos, especialmente de cumbia o música norteña.

Todo ello involucra un gran costo que es cubierto, en aproximadamente un 80% por los propios fraternos y un 20% por los auspiciadores.

El impacto económico y el crecimiento de las ICC vinculadas a la Fiesta tiene, como todo, aspectos negativos y positivos.

Entre los efectos negativos está la excesiva mercantilización de la cultura, muy vinculada a la cultura de masas, que encarece los costos tanto para los actores como para el público. Con lo que se rompe una de las características de la fiesta, como recuerda la canción de Serrat: "En la noche de San Juan, como comparten su pan, su mujer y su gabán, gentes de mil raleas". Si bien la fiesta sigue siendo uno de los espacios más importantes para un encuentro social de clases y de culturas, el factor económico ha creado jerarquías dentro de la fiesta. Ha dado lugar a la ostentación, aunque en rigor de verdad, la ostentación siempre ha existido.

Sin embargo, la oportunidad de participar es mayor que otros espacios, porque hay danzas caras, pero también las hay medianas y las más baratas.

Es cierto que crea diferencias inclusive en el interior de fraternidades. Por ejemplo n es lo mismo una chola paceña con aretes de oro auténtico que la que lleva de fantasía, aunque el diseño sea igual. No es lo mismo los que llevan un traje propio a los que llevan un traje alquilado. No es lo mismo la fila de figuras que tienen traje de diseñador a las que lo han alquilado. El público no se da cuenta, pero ellas si lo saben.

Los efectos positivos son que dinamiza la economía, no solo porque otorga ingresos a los dueños de ICC y genera fuentes de empleo; sino por la compra de materiales. Da oportunidad al gran comerciante, pero también al pequeño vendedor ambulante. Bailan los que tienen y los que no tienen, préstamo mediante.

Un gran problema para medir su impacto es que la mayor parte del movimiento económico es informal y es difícil medir el impacto en el Producto Interno Bruto.

En todo caso, la Fiesta contribuye no solo al fortalecimiento de la identidad, al arte y a la diversión, sino también al desarrollo cultural, social y económico. Es parte fundamental de la economía naranja.

BIBLIOGRAFÍA

Cabildo Indigenal de San Ignacio de Moxos. (2023). *Programa del Cabildo Indigenal de San Ignacio de Moxos.*

Cajías de la Vega, F. (2019). *Hacia una filosofía de la fiesta* [Manuscrito inédito].

Cajías de la Vega, F. (1986–2024). *Observación participante en la Festividad del Gran Poder* [Trabajo de campo no publicado].

Cajías de la Vega, F. (1988–2024). *Observación participante en el Carnaval de Oruro* [Trabajo de campo no publicado].

Cajías de la Vega, F. (2022). *Observación estructurada de la Ichapekene Piesta de San Ignacio de Moxos* [Trabajo de campo no publicado].

Cajías de la Vega, F. (2025). *Impacto económico y rol de industrias culturales y creativas (ICC) en mega fiestas de Bolivia* [Ponencia presentada]. Congreso de Bolivianistas, Sevilla, España.

UNESCO. (s. f.). *Inventario de las industrias culturales y creativas (ICC).* Portal de la UNESCO.

EL GRUPO DE CIUDADES PATRIMONIO MUNDIAL Y LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL

PEDRO FERNÁNDEZ QUEVEDO / ESPAÑA

EL PATRIMONIO COMO HERENCIA PLURAL

El patrimonio cultural no es solo un conjunto de vestigios del pasado. Es una herencia viva que articula memorias, identidades, lenguas y formas de entender el mundo. Tanto en España como en Iberoamérica, este legado refleja la confluencia de diferentes culturas, y se manifiesta en monumentos, literatura, música, saberes orales y tradiciones. Podemos decir que más que un simple vínculo con el pasado, es un recurso para el presente: refuerza el sentido de pertenencia, fomenta el respeto por la diversidad y contribuye a la cohesión social. Por eso, preservar este patrimonio implica también preservar la pluralidad de nuestras identidades.

Este enfoque plural está en el centro de iniciativas como las del Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad.

EL GRUPO DE CIUDADES PATRIMONIO

El Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España, es una red de 15 ciudades que comparten el compromiso de proteger y promover su legado cultural.

Dicho grupo se creó en 1993 con la misión de actuar de manera conjunta en la defensa del patrimonio histórico y cultural de estas ciudades.

Los fines de esta asociación son:

1. Actuar conjuntamente en la defensa del patrimonio histórico y cultural de las ciudades declaradas Patrimonio de la Humanidad, realizando proyectos y propuestas comunes para ser presentadas y tramitadas ante las administraciones españolas e instituciones mundiales.
2. Establecer políticas de intercambios de experiencias y resultados en relación con cuestiones planteadas y resueltas en cada una de las ciudades integrantes.
3. Planificar una política turística y de difusión de la imagen que se corresponda con los intereses de las ciudades miembros del Grupo.
4. Promocionar las Ciudades Patrimonio de la Humanidad como ejemplo de ciudades que contemplan medidas favorecedoras de la accesibilidad y sostenibilidad, combinada con el respeto al patrimonio.
5. Propiciar medidas para la protección integral de los centros históricos.

Entre sus actividades para conseguir dichos objetivos podemos destacar las siguientes:



Fig. 1. Exposición fotográfica Grupo Ciudades de la Humanidad España. (Fuente: Grupo Ciudades Patrimonio España)

Fomento de la cultura

La Noche del Patrimonio. Se trata de un gran evento anual para resignificar los espacios emblemáticos de nuestras ciudades históricas con la creación artística que han convertido esta noche en una experiencia única para disfrutar y para gozar del patrimonio.

Cientos de espacios históricos de las 15 ciudades abrirán en horario extraordinario, como catedrales, palacios, museos o yacimientos arqueológicos; también se ofrecerán multitud de visitas guiadas y espectáculos al aire libre, dentro de una oferta cultural única y gratuita

La colección de libros de patrimonio. Son 15 libros que representan un viaje tranquilo por la historia, la cultura, la belleza, las emociones y la memoria de cada una de las ciudades, uniendo literatura y patrimonio. Y destacando los valores simbólicos de las ciudades y sus monumentos.

Promoción e imagen

Exposiciones fotográficas: en las que se destacan los Valores Universales Excepcionales de cada una de las ciudades.

Así mismo, dentro de su objetivo de establecer propuestas comunes para ser presentadas y tramitadas ante las administraciones españolas e instituciones mundiales, recientemente; se ha aprobado la Declaración de Salamanca, que se trata de un protocolo pionero para dar respuesta al vandalismo en patrimonio histórico, con un catálogo de medidas que incluye sanciones por faltas y delitos contra el patrimonio cultural, además de la cuantificación de los coeficientes específicos que se puedan aplicar en una nueva regulación para calificar el coste de la restauración del daño.

RESTAURAR EL PATRIMONIO: UNA DECISIÓN ÉTICA

Pero para preservar el legado heredado, a veces es necesario intervenir en nuestro patrimonio monumental, y específicamente en el arquitectónico.

Y preservar este legado no es solo una tarea técnica. Restaurar es un acto cultural, político y ético. Cada intervención transforma no solo el objeto, sino también el relato que transmitimos sobre él.

En muchos contextos, la restauración ha favorecido criterios estéticos o estilísticos que reconstruyen el pasado idealizado, ocultando la complejidad y las múltiples capas de sentido de los bienes patrimoniales.

Ante ello, cobra especial relevancia teorías como el Método SCCM de Restauración Monumental (La Restauración Objetiva) creada por el Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona propuesta por Antoni González Moreno-Navarro, que defiende una intervención honesta y rigurosa con el valor documental del bien, y que en el Ayuntamiento de Úbeda aplicamos como método en nuestras restauraciones.

LA RESTAURACIÓN OBJETIVA: LOS RASGOS ESENCIALES

Los rasgos esenciales de dicho método son:

Especificidad

La restauración de edificios monumentales requiere un enfoque particular, distinto del aplicado al patrimonio artístico en general. Esto se debe a la naturaleza arquitectónica del monumento, que implica factores constructivos, sociales, culturales y territoriales. La restauración, por tanto, comparte herramientas y fines con disciplinas como la arquitectura y la ingeniería, y no puede basarse en principios genéricos ni en una confusión entre arte y arquitectura.

Unidad

Aunque es útil estudiar categorías específicas del patrimonio (industrial, contemporáneo, popular), no deben aplicarse criterios de restauración distintos a cada subconjunto. Todo monumento, por sus múltiples conexiones con el entorno (social, territorial, jurídico), debe tratarse con una visión integrada y coherente dentro del conjunto del patrimonio.

Historicidad

Restaurar es un acto histórico condicionado por el contexto cultural, social y técnico de la época en que se realiza. No puede ser un acto neutro ni intemporal. Existen dos dimensiones clave:

Entorno conceptual: la restauración responde a las teorías, valores y normas vigentes en cada momento.

Entorno inmediato: incluye las necesidades sociales, económicas y geográficas del entorno donde se ubica el monumento. El valor social y político del patrimonio puede jugar un papel transformador para la comunidad.

Diversidad de criterios

No existe un criterio universal para abordar la restauración monumental. Las teorías tradicionales (como las de Cesare Brandi) y las cartas normativas han intentado establecer principios comunes para todo tipo de patrimonio, pero han resultado insuficientes o contraproducentes. La experiencia ha demostrado que cada intervención debe adaptarse al caso concreto, reconociendo la singularidad del monumento y su contexto.

Así, el bien patrimonial se convierte en un testimonio complejo y vivo, que habla de encuentros, tensiones y procesos históricos. Una restauración que respete esta riqueza no impone un relato único, sino que abre espacio al diálogo y la pluralidad.

Restaurar con los objetivos y principios, que vamos a exponer, es restaurar con justicia cultural. Es aceptar las contradicciones y la diversidad que hacen de nuestro patrimonio una fuente de identidad compartida.

LA RESTAURACIÓN OBJETIVA: EL OBJETO

El monumento lo estudiaremos desde tres facetas esenciales:

Documento Histórico:

Informativo: Su lectura arquitectónica y arqueológica nos permite conocer su evolución y nos aporta datos sobre la historia del lugar.

Testimonial: Su permanencia, cuando convenga, garantiza el traspaso a las futuras generaciones del testimonio de esa historia.

Objeto arquitectónico:

La restauración de un monumento debe abordarse desde la arquitectura, reconociendo su uso continuo y su significado colectivo. Las decisiones sobre qué conservar, modificar o eliminar no deben basarse únicamente en criterios históricos, sino también en aspectos arquitectónicos como la lógica constructiva y la armonía formal o espacial. El monumento no es una obra cerrada, sino un ente en transformación constante; cada época ha intervenido en él según sus necesidades, técnicas y valores. La mayoría de los monumentos actuales son el resultado de múltiples fases constructivas y adaptaciones que reflejan diversos contextos culturales. Al intervenir, es esencial considerar tanto las soluciones tecnológicas a sus patologías como su adaptación a nuevos usos, factores que históricamente han asegurado su vigencia e identificación con la sociedad.

Elemento significativo:

Debemos recuperar la estima colectiva hacia él. Esta significación del monumento en la sociedad empieza a cobrar gran valor a partir del texto "*El culto moderno a los monumentos*" *de* Alois Riegl. El objetivo esencial es reactivar su significación actual y emocional para la comunidad. La restauración arquitectónica debe adaptarse al valor simbólico del edificio, que varía según el contexto cultural: puede requerir reconstrucciones históricas, intervenciones creativas o incluso la no intervención, según su papel en la identidad colectiva.

LA RECUPERACIÓN DEL SIGNIFICADO

Es por ello, que la edición de libros que ha realizado el grupo de Ciudades Patrimonio, también es un acto de restauración al poner en valor el elemento significativo para sus ciudadanos de cada centro histórico.

Al fin y al cabo, cuidar el patrimonio es también apostar por su difusión y su integración dinámica en la vida de las ciudades. Incluido, cómo no, el aspecto emocional, que es el que convierte a los ciudadanos en los prescriptores más inmediatos de su riqueza.

Especialmente, a la hora de desplegar todo su potencial, que es el que sitúa a la cultura en el centro de un modelo de desarrollo basado en el conocimiento, el respeto activo a la diversidad y la integración de su legado en la trama viva de la ciudad y de sus relaciones sociales y económicas.

Así aparece reflejado en consensos internacionales tan importantes como los que nutren la Agenda 2030 de las Naciones Unidas, que señalan a la cultura y a la educación como dos estímulos fundamentales en el avance hacia sus metas y en la atención a desafíos tan importantes como la corrección de la desigualdad y la protección de los entornos.

LA RESTAURACIÓN OBJETIVA: LA ACCIÓN

La acción de restaurar se plantea en cuatro etapas, a su vez divididas en distintas subetapas.

Etapa 1. Conocimiento.
Pediagnóstico
Diagnóstico
Etapa 2. Reflexión
Evaluación del objetivo.
Programación de la actuación.
Etapa 3. Intervención.
Proyecto.
Ejecución
Seguimiento
Participación
Etapa 4. Conservación preventiva.
Custodia y divulgación
Verificación y prevención.
Mantenimiento.

Queremos destacar una de las etapas más olvidadas, en todo acto de restauración, que es la conservación preventiva, y más concretamente en la verificación, mantenimiento y divulgación.

Verificación de las previsiones del proyecto en cuanto al uso del monumento o su comportamiento material tras la intervención.

Mantenimiento para referirnos a la acción que permite usar correctamente el monumento. Por ello una vez ejecutada la obra y tras recabar toda la información obtenida durante la ejecución de esta, se redactará un documento de conservación y mantenimiento del edificio.

Divulgación debe ser un requisito metodológico de una correcta restauración monumental. El sistema primordial de divulgación lo constituyen las publicaciones y los actos específicos de difusión, incluida la visita organizada al monumento. La divulgación se debe realizar a distintos niveles (académica, técnica y ciudadanía en general).

Los agentes de la restauración

La restauración monumental debe ser un trabajo profesional multidisciplinar.

Debe ser un trabajo en el que se incluirán distintos profesionales. Tanto el equipo redactor como el que más tarde dirigirá la obra debe estar integrado, aunque muchas veces dependerá del trabajo a realizar, por arquitectos, arqueólogos, arquitectos técnicos, ingenieros, restauradores, laboratorios, etc.

Así mismo también será importante la empresa constructora que ejecute los trabajos y su especialización en estos tipos de trabajo, así como las distintas subcontratas que intervengan en el edificio.

No debemos dejar de mencionar al que será el promotor de las obras, pues gran parte del resultado de estas dependerá de sus objetivos, de la sensibilidad hacia el bien en que se intervienen y en la interiorización de los criterios en la intervención que le haya transmitido el equipo técnico redactor.

LA RESTAURACIÓN DEL PALACIO VÁZQUEZ DE MOLINA

Úbeda y Baeza

Son dos pequeñas ciudades, situadas en el sur de España, datan de los periodos de la dominación árabe (siglo IX) y de la Reconquista (siglo XIII). En el siglo XVI, ambas ciudades experimentaron cambios importantes, al efectuarse obras de renovación inspiradas en el estilo del Renacimiento. Estas transformaciones urbanísticas se debieron a la introducción en España de las ideas humanistas procedentes de Italia y ejercieron una influencia importante en la arquitectura de América Latina.

El uso de la cantería, heredado de una tradición gótica, se transforma en Úbeda y Baeza al servicio del nuevo lenguaje renacentista, con el especial protagonismo del arquitecto Andrés de Vandelvira.

Úbeda y Baeza, son declaradas conjuntamente Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el año 2003, bajo el título "Conjuntos monumentales renacentistas de Úbeda y Baeza" y por los siguientes criterios de selección.

(ii) Los ejemplos de diseño arquitectónico y urbano del siglo XVI en Úbeda y Baeza fueron fundamentales para la introducción de las ideas renacentistas en España. Estos ejemplos también se difundieron en Latinoamérica.

(iv) Los centros históricos de Úbeda y Baeza constituyen ejemplos tempranos y destacados de la arquitectura cívica y el urbanismo renacentista en España a principios del siglo XVI.

El Palacio Vázquez de Molina

La plaza Vázquez de Molina, es el corazón monumental de Úbeda, epicentro del conjunto declarado patrimonio mundial por su Valor Universal Excepcional, y uno de los mejores ejemplos de urbanismo renacentista en España.

El palacio Vázquez de Molina fue mandado construir por Juan Vázquez de Molina, secretario de Carlos V y Felipe II, a Andrés de Vandelvira.

La ascendencia italiana del palacio Vázquez de Molina es indudable en términos generales, pero sin un prototipo evidente. Tiene una savia bramantesca que pudo llegar en este caso a través de Machuca, y no se puede negar la relación que existe entre el palacio ubetense y el famoso Palacio de Carlos V de la Alhambra. Hasta cierto punto, el de Vandelvira es una versión simplificada del de Machuca, pero todavía más puro por la sobriedad de sus sencillos apilastrados, por su carácter más lineal y menos fastuoso.

Al fin y al cabo, el de Granada tenía que servir de sede a un emperador, y Machuca, sin duda, se vio requerido a extremar el lujo y la magnificencia. El de Úbeda se acerca más por sus líneas castas y precisas a los palacios bramantescos, como el de Giraud, de Roma.

Juan Vázquez de Molina muere sin descendencia, por ello antes de su finalización lo dona a la congregación de las Dominicas. Siendo convento hasta 1868 y en 1874 se empieza a utilizar como Ayuntamiento.

El edificio no sufre grandes reformas durante su uso como Ayuntamiento, a excepción de la ejecución de una escalera de estilo señorial en mitad del pasado siglo, o la instalación de una caldera para calefacción de la planta primera, así como algunas pequeñas obras.

El edificio padecía patologías estructurales graves, falta de estanqueidad de sus cubiertas y problemas en sus instalaciones básicas

Es por ello por lo que en el año 2012 se propone intervenir en el edificio.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras los análisis formales, constructivos, históricos y analíticos, y una vez determinadas sus patologías, procedemos a establecer los objetivos de la intervención adaptándolo al programa de necesidades y adoptamos las soluciones.

Objetivos de la Intervención

- Devolver al edificio el valor significativo que tenía para la ciudad.
- Tratamiento racional del uso del edificio.
- Tratamiento del conjunto, que facilite la lectura del proceso constructivo.
- Utilización de recomendaciones y criterios de intervención establecidos.

Programa de necesidades

- Edificio institucional.
- Apertura al turismo y uso cultural.

RESTAURACIÓN DE LAS CUBIERTAS Y ALA ESTE DEL PALACIO VÁSQUEZ DE MOLINA ESTADO INICIAL

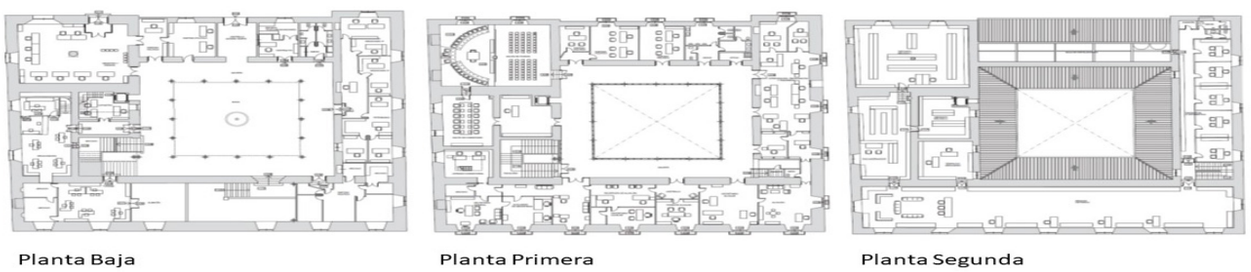


Fig. 2. Plantas. Estado Inicial. (Fuente propia)



Restauración de las cubiertas y ala este del palacio vásquez de molina estado reformado

Fig. 3. Plantas. Estado final primera fase. (Fuente propia)

Solución adoptada

- Rehabilitación de la cubierta de teja.
- Restauración de las fachadas y carpintería de armar.
- Mejora de la accesibilidad.
- Mejora de la seguridad frente a incendios.
- Mejora del confort climático y la sostenibilidad energética
- Nueva distribución para dotar de uso completo al edificio.

Por razones presupuestarias la intervención total del edificio se realizará en dos fases. Una primera que se acaba de ejecutar, consistente en la rehabilitación de las cubiertas, estructuras de armar, fachadas y planta segunda. Y una segunda fase en la que se intervendrá en las plantas baja y primera, con la recuperación de la antigua capilla y las pinturas murales que se encuentran en esta.

En la intervención del edificio se pretende realizar una limpieza de espacios que habían sido fragmentados durante los últimos años de uso, así mismo para asegurar la evacuación de los ocupantes en caso de incendio nos vemos obligados a crear un nuevo núcleo de escaleras, dejando para la siguiente fase la recuperación de la antigua capilla que se encuentra en la primera crujía de planta baja y que se fragmento verticalmente para aumentar la superficie de uso de la antigua biblioteca municipal, mediante una bóveda vaída. Entendemos que se debe recuperar ese espacio como un acto de recuperar la historia del edificio.

Cabe destacar en la intervención del edificio los trabajos de restauración en fachada en los que se realizó una preconsolidación, limpieza mecánica y biocida, saneado de llagas, recuperación de volúmenes mediante morteros o piezas pétreas, finalizando con una entonación cromática y consolidación.

En las estructuras de armar de las cubiertas se utilizaron distintos recursos para recuperar las piezas



Restauración de las Cubiertas y Ala Este del palacio Vásquez de Molina Ejecución - fachadas

Fig. 4. Imágenes proceso preconsolidación. (Fuente: Ramos, J. SL)



Restauración de las Cubiertas y Ala Este del palacio Vásquez de MolinaEjecución - fachadas

Fig. 5. Imágenes proceso limpieza. (Fuente: Ramos, J. SL)

dañadas utilizándose desde anclajes metálicos en cabezas de los tirantes, recomposiciones con sistema Beta o prótesis de madera laminada para completar piezas.



Restauración de las Cubiertas y Ala Este del palacio Vásquez de Molina
Ejecución - estructuras de armar

Fig. 6. Intervenciones con anclajes metálicos y sistemas Beta en las estructuras de armar. (Fuente propia)



Fig. 7. Estado final de la fachada restaurada. (Fuente propia)



Fig. 8. Estado final de la sala destinada a Archivo Histórico. (Fuente propia)

CONCLUSIONES

Concluyendo lo expuesto anteriormente podemos decir que:

Restaurar no es embellecer el pasado, es hacerlo legible y verdadero.

La restauración objetiva nos ofrece un camino para actuar con rigor, sensibilidad y respeto hacia lo que somos como pueblos.

En una tierra rica en diversidad y en historia, restaurar con objetividad es una herramienta para fortalecer la identidad colectiva, no desde la homogeneización, sino desde la aceptación y celebración de la complejidad y la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

Chueca Goitia, F. (1954). *Andrés de Vandelvira*. Instituto Diego Velázquez; Universidad de Sevilla.

Galera Andreu, P. A. (1982). *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*. Instituto de Estudios Giennenses; Diputación Provincial de Jaén.

González Capitel, A. (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza Editorial.

González Moreno-Navarro, A. (1999). *La restauración objetiva: Método SCCM de restauración monumental: Memoria SPAL 1993-1998* (Vol. 1). Diputación de Barcelona.

Ministerio de Cultura, Junta de Castilla y León. (1990). *Palacios, trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Ministerio de Cultura.

Moreno Mendoza, A. (1979). *El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda*.

Moreno Mendoza, A. (1993). *Úbeda renacentista*. Electa.

EL VALOR Y LA COMUNIDAD COMO BASE DE LA ELABORACIÓN DE UN EXPEDIENTE DE DECLARATORIA DE MONUMENTO HISTÓRICO: EL CASO DEL TEMPLO CATÓLICO DEL PUEBLO DE ENQUELGA, CHILE[1]

CINTHIA GIMÉNEZ - CHILE / BOLIVIA
LUCÍA OTERO - CHILE / ESPAÑA

RESUMEN

El presente artículo presenta el proceso de elaboración del expediente de declaratoria como Monumento Histórico del templo católico de San Felipe de Enquelga, ubicado en la comuna de Colchane, Región de Tarapacá, Chile. A través de una metodología participativa, se integraron saberes técnicos y conocimientos comunitarios para definir el valor patrimonial del templo, evidenciar su estado de conservación y construir un relato colectivo que fundamenta su solicitud ante el Consejo de Monumentos Nacionales. El proceso fue liderado por Fundación Altiplano en conjunto con la comunidad local, incluyendo talleres de valor, análisis arquitectónico, diagnóstico participativo y una propuesta de intervención futura. Se identificaron más de 60 atributos de valor, tanto materiales como inmateriales, destacando el carácter simbólico del templo, su inserción territorial y su uso social. Asimismo, se recopilaron testimonios clave que evidencian el vínculo emocional y espiritual de la población con su templo, consolidando así una visión compartida sobre la necesidad de su preservación. El artículo reflexiona sobre el valor de los procesos de conservación participativa en contextos rurales andinos, planteando la declaratoria no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta para la transmisión cultural y la apropiación comunitaria.

INTRODUCCIÓN

En el altiplano chileno, la conservación del patrimonio cultural adquiere una dimensión única al vincularse con formas de vida com unitarias, tradiciones ancestrales y saberes locales. Este artículo presenta la experiencia de elaboración del expediente para la declaratoria de Monumento Histórico del templo de San Felipe de Enquelga, desarrollado entre 2022 y 2023 con fuerte protagonismo de la comunidad. A través del método de conservación sostenible que realiza Fundación Altiplano en sus proyectos, que combina técnicas

1. El expediente se elaboró entre septiembre de 2022 y enero de 2023, en el marco del proyecto "Apoyo técnico de elaboración de expediente para la declaratoria del templo San Felipe de Enquelga", elaborada por Fundación Altiplano.

de conservación patrimonial con prácticas de aprendizaje compartido en comunidad, se logró construir un documento que representa no solo el valor material del templo, sino también la memoria viva de quienes lo custodian.

"Para mí es importante para no perder las tradiciones, lo que hemos pasado. Si hacemos perder las tradiciones no vale el pueblo, la gente desaparece. En cambio, mientras hay tradiciones, la gente se interioriza en cómo es, cómo se debe hacer, en qué forma, en qué manera; si no hay... no vienen." — Apolinario Castro Flores, Comunario de Enquelga.

El enfoque adoptado se aleja de los procedimientos convencionales centrados exclusivamente en criterios técnicos, para situar a la comunidad como portadora activa del valor patrimonial. Así, la declaratoria se concibe no solo como un acto legal de protección, sino como un acto cultural, en el cual se explicita el vínculo entre patrimonio e identidad de los pobladores y herederos de las tradiciones del pueblo.

Este trabajo, por tanto, se enmarca en un paradigma de conservación sostenible, donde el valor patrimonial se construye desde la comunidad, considerando su historia, sus prácticas, su territorio y su proyección a futuro. En lo que sigue, se describe el proceso completo del expediente, desde el contexto territorial hasta la propuesta final, pasando por la metodología empleada, la construcción colectiva del valor y el estado actual del templo y su entorno.

ENQUELGA: TERRITORIO, URBANISMO Y COMUNIDAD

Enquelga es una pequeña localidad ganadera del altiplano, situada en la comuna de Colchane, Región de Tarapacá. Según el Censo 2017, tiene 41 habitantes (56% mujeres), y representa el 2,3% de la población comunal. Su emplazamiento, en torno al río Isluga, y su configuración urbana —de traza rectangular con orientación este-oeste— responde a una lógica territorial andina profundamente arraigada, que combina el uso agrícola, habitacional y ceremonial en una organización comunitaria del espacio.

El entorno inmediato incluye bofedales, aguas termales, terrenos de cultivo y rutas de trashumancia. Este paisaje natural y productivo también posee valor cultural, ya que sostiene prácticas ganaderas y rituales. El templo y su comunidad no pueden comprenderse aislados, sino como parte de un sistema territorial complejo, donde lo arquitectónico, lo paisajístico y lo simbólico se entrelazan.

Imagen 1: Territorio de Enquelga (Archivo FA, 2022)

El pueblo presenta una estructura clara: una calle principal longitudinal de aproximadamente 200 metros organiza los accesos a las viviendas, que se agrupan por sectores familiares. Esta calle conecta con la plaza, el templo,



Fig. 1: Territorio de Enquelga (Archivo FA, 2022)

la sede comunal y los corrales, articulando los espacios cotidianos y ceremoniales. La iglesia católica de San Felipe ocupa una posición central no solo física sino simbólica, siendo punto de encuentro en las festividades religiosas y comunitarias.

El ordenamiento espacial del pueblo, con sus sectores familiares, corrales y canales de regadío, revela una racionalidad territorial que integra lo utilitario, lo sagrado

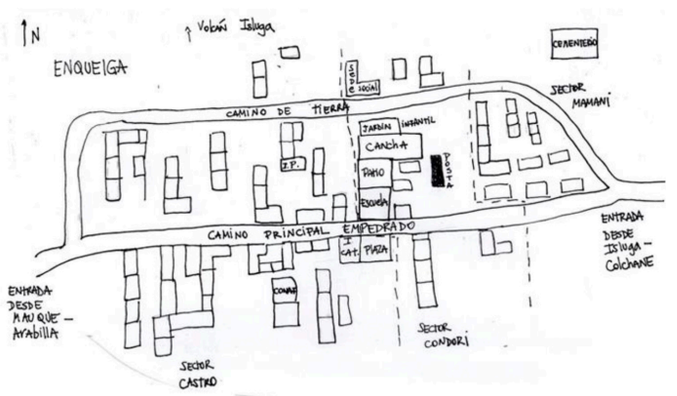


Imagen 2: Plano esquemático de casas de Enquelga. (Madinagoitia, A.L., 2010)

y lo simbólico, y que se actualiza en cada ciclo agrícola y festividad religiosa.

El templo de Enquelga se articula simbólicamente con los cerros tutelares y los antiguos caminos que conectan a las comunidades del altiplano. Las celebraciones religiosas compartidas entre pueblos permiten mantener vivas estas redes, y constituyen mecanismos de transmisión cultural intercomunitaria que refuerzan el sentimiento de pertenencia colectiva. Esta dimensión relacional fue considerada en el expediente como un atributo clave del valor patrimonial.

FUNDAMENTOS DE LA DECLARATORIA

El proceso de declaración se basa en la Ley 17.288 sobre Monumentos Nacionales (1970), que define cinco tipos de protección: Monumento Histórico, Monumento Público, Zona Típica, Santuario de la Naturaleza y Monumento Arqueológico. El Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), creado en 1925, es el grupo que se encarga de

evaluar y aprobar estas declaraciones. Esto se hace con un informe técnico que describe el objeto, sus valores, su estado de conservación y el deseo de la comunidad. Dentro de este marco legal, el templo de Enquelga no fue incluido en la declaración de 2006 que abarcó otras iglesias de la comuna de Colchane. Su exclusión fue por su condición física y por los estándares técnicos y estéticos que había en ese momento. Sin embargo, la comunidad misma hizo visible su valor comunitario y territorial, y en 2022 pidió al municipio apoyo para comenzar el proceso formal de declaración. El expediente se pudo hacer gracias a un acuerdo entre la Ilustre Municipalidad de Colchane y Fundación Altiplano. Este documento no solo cumple con los requisitos técnicos del CMN, sino que también incluye un enfoque que fomenta la participación activa de la comunidad, reconoce su patrimonio inmaterial y conecta los conocimientos locales con los de profesionales expertos. Este proceso de declaración también forma parte de una agenda nacional e internacional para valorar el patrimonio andino, como se ve en su inclusión en la Lista Indicativa del Patrimonio Mundial. En este contexto, la experiencia de Enquelga es un buen ejemplo de cómo las comunidades pueden dirigir procesos de protección del patrimonio con ayuda técnica, cambiando trámites burocráticos en procesos más participativos.

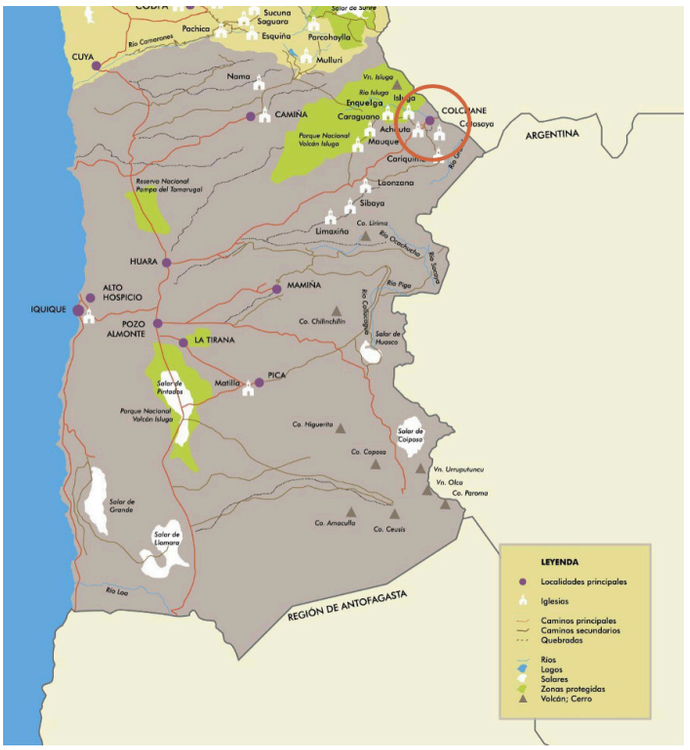


Imagen 3: Iglesia Andinas de la Región de Tarapacá (Elaboración propia 2022)

RELACIÓN CON LOS PUEBLOS ALEDAÑOS Y RED TERRITORIAL

El templo de Enquelga forma parte de un sistema territorial más amplio a las faldas del volcán Isluga, que incluye a otras localidades como Cariquima, Mauque, Achauta y Cotasaya. Estos templos comparten elementos arquitectónicos, materiales y funciones dentro del calendario festivo andino, formando una red de templos que articulan el territorio en términos religiosos y culturales.

La iglesia de Enquelga es parte de un paisaje sagrado donde la naturaleza, los caminos y las construcciones tienen una dimensión simbólica compartida por comunidades que reconocen su pertenencia a una misma tradición cultural andina.

El expediente de declaratoria reconoce esta interrelación, planteando que la protección del templo de Enquelga debe entenderse como parte de una estrategia más


Fig. 4: Templo católico de San Felipe de Enquelga (Archivo FA, 2022)

amplia de conservación del conjunto de iglesias altiplánicas, muchas de las cuales ya han sido declaradas Monumentos Nacionales o figuran en la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial de Chile.

ARQUITECTURA Y MATERIALIDAD DEL Ttemplo

El templo católico de San Felipe de Enquelga es una edificación religiosa que se inscribe dentro de la tipología arquitectónica del altiplano sur andino. De planta rectangular con orientación este-oeste, presenta una nave principal y una capilla adosada en su costado sur. La techumbre tradicional de par-nudillo con paja brava y queñoa ha sido en parte reemplazada por cubiertas de calamina, lo que ha deteriorado su autenticidad. Los muros son de mampostería de piedra unida con mortero de barro.

Los elementos ornamentales y litúrgicos del interior, como el retablo principal y los altares laterales, fueron construidos en estilos mestizos que integran motivos católicos y símbolos andinos. La portada principal con arco de medio punto, refleja una influencia del estilo republicano tardío, mientras que el campanario de planta cuadrada y volúmenes escalonados con cúpula piramidal fue probablemente una adición del siglo XX.

Esta arquitectura no solo cumple una función religiosa, sino que constituye un documento construido que expresa siglos de sincretismo cultural y continuidad territorial. El uso de materiales locales y técnicas tradicionales se relaciona con el conocimiento acumulado por generaciones de albañiles, carpinteros y tejedores.

HISTORIA CONSTRUCTIVA DEL TEMPLO[2]

1850 -1860	1879-1883	1893	1910	1925	1969	1970	1988	1997	2000 - 2001
Probablemente, periodo de tiempo en que fueron construidas las primeras viviendas construidas en piedra (Iolc,1975).	Guerra del Pacífico	Se crea el Vicariato apostólico de Tarapacá. 10 parroquias Iquique, Pisagua, Negreiros, La Noria, Tarapacá, Pica, Sibaya, Camiña, Lagunas y Mamiña y 358 capillas (Ojo, probablemente Enquelga era una Finca o caserío disperso).	Primera aparición de Enquelga en el plano de mensura de tierras de la zona.	Fecha aproximada de la construcción del templo en su ubicación actual.	Existencia de la plaza del pueblo de tierra con el calvario y la mesa ceremonial. Registro fotográfico (Iolc,1975)	Faena cambio cubierta tradicional con estructura de queñoa y de paja brava sobre pira	Faena cambio cubierta tradicional por estructura vigas dimensionadas y techumbre de calamina	Programa orígenes fueron beneficiarias las tejedoras de Enquelga (Casa de la tejedora, que está incluida en el conjunto religioso)	Repajado y cambio de cubiertas con técnicas tradicionales en las viviendas de Enquelga.

2003	2005	2006	2010	2013	2014	2017	2019	2021
No se toma en cuenta en la publicación de iglesias del desierto, por fecha de construcción y por estética.	Terremoto de Tarapacá, primeros daños menores de la torre y la nave central.	Decreto de Monumento Nacional o 4 templos de la Zona, en la que no se incluye Enquelga (Achauta, Mauque, Cotasaya, Cariquima, Caraguano).	Construcción de la plaza. Programa " Chile solidario".	Se trabaja en un Plan de Recuperación de las Iglesias de Tarapacá. El templo de Enquelga no es incluido en el proyecto.	Terremoto de Iquique, daños mayores campanario y en nave.	Terremoto, daños actuales del Templo y estado de emergencia.	Colapso del muro de la epístola debido, entre otros, a daños por causas sísmicas. Levantamiento y registro inicial para la posible restauración del templo.	Fuertes lluvias y colapso del campanario en estado de emergencia.

2. La línea de tiempo histórica y constructiva fue elaborada con base en fuentes escritas y testimonios locales sistematizados por el equipo técnico.



Fig. 5: Arcos de medio punto en coronación del muro perimetral (Solc,1975)

"Es nuestro lugar sagrado, donde rezamos desde chicos. Mi mamá me llevaba de la mano, aquí aprendí a respetar a los mayores y a los santos. El templo no es solo para fiestas, es para recordar quiénes somos." — Margarita Laura Mamani, vecina de Enquelga.

El atrio del templo, definido por muros perimetrales y una cruz, es un espacio litúrgico que permite la realización de procesiones y ceremonias al aire libre. En el análisis planimétrico, se destacan las proporciones simétricas de la planta y la alineación ritual con los ejes del paisaje. El uso de piedra sin labrar para los muros revela una economía de materiales adaptada al medio local, mientras que las técnicas de anclaje de cubierta demuestran un conocimiento empírico transmitido generacionalmente.

METODOLOGÍA PARTICIPATIVA Y DESARROLLO DEL EXPEDIENTE

La elaboración del expediente de declaratoria del templo católico de San Felipe de Enquelga se abordó desde una perspectiva participativa, reconociendo a la comunidad como actor protagónico en la construcción del valor patrimonial. El método de conservación sostenible implementado por Fundación Altiplano combinó herramientas de investigación patrimonial con estrategias de aprendizaje compartido, enmarcadas en una lógica adaptativa basada en la realidad del territorio.

El proceso contempló seis talleres con la comunidad de Enquelga, donde participaron activamente personas mayores, representantes del sistema de agua potable rural, vecinos, jóvenes y autoridades tradicionales. Estos talleres incluyeron dinámicas grupales para explorar los significados del templo, ejercicios de mapeo colectivo, recorridos patrimoniales y sesiones de análisis de materiales. Además, se realizaron entrevistas en profundidad a portadores de memoria y se aplicaron encuestas para relevar valores y usos.

Una de las instancias más significativas fue el taller generativo "¿Por qué es un tesoro nuestro templo?", en el que los asistentes compartieron experiencias personales, relatos familiares y reflexiones sobre el rol del templo en sus vidas. Este trabajo derivó en una matriz de atributos patrimoniales, tanto materiales como inmateriales, donde se identificaron más de 60 elementos relevantes, desde la materialidad de la construcción hasta las costumbres ligadas al calendario litúrgico andino.

Durante el taller, emergieron conceptos recurrentes como "protección", "recuerdo", "fiesta", "identidad" y "sabiduría ancestral". Los participantes destacaron el valor del templo como archivo de memoria, punto de encuentro intergeneracional y símbolo de continuidad. El producto final fue una matriz de valores que integró categorías como valor de uso, valor espiritual, valor constructivo y valor simbólico, y que sirvió de base para la sección central del expediente.

Este ejercicio permitió validar la experiencia comunitaria como fuente legítima de conocimiento



Fig. 6: Pobladores de Enquelga en el levantamiento de Valor (Archivo FA,2022)



Imagen 7: Taller generativo "¿Por qué es un tesoro nuestro templo?" (Archivo FA, 2022)

patrimonial, y marcó un punto de inflexión en la apropiación del proceso por parte de la comunidad.

El enfoque de aprendizaje activo se consolidó mediante una estrategia metodológica que combinó instancias de diálogo horizontal con momentos de sistematización técnica. Esta combinación permitió que los resultados técnicos del expediente fueran reconocidos por la comunidad como propios, superando la distancia habitual entre el lenguaje experto y el conocimiento local. La incorporación de mapas participativos, cartografías emocionales y registros fotográficos colaborativos fue fundamental para esa apropiación.

El espacio destinado a los talleres no solo sirvió como espacio de diagnóstico, sino también como un ritual de reafirmación identitaria y recuperación de autoestima colectiva.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSTICO

"Ojalá lo puedan arreglar como era antes. Cuando era niño, subíamos al campanario y sonábamos la campana en Año Nuevo. Si lo arreglan, los niños también van a tener recuerdos bonitos, como nosotros." — Teodoro Quispe Mamani, habitante de Enquelga.

El análisis del estado de conservación del templo fue llevado a cabo mediante inspección visual detallada, registro fotográfico sistemático, planimetrías técnicas y la validación comunitaria de observaciones. Se detectaron daños estructurales de alta complejidad, entre ellos, el colapso parcial del campanario, fisuras profundas en el muro de la epístola, erosión generalizada en los sobrecimientos y pérdida de revoques tradicionales.

Las causas identificadas incluyen eventos sísmicos recurrentes en la región de Tarapacá, lluvias estivales intensas que afectan la cubierta y los muros, intervenciones no compatibles como techumbres de calamina, y falta de mantenimiento preventivo. Se observaron también alteraciones funcionales como el cierre de la sacristía, y daños a bienes culturales interiores como el retablo y los altares laterales.

El diagnóstico fue acompañado de levantamientos planimétricos, fotogrametría de elevaciones y elaboración de mapas de riesgo, lo cual permitió establecer una categorización de daños (graves, moderados y leves) y priorizar futuras actuaciones. La comunidad participó activamente en estas actividades, aportando información sobre transformaciones previas y colaborando en la definición de criterios para la restauración, desde una perspectiva que conjuga técnica, espiritualidad y sentido de pertenencia.

El plano arquitectónico general evidencia una configuración de planta rectangular con presbiterio diferenciado, sacristía adosada y un acceso posterior cerrado. La cubierta original de par y nudillo en madera de queñoa presenta múltiples fallas, especialmente en los apoyos sobre los muros perimetrales que han cedido por la erosión basal. En el plano de elevaciones se observa el deterioro avanzado del frontis y fisuras verticales en el muro de la epístola. El diagnóstico incluyó fotogrametría y mapeo de daños que revelan una pérdida del 40% del revoque exterior tradicional, filtraciones activas, y desplazamiento de piedras de cimiento en al menos dos esquinas. El campanario, parcialmente colapsado, muestra desprendimiento de su remate y fisuras en su base, lo que genera riesgo estructural grave.

Además de los daños visibles, el informe técnico identificó riesgos latentes vinculados a la pérdida de saberes constructivos y de oficios tradicionales. En consecuencia, el expediente plantea que cualquier futura intervención debe contemplar una dimensión formativa que revitalice los conocimientos locales en arquitectura patrimonial, lo cual podría realizarse a través de escuelas-taller, pasantías y programas de capacitación en obra.

RESULTADOS Y DESAFÍOS

El expediente final entregado al Consejo de Monumentos Nacionales en enero de 2023 reúne los antecedentes técnicos, históricos, sociales y simbólicos necesarios para sustentar la declaratoria del templo como Monumento Histórico. Incluye una descripción pormenorizada del bien, un inventario de bienes culturales, análisis de valor patrimonial, diagnóstico de conservación, planimetrías y registros gráficos, además de las actas y productos generados en los talleres.

Más allá del documento, el proceso activó capacidades comunitarias en torno a la conservación, fortaleció liderazgos locales, y revalorizó el rol del templo como eje de cohesión. Se sentaron también las bases para la elaboración de un futuro plan de restauración integral, con un perfil de intervención de emergencia que ya ha sido presentado al Gobierno Regional de Tarapacá.

El principal desafío es lograr la aprobación formal de la declaratoria por parte del Estado, y con ello abrir el camino para una posible restauración integral que considere el valor del patrimonio construido con la comunidad como protagonista. En un contexto de despoblamiento rural y transformación del paisaje, la experiencia de Enquelga demuestra que la conservación no solo protege el pasado, sino que proyecta un futuro con identidad y sostenibilidad.

La experiencia relatada no es solo una acción puntual de protección patrimonial, sino un reflejo de los

desafíos contemporáneos en contextos rurales marcados por el despoblamiento, la pérdida de tradiciones y la precariedad institucional. En este contexto, la declaratoria adquiere una dimensión integral, que fortalece la cohesión comunitaria y proyecta nuevas formas de habitar el territorio desde el arraigo cultural.

CONCLUSIONES

El proceso de elaboración del expediente de declaratoria del templo católico de San Felipe de Enquelga pone en evidencia que la comunidad es portadora no solo de memoria, sino también de ideas concretas para la conservación de su patrimonio. La experiencia mostró que es posible integrar metodologías técnicas y saberes tradicionales en un trabajo compartido que genera aprendizajes y fortalece la identidad.

Se identificaron los tesoros principales y los valores asociados para futuras experiencias similares: la importancia de un método claro a la hora de trabajar en un expediente de declaratoria, la necesidad de reconocer la gobernanza comunitaria como instancia legítima, y la consideración del contexto territorial como parte inherente del valor patrimonial.

La experiencia de Enquelga ofrece aprendizajes replicables para otros territorios andinos: la articulación entre comunidad, municipio y Fundación Altiplano; la claridad metodológica para levantar información desde el territorio; y la priorización del valor cultural sobre criterios puramente técnicos. Estos elementos permiten proyectar una política de declaratorias más inclusiva y eficaz. Es así que esta experiencia de declaratoria no fue un fin en sí mismo, sino un proceso de aprendizaje que permitió revalorizar la voz de la comunidad. En este sentido, los expedientes pueden convertirse en dispositivos de apropiación, capaces de incidir en una visión más diversa tanto territorial como cultural del país.

BIBLIOGRAFÍA

Consejo de Monumentos Nacionales. (1970). Ley 17.288 sobre Monumentos Nacionales. Santiago, Chile.

Fundación Altiplano. (2023). Expediente de declaratoria del templo de Enquelga, comuna de Colchane. Ilustre Municipalidad de Colchane.

Šolc, Vladimír. (2011). Casa Aymara en Enquelga. Chungara, 43(1), 89–111.

UNESCO. (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural. París.

EL QHAPAQ ÑAN: UN PATRIMONIO MUNDIAL EN PROCESO DE REVITALIZACIÓN SOCIO ESPIRITUAL

SHELBY FABIÁN SALTOS COLOMA[1] / ECUADOR

Este artículo sondea las dimensiones impalpables, las funciones y significados del *Qhapaq* Ñ*an,* acaso desde una visión (*anti)* antropológica y menos desde una perspectiva de la arqueología vial. El *Qhapaq* Ñan conocido también como "Camino Principal Andino" fue la columna vertebral del dominio gubernamental y económico del Poderío Inca. Esta trama de vías de más de 23.000 km de largo ensamblaba diversos *tambos, bohíos, pucará*s, urbes sagradas, focos de producción y gobierno, obras hidráulicas levantadas en más de 2.000 años de sabiduría andina preinca-inca. El eje vital del camino, conocido como Camino Real o Camino de los Justos (Lajo, 2003)[2] transitaba pendientes, crestas, valles y cañones. Este sistema vial se edifica sobre la base de un tejido de senderos y *chaquiñanes*[3] prolongados y atravesados, continuando el eje espinal de los penachos andinos y otras rutas que corren de norte a sur a lo largo de la costa del Pacífico. El Imperio Inca organizó esta red de rutas a escala continental, sofisticado tejido de caminos resultado de la condensación vital, sublime e invaluable del corazón y la conciencia, de la ordenación y proyección de la ingeniería y la arquitectura incas. Constituye un patrón preponderante de un tipo de construcción, conjunto arquitectónico, paisaje geobiocultural y hábitat, síntesis del máximo perfeccionamiento cultural en América del Sur y principal dispositivo infraestructural en la unificación del Imperio. El Sistema Vial Andino fue la base dorsal de la soberanía filosófica, religiosa, política y económica del *Tawantinsuyo*[4]. Obra perfecta del genio creador humano y sistema vial que circunda un espacioso lienzo de rutas que se erigieron en inmemoriales ciclos por la mano de obra favorable de los pueblos andinos y que el imperio Inca introdujo como maniobra de expansión territorial bajo un gran designio político de coalición y de autoridad.

Por sus arterias empedradas y empolvadas transitaron los antiguos moradores de los Andes, acarreando sus equipajes metafísicos, imaginativos, simbólicos, científicos, espirituales; rutinas, experiencias, *ethos*, valores y mercancías, enlazando, reintegrando y domando varios espacios ecosociales. .Los

1. Antropólogo. Doctorando en ciencias humanas, de la cultura y del patrimonio. Magister en Estudios Internacionales. Magister en Gestión Cultural. Ex gerente del Complejo arqueológico Ingapirca. Ex Coordinador de Investigación, Subsecretaria de Patrimonio. Director académico maestría internacional en "Saberes Ancestrales, Patrimonio Biocultural y Turismo", UASB, sede Central. https://www.uasb.edu.bo/programa-academico/maestria-en-saberes-ancestrales-patrimonio-biocultural-y-turismo/
2. Javier Lajo, 2001. Qhapaq ñan, la ruta inca de la sabiduría. Quito. Abya Yala
3. Del Kiwchua: Chaqui (pie) ñan (camino)
4. "Tahua" o "tawa" significa un grupo de 4 elementos y "suyo" o "susyu" significa región, área o provincia.



Incas alcanzaron la construcción de este mega monumento de vastas dimensiones en menos de un siglo y con un carácter indivisible, concibiéndolo de un modo coherente y utilitario, implantando polos anexos de concurrencia, reciprocidad, manufactura y culto, y acomodando los sitios ceremoniales y las secciones de producción a la topografía y al clima en cada piso ecológico por donde franqueó la gran Ruta Inca que acoplaba urbes y poblados, comunidades y culturas bajo un propósito de unificación imaginada de fundamento ontológico y de contenido político e ideológico que nos acerca a recorrer los insondables rizomas de nuestra América recóndita, a reconocer los valores humanos ingénitos de la vida, a la comunión excelsa del Ser humano con la naturaleza; a ser parte de ella y no su dueña, a la sintonía exquisita con el espacio sideral.

El Qhapaq Ñan proclama su armoniosa concordancia con los seres vivos y su adaptación al espinoso y enmarañado espectáculo andino, a su geodinámica; contextura volcánica activa, glaciales del terciario y cuaternario y desiertos. Hoy en día, su panorama modela un excepcional telón de fondo, con una fauna conformada por cuadrúpedos; osos de anteojos, lobos grises, zorros, conejos, cobayos, variedad en especies de aves de atractivos plumajes de tonos vivaces, anfibios y reptiles. El horizonte está pintado por ríos torrentosos, bosques nublados, páramos, arenales, punas, aguas termales y minerales, cuevas y minas. Paisaje geobiocultural donde las civilizaciones andinas continúan cultivando los campos coloreados y transmitiendo un mensaje universal sobre la sapiencia humana para transformar uno de los escenarios terrestres más ásperos del mundo en un entorno



atractivamente precioso, severo y habitable.

La edificación de paisajes geobioculturales como retazos mágicos que matizan esta gran aventura andinoamericana llamada *Qhapaq Ñan* son representaciones de la máxima expresividad del regocijo de los *sentipensares* de la vida en sus múltiples dimensiones. Los paisajes serracosteños por donde surca el sistema vial se reactivan con las múltiples memorias e historias de sus peregrinos. *Un camino de pretexto para autoreconocernos, donde se cruzan y se trasponen otros muchos caminos, con otras sendas, sentires y pareceres, con otros epistemes y filosofías.* Donde lo comunitario recupera su sentido primordial y donde se reconoce a la mujer como la portadora de la riqueza milenaria sapiencial inconsciente y subterránea.

Dada la importancia cultural y la carga simbólica que posee este monumento de valor universal excepcional, integral y auténtico, los gobiernos de seis países sudamericanos, por donde recorre el sistema vial andino: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, decidieron, en un acto de voluntad política hacia la integración regional y en reconocimiento de nuestra diversidad creativa, solicitar la declaratoria del *Qhapaq* Ñan, como Patrimonio cultural de la humanidad en la categoría de Itinerario Cultural.





Precisamente, el 21 de junio del 2014 la UNESCO declaró al *Qhapaq* Ñan, *Sistema Vial Andino como Patrimonio Mundial.* Se declararon 693 km de camino, con 308 sitios arqueológicos asociados y 232 comunidades de ascendencia indígena que habitan a lo largo de los seis países.

En el Ecuador, la UNESCO consideró 108,87 Km, donde se identificaron 49 sitios arqueológicos (tolas, pucarás, centros administrativos, rituales, petroglifos, apachitas, estelas, puentes), trayecto donde se asientan comunidades indígenas, incluso afrodescendientes y mestizas. Este camino recorre por diferentes formaciones vegetales: ceja andina, páramos, pajonales y valles secos interandinos. Con este registro universal, la UNESCO por primera vez en su historia reconoció un bien cultural de carácter regional/continental. Sin duda, un hito dentro de sus declaratorias; *las visiones integradora y cooperativa desde* un fundamento arqueológico y simbólico es único. Este mecanismo de reconocimiento internacional a seis países sudandinoamericanos es uno de los dispositivos para merecer la tan ansiada integración cultural latinoamericana. Una iniciativa desde el patrimonio biocultural para la creación de un espacio de reconocimiento a toda la tradición e identidad americana.



EL APORTE DE LA SABIDURÍA ANDINOAMERICANA AL MUNDO

Cuando los europeos arribaron a *Abya Yala* (América) no la hallaron desocupada; todo lo contrario, en ella tropezaron con una suculenta multidiversidad de animales, insectos, plantas, montañas, ríos, minerales y civilizaciones. Los indígenas americanos beneficiaron al mundo con trascendentales erudiciones por las que hasta hoy día convendríamos estar gratificados. Las principales plantas nutritivas que conocían las culturas americanas; maíz, papa, yuca, batata, frijoles, apio, cacao, ají dulce y picante, maní. Entre los frutos consumían aguacate, piña, guayaba, chirimoya, entre otros. También nos enseñaron poderes curativos de las plantas, tales como zarzaparrilla, boldo, menta, etc. Otras plantas son el tabaco, la yerba mate y la vainilla. Plantas fabriles son: algodón, caucho, añil, índigo, palmeras. El sistema de navegación por canoas. Conocimientos astronómicos y un sistema cronológico. La cerámica. La música y la danza. La arquitectura. La ingeniería. La Matemática. Tejidos. Idiomas.[5] La hamaca utilizada como cama y silla.

Penosamente, el conocimiento y la sabiduría de los pueblos originarios de América han sido relegados y despreciados, de ello se encargó muy bien la industria cinematográfica hollywoodense, mostrándolos con una imagen de barbarie y ferocidad, lo que nos ha alejado del provecho por reconocer las esencias de los pueblos indígenas, dejándonos huérfanos de sus sapiencias y repudiando los inmensos aportes que en distintas áreas del conocimiento, la ciencia, la política y la filosofía, practicaron los pueblos oriundos de América, que aportaron fervorosamente a transformar el mundo en que coexistimos. Hay quienes sustentan que los conocimientos indígenas (CI) son, por definición, conocimientos no formales, intuitivos, holísticos, locales y contextuales, específicos de un determinado

5. Actualmente se siguen hablando más de 1000 lenguas indígenas diferentes en América. Las lenguas más habladas actualmente en América Latina son el nahuátl o azteca, el quiché (una lengua maya), el quechua, el aimara, el guaraní y el mapuche. El nahuátl era el idioma que hablaban los aztecas, y antes de la llegada de los españoles funcionaba como lengua franca o común dentro de su imperio.





pueblo, transmitidos oralmente o a través de demostraciones prácticas, y que son fundamentalmente empíricos o técnicos, por oposición a teóricos.

Los conocimientos de los indoamericanos son transferidos en la actualidad generacionalmente y forman parte del patrimonio biocultural de las naciones. Por ello, urgen políticas públicas de pro tección de los saberes, conocimientos e idiomas nativos antes de que se pierdan para siempre. No solo son prácticas o capacidades, sino que tiene que ver con la inteligencia de las propias comunidades y están vinculados con el propio espacio/territorio, ellos no hacen diferenciación entre naturaleza y cultura, ya que la primera es parte de ellos mismos. Considerar al conocimiento indígena como tradicional es representarlo estático o inmovilizado, incapaz de transmutar e innovar. Todo lo inverso a una realidad que, asegura, han demostrado las comunidades indígenas a lo largo de su historia a partir del contacto con pueblos europeizados. Sin embargo, por sus tipologías contextuales se le representa como opuesto al conocimiento occidental o universal, que es el mismo que nosotros llamamos científico.

El conocimiento indígena nunca se detuvo, sigue vivo con la experimentación y praxis, por ejemplo, el



conocimiento de cómo hacer correctamente el corte de las plantas, cómo suministrarlas y de qué forma conservarlas. En la actualidad el conocimiento indígena parece mágico, aunque de todos esos saberes se hicieron pruebas y experimentos, pero que no fueron documentados. La pregunta ahora es ¿cómo recuperarlos para alimentar la esperanza de vida de la *Pachamama* (madre tierra)?. El conocimiento tradicional indígena y su sabiduría ancestral responden a su entorno y se construye de manera colectiva, pese a que son pocas las personas de la comunidad quienes los dominan, de la misma forma que como ocurre con el conocimiento académico y científico.

Latinoamérica debe generar y aprovechar de mejor manera los productos científico-tecnológicos, así como revalorizar los conocimientos indígenas. Máxime cuando las Constituciones de los países indican que los Estados tienen una composición pluricultural sustentada básicamente en sus pueblos originarios. Se debe incorporar la riqueza de las sapiencias nativas de nuestros países, además de la ciencia y la tecnología, en la construcción de la sociedad del conocimiento. Y para contribuir con las comunidades indígenas el gran desafío es la apropiación de la ciencia y tecnología por parte de ellas, sobre todo en prácticas relacionadas con la prevención de la enfermedad.

Mucho de lo que ahora llamamos conocimiento tradicional en realidad es un híbrido que se formó en esa primera época de contacto con las ideas estéticas europeas pero robustecidas por el conjunto de conocimientos y habilidades de los pueblos indígenas. Sin embargo, se menciona que la dificultad ocurre cuando los científicos intentan imponer su tecnología como paquetes rígidos que deben ser usados de manera íntegra para no poner en riesgo su eficacia, sin embargo, las poblaciones prefieren adaptar el conocimiento externo de acuerdo a sus necesidades. Lo verdaderamente interesante es empezar la formación



de científicos indígenas que pudieran trazar puentes de comunicación entre ambos sectores. Es tan importante la inclusión de indígenas en la educación superior para promover el respeto al conocimiento, especialmente en lo que respecta al aprendizaje y valoración de su cultura y su lengua en todo el espectro, y así poder abordar de forma integrada clases interculturales y bilingües. Se ha demostrado que la distinción hecha entre conocimientos "indígenas" y "occidentales" es insostenible por diversas razones. Para empezar, tanto los CI, así como su erudición "occidental" son heterogéneos, y la circulación de su cultura dentro de un sistema mundial a menudo dificulta una identificación precisa de los orígenes. Hay pocas sociedades en el mundo actualmente fuera de la cobertura de un sistema educativo formal o de desarrollo , los "conocimientos indígenas" están inevitablemente influidos por el contacto con la educación formal en las escuelas.

Por lo que toca a la protección y aprovechamiento del conocimiento indígena o tradicional por parte de empresas o personas ajenas a la comunidad, son varios los pendientes que deben cubrirse. Pero sin duda uno de los pasos más acertados ha sido la firma del *Protocolo de Nagoya*, una iniciativa de Naciones Unidas sobre *"acceso a los recursos genéticos y participación justa y equitativa en los beneficios que se deriven de su utilización al convenio sobre la diversidad biológica".*[6] Ante la vulnerabilidad de los conocimientos indígenas, el *Qhapaq Ñan* se erige simbólicamente como el monumento al que hay que mirar como testimonio de una reserva epistémica de la racionalización del mundo, es pues una alternativa ya no solo de sabiduría al mundo occidental, sino de vida plena, pues nuestro enemigo es la indigencia espiritual.

Requerimos emprender una cruzada que nos ayude a mirar con ojos ecuánimes la sabiduría ancestral que permitió a estas portentosas culturas precolombinas a pervivir por más de 10.000 años de ocupación continúa de este dilatado y maravilloso continente, precisamos envolvernos de sincero respeto y admiración por los pueblos y sociedades indígenas que crearon la democracia, que practicaron la igualdad y la libertad y que concibieron, mejor que nadie, la necesidad de amar y coexistir con la Naturaleza para salvaguardar nuestra propia vida como seres humanos, alertándonos sobre los riesgos del individualismo y el acaparamiento material.

EL BUEN VIVIR, UNA ALTERNATIVA DESDE ANDINOAMÉRICA PARA LA SOSTENIBILIDAD DE LA PACHA MAMITA

El mundo andino se configura por una trinidad



6. En su artículo 7, el documento sostiene que el acceso a los conocimientos tradicionales asociados a recursos genéticos se dará exclusivamente con el "consentimiento fundamentado previo o la aprobación y participación de las comunidades indígenas (...), y que se hayan establecido condiciones mutuamente abordadas". https://www.cbd.int/abs/doc/protocol/nagoya-protocol-es.pdf



de elementos geofísicos que pintan este espacio corpóreo territorial designado Andinoamérica, a saber: 1.- La cordillera de los Andes. 2.- La ceja de montaña (hacia la Costa), y, 3.-La ceja de selva (hacia la Amazonia). Esto presume una analogía colateral con esta tríada de regiones. La estructuración de este escenario telúrico se la hace a partir de la percepción que sobre esta realidad se hace. Así, para los indoamericanos este espacio se organiza de distintas maneras, de acuerdo también a las múltiples apreciaciones simultáneas y diacrónicas de la cultura indígena andina (Salomon, 1980). La sociedad andina es integral con la naturaleza y con la deidad, siendo agente de las cosas animadas y no animadas, de los seres orgánicos y no orgánicos. La cosmovisión andina, estructura el espacio perpendicularmente en tres estamentos: 1.-*Janan Pacha*; es el nivel donde habita el sol, la luna, las estrellas, el arco iris. 2.- *Kay Pacha* o mundo de la mitad, es la cota de lo humano y de la naturaleza, es decir, el mundo donde residen hombres, plantas, animales, espíritus. Este es también el mundo en



donde el runa (Ser humano) es el centro de la autoridad política administrativa. 3.- *Uchu Pacha* es el mundo al cual se accede por medio de las pacarinas[7]. Es el mundo interior. El mundo de abajo. Este mundo contiene los *rallqui*, es decir, los muertos, las semillas. (Saltos Coloma, 2016).

El mundo del conocimiento andinoamericano tiene principios estructurantes (Estermann, 2015) que han establecido los sabios de los pueblos originarios, como códigos para la *cosmovivencia* del *runa* (Ser humano) con la Pachamama: principio de relacionalidad, se trata de una mirada holística que integra las maneras de ser, sentir, pensar y actuar con respeto, reconociendo al otro como sujeto diverso en un mundo pluricultural. Principio de correspondencia, explica la comunicación existente entre los diferentes mundos *(Hanan Pacha, Kay Pacha, Uku Pacha)* a través del *Chayshuk Pacha* (conexión con el gran espíritu) con una estructura cíclica, en completa armonía con lo cósmico y lo humano. Principio de reciprocidad, propicia las relaciones del Ser humano con la *Pachamama* (madre naturaleza) y los demás seres de la colectividad; desde una perspectiva de reciprocidad. El runa como unidad no es más que parte integrante de la Pachamama. Principio de complementariedad, ninguna acción existe de manera individual; por el contrario, todo se da en coexistencia, en estrecha relación con su complemento (contrarios complementarios), la vida y la muerte, el día y la noche, *kari warmi,* (macho-hembra*) yachachik yachakuk (maestro- aprendiz).*

Estos principios rectores orientan los antiguos preceptos de la sabiduría ancestral andina en favor de alcanzar un mundo más humanizante, una nueva vieja forma de entender y actuar en el mundo, un culturar, esto es una acción de las formas de estar, hacer, pensar, sentir, percibir y ser. Así el *Qhapaq Ñan* ha de convertirse en la ruta más antigua y concurrida del nuevo continente para el conocimiento y la visión de un mundo nuevo. Hay que reactivar las numerosas manifestaciones culturales y espirituales para soñar un nuevo planeta, un nuevo modo de concebir la vida, una peregrinación hacia el interior de uno mismo, un camino de remiendo, de hospitalidad, de arte y de sanación, de equilibrio, cariño (*munay*) y fraternidad, que nos habla de manera elocuente de las raíces espirituales del hombre, el mundo y la vida. Estos principios son respuestas firmes de cara al dominio de una determinada concepción del mundo, designada por la concepción acción del desarrollo, pues el *Qhapaq Ñan* debe ser el símbolo de la recapitulación, como nunca se había dado antes, que delibere sobre esa visión por

7. Pacarinas son lugares sagrados de donde proceden los linajes andinos y este puede ser un volcán, un rio, una cueva, etc. y son los enlaces de las tres partes que conformaban el mundo.



resultar inadecuada para afrontar los retos actuales.

La actual crisis global, con su brutal capacidad para depredar despiadadamente con la naturaleza, arrojar personas y grupos enteros hacia la exclusión, confirma claramente las limitaciones de este modelo llamado "desarrollo" y concede la razón a grupos y movimientos sociales que llevamos años, desde distintos lugares del planeta, demandando la urgencia de buscar modelos y lógicas alternativos compactos e incluyentes. Los cambios que estamos resistiendo están ejerciendo presión sobre gobiernos, organizaciones multilaterales y sobre la propia sociedad civil organizada para escudriñar réplicas. Este cuestionamiento al modelo de desarrollo reinante ha supuesto un punto de partida para abordar lo que implica la apuesta a favor de propuestas alternativas. La disímil distribución de la "riqueza", del poder o de los bienes de la tierra es, hoy en día, más axiomático y escandaloso que años atrás. Esta inequidad muestra la incapacidad del modelo actual para remediar las dificultades económicas, sociales, políticas y ambientales, que hoy aquejan a la humanidad plena. Un modelo asentado centralmente en la progresión económica que abusa de la sobreexplotación de los mal llamados "recursos naturales"; que convierte en miseria extrema lo que antes era vida; que obliga a migrar y a desplazarse a millones de personas; que somete a los pueblos del globo bajo sus premisas absolutistas, forzándolos a una única opción económica, política y social, ahuyentada completamente de la vida y de la espiritualidad.

En el mismo mundo desarrollista surgen igualmente ¿alteravitas? como "el decrecimiento" que es una postura filosófica económica política y social favorable a la disminución regular controlada de la producción económica, con la aspiración de instaurar una nueva correlación de equilibrio entre el Ser humano y la naturaleza, pero además entre los propios seres humanos entre sí. Impugna la intención de crecimiento económico del liberalismo y el productivismo; en palabras de Serge Latouche: *"La consigna del decrecimiento tiene especialmente como meta, insistir fuertemente en abandonar el objetivo del crecimiento por el crecimiento mismo, [...] En todo rigor, convendría más referirse a "acrecimiento", tal como por ejemplo aludimos al "ateísmo".* (Latouche, Serge, 2012).

Asimismo en la entraña de la sociedad capitalista germina la estrategia política económica de la "Economía circular" que tiene por objetivo reducir tanto la entrada de los materiales como la producción de desechos vírgenes, cerrando los «bucles» o flujos económicos y ecológicos de los recursos. El análisis de los flujos físicos de recursos proviene de la escuela de pensamiento de la ecología industrial, en la cual los flujos materiales son de dos tipos, nutrientes biológicos, diseñados para reintroducirse en la biosfera sin incidentes, y nutrientes técnicos, los cuales están diseñados para circular con alta calidad en el sistema de producción, pero no vuelven a la biosfera. (Belda Hériz, Ignacio, 2018). Asimismo se habla de las alternativas energéticas de origen no fósil o energías renovables, como la energía eólica, solar, olamotriz, biomasa o en mención a Nikola Tesla la energía libre; *"¡Ya antes de que desaparezcan muchas generaciones, nuestras máquinas van a ser movidas por la fuerza, desde cualquier lugar del universo! En todo universo existe energía".*[8] La permacultura es un mecanismo que contribuye también a paliar los impactos del sobreconsumo, consiste en el diseño integral basado en varias ciencias que procura satisfacer las exigencias humanas sin devastar, intoxicar o extinguir la naturaleza.

Desde la región americana los pueblos indígenas andinos cooperan a este entendimiento, desde otras *gnoseologías* y cosmoexistencias y nos plantean el Buen Vivir o *Sumak Kawsay*, la vida plena. La noción de desarrollo es inexistente en la ontología de estos pueblos; el futuro está atrás, es aquello que no miramos, ni conocemos; mientras al pasado lo tenemos al frente, lo vemos, lo conocemos, nos constituye y con él caminamos. En este camino nos acompañan los ancestros que se hacen uno con nosotros, con la comunidad y con la naturaleza. Compartimos el *"estar"* juntos con todos estos seres, que son vida y son parte nuestra. El mundo de arriba, el mundo de abajo, el mundo de afuera y el mundo del aquí, se conectan y hacen parte de esta totalidad, dentro de una perspectiva espiral del tiempo no lineal.

La corriente metafísica del "Buen Vivir" indefectiblemente acude a la idea del "nosotros". La comunidad cobija, protege, demanda, es sustentáculo y pedestal de la reproducción de ese sujeto colectivo donde todos y cada uno *"somos"*. De ahí que el Ser humano sea imaginado como una pieza de este todo, que no puede ser entendido solo como una sumatoria de sus partes. La totalidad se expresa en cada Ser y cada Ser en la totalidad. *"El universo es permanente, siempre ha existido y existirá; nace y muere dentro de sí mismo y s·lo el tiempo lo cambia"* (pensamiento kichwa). De ahí que hacer daño a la naturaleza es hacernos daño a nosotros mismos. El *Sumak*



Kawsay, o vida plena, expresa esta filosofía. Descubrir la vida plena reside en arribar a un grado de armonía total con la comunidad y con el cosmos.

La consecución del "buen vivir" es una tarea diaria de todos y todas, en paz y concordia con la naturaleza, para la prolongación indefinida de las culturas humanas. El "buen vivir" presupone que las libertades, oportunidades, capacidades y potencialidades de los individuos se amplíen de modo que consientan adquirir simultáneamente aquello que la sociedad, los territorios, las diversas identidades colectivas y cada uno -visto como un Ser humano universal y particular a la vez- valora como objetivo de vida deseable. Nuestro concepto de desarrollo nos obliga a reconocernos, comprendernos y valorarnos unos a otros a fin de posibilitar la autorrealización y la construcción de un porvenir compartido. (Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010). El *Qhapaq* Ñan condensa el Buen Vivir y éste contiene al *Qhapaq* Ñan. Comprende una gran territorialidad natural/ cultural, más allá del espacio material, y se proyecta como la construcción sociohistórica de una política de insurrección frente a la imposición cultural externa, al colonialismo interno y de una estrategia de reconstrucción de nuevas agendas encuadradas en el respeto y continuación de la vida en todas sus expresiones, del reflotamiento del amor como condición cardinal de sostenibilidad de la vida.



LA CAPTURA DEL ALMA DEL QHAPAQ ÑAN Y SU VALOR ESPIRITUAL

Este camino de sabiduría, poder y de espiritualidad es imperioso avanzarlo, recorrerlo, caminarlo por uno mismo. Un camino de recogimiento, reflexión, introversión, una circunstancia de conexión con uno mismo donde otra idea del tiempo y espacio nos habita. Es un retornar a lo que fueron los pueblos originarios; seres libres, no esclavos. Capturar el alma del Qhapaq Ñan es la provocación latente para viajeros y peregrinos que se internan en el mundo impalpable de los ensueños; bucear en esa, otra realidad aparte o estados de realidad no ordinaria como nos dice Castaneda (2001) entre esos sentires, percepciones, pensamientos, visiones, valores y prácticas conectivas con la deidad, el Ser humano y la naturaleza. Este sendero prosaico ha de servirnos como itinerario de una gran aventura de discernimiento y sapiencia donde la práctica del chamanismo andino ha de guiarnos en la búsqueda incesante de felicidad espiritual compartida. La gran ruta preinca-inca nos redescubre y nos muestra la preexistencia de un sistema conciencial de energía psicofísica y de curación que va más allá de la psicología europea, de la medicina o la religiosidad. El *Qhapaq* Ñan en su exégesis espiritual nos ofrece una gran complejidad de destrezas,



técnicas y ejercicios o *cuyuris* sencillos, a partir de la larga experiencia de maestros de distintos pueblos y comunidades de abolengo vernáculo. Estos métodos nos ofrecen la ocasión de vivir el poder chamánico para socorrernos y a los demás, de modo que alcancemos integrar esta sabiduría milenaria en la vida cotidiana, más allá de nuestros dogmas religiosos

8. https://liberacionahora.wordpress.com/informacion-alternativa-y-nuevos-paradigmas/energia-libre-nikola-tesla/

o filosóficos.

La ingesta de plantas sagradas en el mundo andino parece no ser parte del ritual original. La meditación andina nos permite mantener develaciones hacia un despertar espiritual, incluso psiconáutico[9] e intelectual en razón de vivencias de cualidad sorprendente-, sin el uso de sustancias enteogénicas (plantas sagradas), para descubrir estados alternos de conciencia. Las técnicas corporales y de visualización empleadas por los pueblos precolombinos nos han de acercar al sistema conciencial primigenio. Aunque el trabajo de adaptación de las sociedades arcaicas al mundo occidental ha introducido también otras técnicas extáticas de otras latitudes, en las que el uso de plantas sagradas es cada vez menos frecuente, para presentar un chamanismo andinoamericano que incumba a amplios públicos, poco proclives a aprendizajes severos y dramáticos.

Uno de los chamanes, taitas o *Yachag* en el universo andino es Alberto Taxo, un hombre nacido en Salcedo, Ecuador, quien intenta poner en práctica el mundo misterioso



de los antiguos hombres de conocimiento, mediante escuelas iniciáticas, impartidas en todo el país, y en el exterior (Noriega, 2015). Aquí es significativo destacar la tarea que desempeña el Instituto Tecnológico Superior "*Jatun Yachay Wasi*" en Colta, Ecuador, institución que se reconoce como un Centro de Sabiduría Ancestral y Nueva Conciencia, creado como respuesta a la necesidad de estudiar, validar y revitalizar los saberes y conocimientos ancestrales de los pueblos originarios, en un marco de respeto y reciprocidad entre todos los seres del universo.

El *Qhapaq* Ñ*an* como patrimonio de la humanidad en sus dimensiones histórico arqueológica, ambiental-geológica, etnográfica comunitaria o de gestión y uso social es ante todo un itinerario espiritual, primordialmente un derrotero de autodescubrimiento y sanación. La marcha empieza con el primer paso; darnos cuenta que el mundo exige un giro si se quiere disfrutar de unos presentes (regalos) y futuros promisorios. La potencialidad anímica del *Qhapaq* Ñ*an* aparecerá tras el reconocimiento y la revitalización de su valor subjetivo. Una ruta que atrae y nutre al viajero de ese algo que está faltando en su vida cotidiana. Es un viaje de reencuentro con los ancestros, animales, tótems, plantas, cerros (*apus*)[10], vertientes, ojos de agua (*poglios*), cascadas, lagunas, apachitas, con los signos que principian a empujarnos a respuestas que nos lleven a tropezar con las fracciones que escasean en nuestro Ser para sentirnos completos, para colmar los vacíos e insatisfacciones que nada material puede rebosar, ni siquiera otra persona, por mucho que nos ame.

Es un viaje de placidez pletórica, no de futilidad turística y apetencias de placer, más allá del *feeling* y la experiencia, es un viaje de ensimismamiento, una manera de quietud y silencio que a lo largo de muchos siglos de vigencia del *Qhapaq* Ñ*an* nos facilita emprender este autoconocimiento que nos proporciona una vivencia directa a lo más esencial que somos, más allá de lo que tenemos, del personaje que representamos al mundo y de nuestras propias jactancias. Es leer y vivir los preceptos de otros sabios o *yachag* o taitas que ya realizaron el viaje antes de nosotros y de alguna forma nos pueden tutelar. El resto del viaje es la contingencia propia, de cada uno de nosotros. Ser espiritual nada tiene que ver con aquello en lo que crees, tiene que ver con tu estado de conciencia. Un viaje que ayudará a avivar la espiritualidad del "yo-mundo" para alojarse en él.

Conocerse a uno mismo es el paso inaugural para obtener un "ver" real, interior, claro, diáfano y empezar a suprimir la historia personal, el ego, la soberbia, la vanidad, la importancia. La clave para consumar es estar preparado para verse tal cual somos. Tenemos que ser nosotros mismos, ya que no somos nosotros mismos. Existimos poseídos por una máscara social y por las presiones del entorno afirmadas en el "qué dirán". De manera que para hacer un camino

9. Abarcan todas las actividades por medio de las cuales se inducen y utilizan estados alternos para fines espirituales.



espiritual tenemos dogmas e ideas de otros que no son nuestras. Busquemos nuestro propio Ser en nuestras raíces recónditas andinas. Nuestra impronta espiritual nos hace únicos e irrepetibles. Todos lo tenemos y cada uno tiene el suyo. Las escuelas y religiones no han profundizado en esto, por lo contrario, quieren que todos hagamos lo mismo, seamos iguales, hagamos las mismas prácticas y así mantener al mundo en un estado de igualación. Encontrar nuestra misión en el mundo es posibilitado por el reencuentro con nuestros orígenes amerindios mil veces subyugados y depreciados. Estamos aquí porque hemos venido a hacer algo, algo que está en el fondo de nuestra alma y solo nosotros sabemos qué es.

Apremiamos acrecentar nuestro sentido del humor, un humor sano, indeliberado, inofensivo. En medio de tanta confusión, leyes, cánones y estrés, debemos recordar que el estado innato del Ser humano es la alegría y el regocijo. Nuestra sociedad nos enseña a controlar, a tratar de llegar, a preocuparnos porque si no somos irresponsables, a ser serios porque si no somos superficiales. El resultado: personas que son serias y viven una vida superficial, que no disfrutan e irradian amargura para todos lados, tensión, sufrimientos. Vivamos en el aquí y en el ahora: Estamos acostumbrados a vivir en el tiempo psicológico, con esa sensación de que venimos de una situación y vamos para otra. No prestamos atención a lo que es ahora mismo. Esto es fundamental para poder despertar la conciencia.

Recapacitar en torno a auto reconocernos es el fin del recorrido de purificación que la gran ruta inca del discernimiento y la espiritualidad nos entrega. Así como la meditación profunda sobre las alternativas que desde Andinoamérica convidamos al mundo para conciliar al Ser humano con la deidad y la naturaleza. El *Qhapaq* Ñan que en el pasado vinculó a los pueblos andinos, constituye en el presente, con su compleja red de relaciones sociales, culturales, económicas y espirituales un símbolo para la revitalización del Ser humano, de la fraternidad y de la integración regional contemporánea. Un ´proyecto de reconexión ancestral, de armonía, equilibrio y homeostasis. Un sendero de afirmación de los arquetipos ancestrales para la comprensión del cosmos, sus realidades y sus filosofías. Un proyecto de integración cultural que nos prepara al futuro como una unidad de rizomas autóctonos que clama por su correspondencia con todas las comisuras del mundo, donde las voces de los “abuelos” exigen capturar el alma de la *Pachamama*, como organismo vivo, como dadora y





10. Dioses tutelares que protegen a los pueblos de los Andes



recibidora de existencia, como la madre que nos cobija, que nos contiene y nos da aliento.

Este camino es una reflexión metafórica sobre la vida humana como duración limitada por lo que es indispensable plasmar proyectos de dignificación humana, aunque en su intento nos cueste la misma vida, pues la idea de convivencia y libertad están por encima de una vida más inmarcesible. América del Sur tiene mucho que aportar en relación a la sustentación de la vida en todas sus formas y apostar por detener una posible sexta gran extinción; el "antropoceno". Gestionarlo, ponerlo en valor y en uso sociocultural a esta gran ruta preinca- inca de la espiritualidad debe ser el compromiso de los gestores militantes de nuestra sapiencia ancestral andinoamericana, donde viven el pensamiento y las filosofías de origen no occidental y sin embargo de valor universal. La ontología presente en el *Qhapaq* Ñan es una epifanía sapiencial y una alternativa al "Occidentalcentrismo" y al desarrollismo.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida Reyes, E. (2000). *Culturas prehispánicas del Ecuador.* Viajes Chasquiñan.

Belda Hériz, I. (2018). *Economía circular: Un nuevo modelo de producción y consumo sostenible*. Editorial Tébar Flores.

Cabrero Miret, F. (s. f.). *El Tercer Mundo no existe: Diversidad cultural y desarrollo.* Intermón Oxfam.

Castaneda, C. (2001). *Una realidad aparte*. Fondo de Cultura Económica.

Estermann, J. (2015). *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo.* Abya Yala.

Lajo, J. (2001). *Qhapaq ñan: La ruta inca de la sabiduría*. Abya Yala.

Latouche, S. (2012). *Salir de la sociedad de consumo: Voces y vías del decrecimiento.* Octaedro.

León, I. (Coord.). (2010). *Sumak kawsay/Buen vivir y cambios civilizatorios*. http://fedaeps.org/cambio-civilizatorio-y-buen-vivir/sumak-kawsay-buen-vivir-y-cambios

Noriega, P. (2015). *El vuelo del águila y el cóndor: Historia de vida del tayta yachak Alberto Taxo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ramón, G. (1993). *El regreso de los runas*. COMUNIDEC.

Salomón, F. (1980). *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas*. Instituto Otavaleño de Antropología.

Saltos Coloma, F. (2009). Planteamiento intercultural para operativizar el Buen Vivir. En *Gestión de políticas culturales* (Cuadernos, n.º 6). Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Saltos Coloma, F. (2016). Anotaciones sobre la medicina tradicional andina y la dimensión sagrada de la naturaleza. *Horizontes y Raíces, 4*(1), enero-junio. Universidad de La Habana.

Universidad Andina Simón Bolívar. (s. f.). *Maestría en saberes ancestrales, patrimonio biocultural y turismo*. https://www.uasb.edu.bo/programa-academico/maestria-en-saberes-ancestrales-patrimonio-biocultural-y-turismo/

LA VIOLENCIA AMBIENTAL EN EL PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LATINOAMÉRICA ES ASIMILADA Y MOLDEADA DESDE LA IRONÍA Y EL HUMOR COMO PROPUESTA DE UNA NARRATIVA CRÍTICA DE LA ACTUALIDAD LATINOAMERICANA EN EL LIBRO DE CUENTOS *USTEDES BRILLAN EN LO OSCURO*

GLORIA ARDAYA GONZÁLES / BOLIVIA

RESUMEN

Este artículo propone un análisis crítico de la violencia ambiental en Latinoamérica —desde una perspectiva histórica y proyectiva— a partir del libro de cuentos *Ustedes brillan en lo oscuro* de la escritora boliviana Liliana Colanzi. Se examina cómo esta violencia, que atraviesa el pasado, el presente y se proyecta hacia futuros distópicos, es narrada mediante recursos como la ironía y el humor, no como elementos de evasión, sino como herramientas discursivas que denuncian, tensionan y permiten elaborar los traumas colectivos que atraviesan la región.

La propuesta parte de una revisión conceptual de la violencia ambiental en el marco de la literatura latinoamericana, y se articula con el estudio de la ironía —desde sus orígenes socráticos— y del humor como elementos centrales en la tradición cultural occidental. Se plantea que, en la obra de Colanzi, estas estrategias retóricas configuran una narrativa crítica que subvierte las formas convencionales del realismo, revelando el colapso ambiental, las desigualdades estructurales y los mecanismos de poder que modelan la experiencia social contemporánea en Latinoamérica.

El estudio se centra en cuentos como "Atomito", "Los ojos más verdes" y "La deuda", en los que la autora combina elementos de ciencia ficción, distopía y crítica social, generando una atmósfera donde el absurdo, la radiación y la marginalidad dialogan con la memoria histórica y la angustia existencial. La ironía y el humor en Colanzi permiten, así, visibilizar lo insoportable sin caer en el nihilismo, y transforman la escritura en un espacio de resistencia frente a la devastación ambiental y humana que asola la región.

Palabras clave: Liliana Colanzi; violencia ambiental; ironía; humor; narrativa crítica; crisis climática.

INTRODUCCIÓN

Liliana Colanzi, escritora boliviana nacida en Santa Cruz de la Sierra, se ha consolidado como una de las voces más relevantes de la narrativa latinoamericana contemporánea. Su obra ha sido reconocida internacionalmente, obteniendo distinciones como el Premio Aura Estrada y el Premio Ribera del Duero de Narrativa Breve por su libro ***Ustedes brillan en lo oscuro*** (2022). En esta obra, Colanzi construye un universo literario donde convergen la crisis climática, las mutaciones del cuerpo y del entorno, y escenarios distópicos que interpelan tanto lo regional como lo global. Sus cuentos transitan desde paisajes de alta carga simbólica como la ciudad de El Alto o las selvas del Beni, hasta territorios imaginarios

y apocalípticos atravesados por la violencia estructural, la devastación ambiental y el colapso de las formas tradicionales de vida.

En *Ustedes brillan en lo oscuro,* la autora no solo visibiliza la dimensión material de la violencia ambiental, sino que la entrelaza con una crítica aguda a las relaciones de poder, las imposiciones culturales y la marginación histórica de ciertos cuerpos y territorios. La escritura de Colanzi se configura como una forma de resistencia simbólica, en la que la ironía y el humor se constituyen como herramientas fundamentales para enfrentar el absurdo y la crudeza de una realidad que se desmorona. Lejos de buscar únicamente provocar la risa, estos recursos abren espacios de reflexión sobre los límites de la existencia humana en contextos marcados por el extractivismo, la contaminación, la injusticia social y el despojo.

La ironía, entendida desde su raíz socrática como una estrategia discursiva que aparenta ingenuidad para develar contradicciones, aparece en los cuentos de Colanzi encarnada en personajes que, pese a estar inmersos en situaciones de angustia o violencia, se permiten una distancia crítica respecto a su entorno. Esta actitud irónica, lejos de ser evasiva, pone en tensión la normalización de lo intolerable. El humor, por su parte, en la tradición que remite a Aristófanes y a las formas satíricas de la comedia antigua, es aquí una forma de resistencia frente a la tragedia. En la narrativa de Colanzi, el humor emerge como una grieta por donde se filtra la lucidez, permitiendo al lector no solo soportar la dureza del mundo representado, sino también cuestionarlo.

Este artículo se propone analizar cómo, a través de la ironía y el humor, Colanzi construye una narrativa crítica que denuncia y reinterpreta la violencia ambiental en América Latina, proyectándola como una problemática que no solo pertenece al pasado o al presente, sino que configura también las pesadillas del porvenir. Esta perspectiva, cargada de conciencia política y sensibilidad estética, convierte a *Ustedes brillan en lo oscuro* en una obra clave para comprender las formas contemporáneas de narrar el colapso y de imaginar otras maneras de resistirlo.

1. VIOLENCIA AMBIENTAL EN EL PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA LITERATURA EN LATINOAMÉRICA

La violencia ambiental ha sido un tema de creciente interés en la literatura latinoamericana, y su presencia se puede rastrear desde sus orígenes hasta la actualidad, evidenciando una continuidad y evolución que reflejan las preocupaciones sociales y políticas del continente. En el pasado, esta temática comenzó a tomar mayor relevancia, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, en paralelo con el auge de los movimientos ecologistas a nivel global y la creciente conciencia sobre la crisis ambiental provocada por la industrialización acelerada y el desarrollo capitalista. La literatura se convirtió así en un espacio de denuncia y reflexión sobre los abusos cometidos contra la naturaleza y sus consecuencias para las comunidades humanas.

Aunque la preocupación explícita por la violencia ambiental es relativamente reciente en la literatura latinoamericana, ya existen antecedentes en la literatura universal que mostraban una crítica hacia la explotación desmedida de los recursos naturales. Un ejemplo paradigmático es *"Moby-Dick" (1851),* de Herman Melville, donde la figura de la ballena Moby Dick es simbólicamente presentada como un monstruo perseguido obsesivamente por el capitán Ahab. La obra retrata, de forma indirecta, la violencia ejercida por los humanos sobre la naturaleza y sus criaturas, como una metáfora del afán destructivo y la ceguera humana ante los límites ecológicos. Melville describe con crudeza cómo la caza de ballenas se transforma en un acto impune, mecánico y frío:

> *"Vivimos tiempos en que los hombres pueden arponear impunemente a las ballenas. A despecho de todos los ecologistas del mundo, las localizan por medio del radar, consiguen incluso algunas veces la complicidad de un hidroavión y luego, para dar muerte al enorme mamífero que emerge a lo lejos, tienen suficiente ya con apretar el gatillo desde la cubierta del barco homicida. Ni siquiera les tiembla el pulso" (Melville, 1851: 3).*

Este pasaje puede leerse como un antecedente literario que articula la denuncia de la violencia ambiental, planteando una reflexión crítica sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, que se retomaría y profundizaría posteriormente en la literatura latinoamericana.

En América Latina, la violencia ambiental se entrelaza con la historia de la explotación colonial y la violencia estructural contra los pueblos originarios. En *"Las venas abiertas de América Latina" (1971),* Eduardo Galeano denuncia cómo la extracción indiscriminada de recursos naturales y la usurpación de tierras fueron instrumentos de dominación que han perpetuado la desigualdad y la pobreza. Los indígenas, que históricamente dependían de la tierra para su sustento y vida cultural, fueron despojados y desplazados, convirtiéndose en víctimas de un sistema que privilegia el lucro sobre la vida.

Galeano escribe:

> *"América era el vasto imperio del Diablo, de redención imposible o dudosa, pero la fanática misión contra la herejía de los nativos se confundía con la fiebre que desataba, en las huestes de la*

> *conquista, el brillo de los tesoros del Nuevo Mundo. Bernal Díaz del Castillo, soldado de Hernán Cortés en la conquista de México, escribe que han llegado a América 'por servir a Dios y a Su Majestad y también por haber riquezas'" (Galeano, 1971: 29).*

Esta cita evidencia que la violencia ambiental en Latinoamérica no es un fenómeno nuevo, sino una continuidad histórica que se expresa en distintas formas y contextos, desde la conquista hasta el presente.

En el presente, la literatura latinoamericana sigue abordando la violencia ambiental, pero lo hace integrando las complejidades sociales y políticas de los países. Por ejemplo, Isabel Allende en *La casa de los espíritus* retrata las transformaciones que Chile atraviesa a lo largo de varias generaciones, poniendo en evidencia cómo los cambios políticos, económicos y sociales impactan en el territorio y sus habitantes. La obra refleja cómo la violencia ambiental está ligada a la violencia social, mostrando la interdependencia entre el daño ecológico y las injusticias humanas.

Mirando hacia el futuro, la violencia ambiental en la literatura latinoamericana probablemente estará cada vez más centrada en la crisis ecológica global y en la resistencia social frente a ella. El cambio climático, la contaminación, la pérdida de biodiversidad y la explotación acelerada de los recursos naturales son realidades que ya no pueden ser ignoradas ni minimizadas. La literatura se convierte entonces en un espacio vital para visibilizar estas problemáticas, sensibilizar a los lectores y proponer formas de resistencia desde la cultura.

Liliana Colanzi, en su libro de cuentos *Ustedes brillan en lo oscuro (2022)*, es un ejemplo destacado de esta perspectiva contemporánea. Su escritura logra articular la conexión entre la opresión social, el despojo territorial y la destrucción ambiental, evidenciando la violencia que sufren las comunidades marginadas. En el cuento "Atomito", Colanzi sitúa la narración en un barrio marginal de El Alto, Bolivia, muy cercano a una central nuclear. Los personajes, jóvenes e inocentes, viven expuestos a un peligro ambiental que no terminan de comprender:

> *"Con el primer rayo de sol los despierta la voz del pastor evangelista que transmite su predica a través de un holograma que da vueltas por toda la ciudad" (Colanzi, 2022: 47).*

La autora incorpora elementos como la radioactividad y experimentos científicos para ilustrar los riesgos que implica una modernidad descontrolada y cómo estos afectan a las personas más vulnerables. La niebla espesa y la presencia constante de tanques que se dirigen a la central nuclear evocan una atmósfera apocalíptica que refleja el deterioro ambiental y social:

> *"Hay días en que la ciudad amanece cubierta por una espesa niebla que no deja entrever los contornos de las cosas. Cuando la niebla finalmente se evapora, absorbida por el sol de invierno, los tanques avanzan en fila hacia la Central para el cambio de guardia" (Colanzi, 2022: 36).*

Uno de los personajes, La Kurmi, relata desde su perspectiva la cotidianidad marcada por esta violencia ambiental, que pasa desapercibida para ellos debido a su situación socioeconómica:

> *"...tuvo que dejar los estudios por falta de dinero, al igual que el Orki quien perdió sus contratos como DJ."*

Este cuento pone en evidencia la desigualdad en el acceso a la información y a la protección frente a las amenazas ambientales, y cómo estas condiciones perpetúan la exclusión social. Esta realidad es común en muchos países latinoamericanos, donde el poder está en manos de élites empresariales y políticas que priorizan la explotación económica por encima del bienestar colectivo.

Además, Colanzi aborda en el cuento homónimo *Ustedes brillan en lo oscuro* un hecho real, el accidente radiológico de Goiânia en Brasil en 1987, cuando un material radioactivo fue abandonado y posteriormente encontrado por recolectores de chatarra, lo que provocó una tragedia con graves consecuencias para la salud y la vida de las personas involucradas:

> *"La bomba de cesio llevaba tres años abandonada cuando la encontraron los recolectores de chatarra Wagner Mota Pereira, de diecinueve años, y Roberto dos Santos Alves, de veintidós" (Colanzi, 2022: 102).*

Este suceso es un ejemplo claro de cómo la imprudencia y la negligencia institucional, sumadas a la marginación social, resultan en una violencia ambiental que afecta directamente a las poblaciones vulnerables. En este sentido, Amatto, en su artículo *Ya no brillan en la oscuridad (2022)*, reflexiona críticamente sobre estas tragedias nucleares en América Latina, señalando:

> *"¿Tragedias nucleares en América Latina?, podría uno preguntarse, sintiéndose incrédulo ante la crueldad, la marginación y las enfermedades que sufrieron los sobrevivientes a causa de otro ejemplo más de la imprudencia del capitalismo, esta vez situado en Brasil en la década de 1980" (Amatto, 2022: 9).*

Así, la literatura de Colanzi no solo denuncia la violencia ambiental, sino que también visibiliza las conexiones entre esta y las injusticias sociales, mostrando cómo ambas problemáticas se retroalimentan. La narrativa funciona como una poderosa herramienta para comprender el impacto de la explotación ambiental y cómo las comunidades buscan resistir y sobrevivir en medio de la oscuridad.

2. LO IRÓNICO Y EL HUMOR EN LA LITERATURA

2.1 CONCEPTO DE IRONÍA

La ironía, como técnica literaria y figura retórica, tiene sus raíces en la antigüedad clásica, encontrándose uno de sus primeros ejemplos en los diálogos socráticos escritos por Platón. En estos diálogos, la ironía socrática no solo es un recurso estilístico, sino una herramienta para cuestionar, provocar reflexión y desvelar contradicciones en las ideas de sus interlocutores. Por ejemplo, en el diálogo con Polemarco, Sócrates utiliza un tono irónico para examinar conceptos éticos relacionados con la salud y el bien:

> *"¿Y quién es el más capaz de hacer bien a los amigos enfermos y mal a los enemigos en lo referente a la enfermedad y a la salud? El médico. Aceptémoslo. En cuanto a los que no están enfermos, el médico no es útil, querido Polemarco." (Platón, 1988: 66)*

Aquí, Sócrates presenta una afirmación aparentemente sencilla pero cargada de un doble sentido, que invita a la crítica sobre la noción de justicia y daño. La ironía socrática es una forma sutil de sarcasmo que busca exponer verdades ocultas mediante la contradicción y la inversión de expectativas.

En la literatura contemporánea latinoamericana, la tradición irónica persiste con renovada fuerza. Liliana Colanzi, por ejemplo, utiliza la ironía con gran maestría en varios de sus cuentos, como ***La cueva, Atomito, El camino angosto y Ustedes brillan en lo oscuro.***

En ***La cueva***, la voz narrativa describe un paraje natural supuestamente intacto y sagrado, pero pronto se revela que ese "santuario" está invadido por turistas que ignoran por completo su valor, dejando basura y ruido, comentario que la narradora hace con un tono sarcástico.

En "Atomito", se lee:

> *"Soy Atónito, el súper amigo de todos ustedes, y quiero que me acompañen a ver cómo vivo en la Central Nuclear Tupac Katari. Aquí tengo mi casita y la paso bomba" (Colanzi, 2022: 44).*

En "El camino angosto":

> *"Somos el pueblo del camino angosto, el que espera el fin de los tiempos trabajando la tierra y pronunciando el nombre del Señor. Cuando algunos de nosotros tiene el deseo de ver lo que hay afuera de la colonia, el collar de la obediencia nos recuerda cuál es nuestro lugar." (Colanzi, 2022: 78).*

Y en ***Ustedes brillan en lo oscur***o:

> *"Brillaban, sí, pero no para iluminar el camino, sino para encandilar y ocultar las sombras que acechaban detrás del espectáculo." (Colanzi, 2022: 103).*

En estas obras, la ironía no solo cumple una función estética, sino que sirve para cuestionar las condiciones sociales, políticas y ambientales que afectan a sus personajes. La ironía, en este contexto, genera una tensión entre lo dicho y lo implícito, invitando al lector a reconocer la contradicción entre la realidad presentada y la realidad vivida, lo cual enriquece la experiencia crítica y reflexiva.

2.2 CONCEPTO DE HUMOR

El humor literario también tiene sus orígenes en la Antigua Grecia, y uno de sus exponentes más emblemáticos es Aristófanes, quien a través de la comedia satírica logró criticar con agudeza la política, la sociedad y las costumbres de su tiempo. En su obra *Las nubes*, Aristófanes ridiculiza a Sócrates de forma cómica, presentándolo en situaciones burlescas, como se observa en esta descripción:

> *"Y tampoco este virtuoso jovencito se despierta por la noche, no, se la pasa tirándose pedos, hecho una bola entre sus cinco pieles de abrigo. Bueno, pues muy bien, a roncar todos bien tapaditos." (Aristófanes, 1999: 29)*

El humor en esta obra tiene como objetivo generar risa y diversión, pero también cumplir una función social crítica, aunque con un tono más ligero y accesible que la ironía. El humor no busca incomodar, sino entretener, incluso cuando señala fallas o debilidades humanas.

En la literatura de Liliana Colanzi, el humor aparece como un contrapunto necesario que aligera las tensiones dramáticas o ambientales presentes en sus cuentos. Por ejemplo, en "Atomito", el humor surge en la interacción cotidiana y en la ironía de la situación:

> *"Cuando llega a destino a la hora establecida por la app para entregar la orden fragante y calientita de Pollos Bin Laden, el cielo empieza a llover monedas doradas y un anuncio relumbra ante sus ojos "Misión cumplida. Yoni acaba de pasar a la siguiente fase." (Colanzi, 2022: 49).*

En “Los ojos más verdes”, el humor se refleja en los diálogos entre personajes, que mezclan la tensión con lo absurdo:

> *“La galleta de la suerte de Ofelia llego cargada de promesas ‘se cumplen todo tipo de deseos, llame al 666-666.” (Colanzi, 2022: 72).*

Estos momentos de humor permiten que el lector se acerque a temas complejos y graves con una dosis de ligereza, facilitando la reflexión sin caer en la desesperanza.

2.3 DIFERENCIAS ENTRE LOS CONCEPTOS DE IRONÍA Y HUMOR

Aunque tanto la ironía como el humor son recursos literarios que pueden coexistir y complementarse, es importante distinguirlos. La ironía suele implicar una tensión mayor, un doble sentido que genera incomodidad o cuestionamiento en el lector. En la ironía, el autor suele adoptar un tono sarcástico o crítico, con la intención de denunciar, cuestionar o revelar contradicciones profundas en la realidad social, política o humana. Por eso, la ironía puede tener un efecto perturbador, que obliga a mirar más allá de la superficie.

Por otro lado, el humor es generalmente más directo y accesible, con un propósito fundamentalmente lúdico: provocar la risa, la diversión o el disfrute. El humor suele presentar lo absurdo, lo ridículo o lo cómico sin un afán corrosivo o agresivo, aunque no por ello deja de tener una función crítica. La ligereza del humor puede funcionar como un vehículo para tratar temas sensibles sin alienar al lector, haciendo que la reflexión sea más amable.

En el análisis de la obra de Colanzi, podemos observar cómo ambos recursos se entrelazan para crear un tejido narrativo rico y multifacético. La ironía aporta profundidad crítica y cuestionadora, mientras que el humor introduce momentos de alivio y empatía, configurando una mirada compleja sobre las problemáticas sociales y ambientales que atraviesan sus relatos.

2.4 IRONÍA Y HUMOR EN *USTEDES BRILLAN EN LO OSCURO* COMO PROPUESTA DE UNA NARRATIVA CRITICA DE LA ACTUALIDAD LATINOAMERICANA

En *Ustedes brillan en lo oscuro*, de Liliana Colanzi, el tono irónico y humorístico es un elemento clave que atraviesa los seis cuentos del libro. La autora emplea la ironía como recurso narrativo para abordar temas que incomodan a la sociedad, como la violencia ambiental, el poder de la tecnología, el adoctrinamiento religioso o la marginalidad urbana, proponiendo así una mirada crítica sobre la realidad latinoamericana contemporánea. Este enfoque permite al lector reflexionar sin caer en el pesimismo existencial, pues la tensión se aligera mediante un humor que oscila entre lo absurdo y lo mordaz.

Este tono irónico y humorístico se manifiesta de diversas maneras. En el cuento “La cueva”, Colanzi juega con el lenguaje y la estructura fragmentada para yuxtaponer lo sagrado y lo profano. Aparecen parejas enamoradas, animales, estalactitas. Los relatos se entrecruzan en forma de microhistorias con finales múltiples, generando una sensación de claustrofobia. Al salir del cuento, el lector experimenta una especie de exhalación simbólica, como si emergiera él mismo de la cueva.

El humor y la ironía también están presentes en “Atomito”, donde la acción transcurre en un barrio marginal cercano a la Central de Investigación Nuclear Tupac Katari. Los personajes tienen nombres caricaturescos: Never Orkopata, conocido como el Orki, un DJ venido a menos; Yoni, repartidor de pollo a la broaster con un casco naranja en forma de cresta de gallo; Mamani, hermano de Perséfone, en coma por una bala perdida; y el Moko, un niño que trabaja como pajpaku en minibuses apodados “dragones”. El humor se condensa en frases como el lema del pase de ingreso a la Central Nuclear: “Volveré y seré neutrinos”, una parodia de la célebre frase de Evo Morales. Aquí, el humor se convierte en una forma de resistencia, una válvula de escape ante lo insoportable.

En “Los ojos más verdes”, la protagonista realiza un pacto con el diablo tras recibir una galleta de la fortuna con un mensaje que dice: “Se cumplen todo tipo de deseos. Llame al 666-666” (Colanzi, 2022: 72). En un contexto absurdo, Ofelia desea cambiar el color oscuro de sus ojos a verde. El humor brota de lo irracional y lo surrealista, creando un efecto de extrañamiento que permite al lector sonreír, incluso frente a una crítica sutil a los estándares de belleza interiorizados.

> *“El camino angosto” presenta una comunidad de adolescentes regida por el adoctrinamiento religioso. En esta distopía, el Reverendo vocifera:*
> *“El ojo del Señor ha visto y está enojado”, repetía el Reverendo mientras se paseaba entre las filas. Era día de inspección espiritual: las sillas en el patio de la iglesia, todos presentes, nadie hablaba. “¡Que aflore el mal de esta comunidad!” (Colanzi, 2022: 87).*

La tecnología irrumpe en esta comunidad a través de una misteriosa esfera metálica que capta señales del “Afuera”,

y el Diablo aparece como figura subversiva. La crítica social se expresa mediante la ironía, que expone la hipocresía y el autoritarismo de ciertas instituciones religiosas, al tiempo que permite a los personajes reírse de sí mismos o de su entorno opresivo.

En "La deuda", una joven embarazada viaja a su pueblo natal para saldar una deuda y visita a su "tía", quien en realidad es su madre biológica. La historia oscila entre el drama íntimo y la historia colectiva: la explotación del caucho en el Beni. El humor se cuela en los silencios, en lo que no se dice, y en la atmósfera contradictoria que Colanzi construye. La tensión se equilibra con momentos de ironía que desdramatizan lo trágico.

Finalmente, en *Ustedes brillan en lo oscuro*, inspirado en el accidente radiológico de Goiânia en 1987, Colanzi narra la historia de varios enfermos fascinados por los polvos luminosos del cesio-137, símbolo de una belleza letal. Desde el título mismo, cargado de sarcasmo, se anuncia una crítica a la negligencia institucional. El humor funciona aquí como un recurso para aliviar la carga emocional del lector, sin renunciar a la denuncia satírica de una tragedia real:

> *"Brillaban, sí, pero no para iluminar el camino, sino para encandilar y ocultar las sombras que acechaban detrás del espectáculo" (Colanzi, 2022: 103).*

En suma, el uso de la ironía y el humor en *Ustedes brillan en lo oscuro* no solo cumple una función estética, sino que actúa como estrategia crítica que permite cuestionar, tensionar y reinterpretar la realidad latinoamericana desde una narrativa profundamente política y literariamente sofisticada.

CONCLUSIÓN

Los conceptos de violencia ambiental, ironía y humor atraviesan con fuerza el libro *Ustedes brillan en lo oscuro*, de Liliana Colanzi, configurándose como ejes articuladores de una narrativa crítica que interpela al lector desde lo simbólico y lo cotidiano. Lejos de buscar la comicidad, Colanzi utiliza el humor y la ironía como estrategias discursivas para hacer visible una realidad incómoda y profundamente violenta que atraviesa el pasado, el presente y el futuro de América Latina.

En cada cuento, la autora propone una estética que, sin renunciar a la sensibilidad literaria, desenmascara las contradicciones del progreso, el daño ambiental irreversible, la violencia estructural y el control de los cuerpos y territorios. Esta narrativa no se refugia en el dolor ni en el pesimismo, sino que apela a recursos expresivos como lo absurdo, el sarcasmo o el humor negro, como formas de resistencia y de reapropiación de lo traumático.

La literatura, en este sentido, actúa como un espejo deformante que permite ver con claridad. Colanzi nos confronta con esa violencia ambiental —silenciada o normalizada— a través de relatos que brillan en lo oscuro, no por negar la tragedia, sino por revelarla en toda su complejidad. Así, la ironía y el humor se transforman en herramientas poderosas para abrir grietas en el discurso dominante, invitando a una lectura crítica de nuestra historia reciente y de los modelos de desarrollo impuestos.

Con este libro, Colanzi no solo denuncia, sino que también propone una manera de narrar la catástrofe desde la agudeza, la irreverencia y la sensibilidad política. Y en ese gesto, nos recuerda que la literatura puede ser memoria, advertencia y posibilidad de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Amatto, A. (2022). *Ya no brillan en la oscuridad* [Artículo]. https://criticismo.com/criticos/alejandra-amatto/

Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Editorial Páginas de Espuma.

Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de Am®rica Latina*. Siglo XXI Editores.

Melville, H. (1851). *Moby-Dick*. Harper & Brothers.

Platón. (1988). *Di§logos*. Editorial Gredos.

Aristófanes. (1999). *Las nubes*. Ediciones Cátedra.

DEL LOPE ÁUREO AL BRETÓN DECIMONÓNICO: INTEGRANDO ARTE, PRECEPTIVA Y EFECTISMO TEATRAL. APUNTES SOBRE LA EDICIÓN CRÍTICA DE *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*

ANA ZÚÑIGA LACRUZ / ESPAÑA

RESUMEN

Manuel Bretón de los Herreros es uno de los dramaturgos españoles más relevantes del siglo XIX. Entre sus obras se pueden rastrear una decena de refundiciones de comedias de escritores áureos como Lope, Calderón, Tirso o Moreto. El análisis de estas refundiciones arroja información muy valiosa sobre los profundos cambios culturales, filosóficos, religiosos, morales, lingüísticos o literarios, entre otros, desde el siglo XVII hasta el XIX. Así se evidencia en la obra bretoniana *¡Si no vieran las mujeres!*, refundición de la homónima de Lope incluida en *La Vega del Parnaso* (1637). Su estudio ayuda a conocer el teatro decimonónico y a comprender la recepción en esta época de las piezas dramáticas auriseculares.

Palabras clave: Bretón, Lope, refundición, teatro áureo español, teatro decimonónico

ABSTRACT

Manuel Bretón de los Herreros is one of the most important Spanish playwrights of the 19th century. His works include ten recasts of comedies written by Golden Age writers such as Lope, Calderón, Tirso, and Moreto. Analyzing these recasts provides invaluable information on the profound cultural, philosophical, religious, moral, linguistic, and literary changes, among others, from the 17th to the 19th century. This is evident in Breton's play *¡Si no vieran las mujeres!*, a recast of Lope's play included in *La Vega del Parnaso* (1637). Studying it helps us understand nineteenth-century theater and the reception in this period of Golden Age plays.

Keywords: Bretón, Lope, recast, Spanish Golden Age Theater, nineteenth-century theater

INTRODUCCIÓN

Manuel Bretón de los Herreros, uno de los dramaturgos más importantes de la escena española durante el siglo XIX, nació en 1796 en Quel, un pequeño municipio de la comunidad autónoma de La Rioja (España), y falleció en 1873 en Madrid.

Bretón compuso sus obras en un contexto, el decimonónico español, muy convulso desde la perspectiva histórico-social, lo que repercutió indefectiblemente en el campo teatral, caracterizado por la compleja encrucijada de estéticas y tendencias (De Miguel y Canuto, 1996, p. 277; Escalante Varona, 2019, p. 42). A ello se sumó la pobreza y escasez –sobre todo en las tres primeras décadas– de composiciones dramáticas originales (Rivas Hernández, 1997, p. 389). Ante esta situación de carestía teatral, se acudió

recurrentemente a las traducciones de obras extranjeras –principalmente del país vecino del norte, Francia– y a la reposición de piezas áureas adaptadas (Fernández Urenda, 2015, p. 111).

Bretón, que llegó a componer alrededor de 100 piezas dramáticas originales (Flynn, 1976, p. 167), sufrió esta difícil situación de las tablas en España durante las primeras décadas del siglo XIX y dedicó gran parte de su esfuerzo inicial como dramaturgo a la traducción y a la refundición. Aunque el proceso compositivo refundidor era muy laborioso y estaba muy mal remunerado, como el propio Bretón reconocía (1850a, p. 94), tuvo también su parte positiva, según explicaba su coetáneo Mariano Roca de Togores, marqués de Molins:

> *Para amaestrarle en mejor escuela, las traducciones de los clásicos franceses y las refundiciones de nuestros antiguos dramáticos. Con el estudio necesario de Lope y de Calderón, se purificaba de Gerardo Lobo, y no se empobrecía su diversificación. Con las perfectas copias de Racine y de Molière, de Arnault, de Lebrun y Franc de Pompignan, se afirmaba su crítica en aquel gusto clásico, que tan poco conoc²a antes, y que hábilmente cultiv· desde entonces. Finalmente, con el continuo pedido de piezas originales moratinianas completaba, por decirlo as², su personalidad po®tica (Roca de Togores, 1883, p. 32).*

Bretón tradujo más de 60 piezas –muchas de ellas del francés, como se comprueba en la cita anterior de Roca de Togores– y refundió un total de 10 obras teatrales del Barroco español, presentadas a continuación por orden cronológico (Muro Munilla, 1999, pp. 113-114): *Los Tellos de Meneses*, de Lope, en 1826; *La carcelera de sí misma*, basada en la calderoniana *Peor está que estaba*, en 1826; *Qué de apuros en tres horas*, de la comedia de Coelho *Los empeños de seis horas* o *Lo que pasa en una noche*, en 1826; *El príncipe y el villano*, de la comedia moretiana *La fuerza de la naturaleza*, en 1827; *No hay cosa como callar*, de Calderón, en 1827; *¡Si no vieran las mujeres!*, de Lope, en 1828; *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón, en 1829; *Con quien vengo vengo*, de Calderón, en 1831; *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón, en 1847; *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, en 1847, en colaboración con su amigo y también dramaturgo Eugenio Hartzenbusch.

VERSIÓN ORIGINAL Y VERSIÓN REFUNDIDA: DATOS BÁSICOS DE LAS OBRAS DE LOPE Y DE BRETÓN

¡Si no vieran las mujeres! es una comedia palatina seria, de acuerdo a la certera y útil propuesta clasificatoria de Zugasti , escrita por Lope de Vega alrededor de los años 1631-1633 y publicada en 1637, dentro de la obra póstuma *La vega del Parnaso*. Tuvo un importante éxito escénico y editorial durante los siglos XVIII y XIX. Manuel Bret·n de los Herreros, por su parte, compuso la refundici·n de esta pieza lopesca casi dos siglos después, en 1828. Es probable que el dramaturgo riojano tomara como punto de partida para su labor refundidora alguna de las ediciones de la obra de Lope más exitosas y más cercanas temporalmente a él, como la de Sancha, de 1777, o la de Cruzado, de 1804, entre las que apenas existen diferencias.

La pieza teatral lopesca presenta 2971 versos, -se toma como referencia la edición moderna más reciente, a cargo del citado editor José Cano Navarro, (Vega, 2015)-, mientras que la de Bretón, sobre la base del cotejo de los tres manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y de sus dos únicas ediciones impresas (1850 y 1862), alcanza un total de 2322 versos (Bretón de los Herreros, en prensa). Son, por tanto, en torno a 650 versos de diferencia entre la una y la otra. Esta reducción es fruto de una labor de simplificación y de supresión por parte del refundidor decimonónico, tanto en los aspectos formales (versificación, métrica) como en las cuestiones de contenido -filosofía, reflexiones amorosas o o chistes, entre otras- (Villarino, 2010, p 4),

Lo que sí mantuvo Bretón fue la esencia argumental de la pieza lopesca, muy sencilla pero enormemente efectiva y atractiva: la trama consiste en riñas constantes entre la pareja protagonista, formada por Federico, el privado del emperador Otón, e Isabela, hija del desterrado duque Octavio. El enredo se sustenta en constantes malentendidos, celos y fingimientos debido a la creación de un triángulo amoroso: el soberano Otón se encapricha de Isabela sin saber que es dama de su privado, quien ha mantenido oculto este dato por tratarse de la hija de un duque caído en desgracia tras haber luchado en el bando contrario al emperador. La acción se apoya, por tanto, en constantes disimulos, ocultamientos y revelaciones-omisiones de información sobre la relación amorosa de Isabela y Federico, sometida a constantes encuentros y desencuentros por un tercer personaje en discordia, que desata, sin pretenderlo, los sentimientos de celos, desconfianza y despecho (Nieto Moreno de Diezmas, 2019, pp. 146-147).

COTEJO DE LA COMEDIA ORIGINAL Y SU REFUNDICIÓN: LA VERSIFICACIÓN Y EL CONTENIDO

Bretón de los Herreros admiraba profundamente la libertad versificadora de los dramaturgos clásicos españoles, a los que tanto leyó y estudió, pero en los primeros estadios de su estética teatral, que iba conformándose poco a poco, en un vaivén constante de prueba y error, y que se caracterizó por la elaboración de sus refundiciones áureas, consideraba más acertado optar por la rima en arte menor y, en concreto,

por los octosílabos. Entendía Bretón que este tipo de verso era el más cercano a la prosa y, por tanto, el que favorecía un lenguaje más natural (Bret·n, 1840, p. 126).

En sus refundiciones, y por tanto también en esta que es objeto de estudio, el autor riojano aplicó este criterio y convirtió prácticamente todas las estrofas de arte mayor de la obra original lopesca en versos de arte menor, pues solo se permitió mantener un soneto: "Canta pájaro amante en la enramada". Prescindió, por tanto, de las silvas, octavas reales, liras y varios sonetos que había introducido Lope en su pieza, y mantuvo y recurrió en su sustitución a los romances (69.07 %), redondillas (21.7 %), décimas (4.75 %), seguidillas (2.25 %) y pareados (1.63 %).

En relación con el contenido, Bretón, respetando la esencia de la pieza, procuró en todo momento alcanzar la claridad en la exposición y superar el retoricismo áureo, considerado excesivo desde la preceptiva ilustrada y neoclásica . Por ello, el autor queleño optó por suprimir o reducir determinados pasajes en los que Lope se recreaba en aspectos filosóficos y científicos, en cuestiones mitológicas e histórico-legendarias, o en tópicos y temas extraídos de la tradición. Se presentan a continuación algunos ejemplos, obtenidos del cotejo de la pieza original lopesca y de la bretoniana *¡Si no vieran las mujeres!,* de cada uno de estos campos en los que se regocijaban generalmente los dramaturgos áureos en sus piezas teatrales y que Bretón consideró pertinente cercenar o simplificar[1].

En relación con las reflexiones filosóficas, el siguiente soneto de la obra de Lope, suprimido por Bretón, es un claro ejemplo de la teoría neoplatónica del amor, con sus dudas y paradojas, en la que también se entremezclan alusiones mitológicas, como la de Narciso, y tópicos como el de la dureza del diamante:

OTÓN Quien no sabe de amor viva entre fieras,
quien no ha querido bien fieras espante;
o si es Narciso, de sí mismo amante,
retrátese en las aguas lisonjeras.
Quien en las flores de su edad primeras
se niega a Amor, no es hombre, que es diamante;
que no lo puede ser el ignorante
ni vio sus burlas ni temió sus veras.
¡Oh natural amor, que bueno y malo,
en bien y en mal, te alabo y te condeno!
Y con la vida y con la muerte igualo.
Eres, en un sujeto, malo y bueno:
o bueno al que te quiere por regalo
o malo al que te tiene por veneno. (vv. 563-576)

En cuanto a los aspectos mitológicos e histórico-legendarios, sirvan estos ejemplos, eliminados de la refundición bretoniana, en los que Lope recurre profusamente a diversas figuras mitológicas:

Mito de Paris y Elena
[...]
Vos os habéis de esconder
de suerte que nadie os vea,
que teme amor que no sea
mi muerte si os viene a ver:
tiene supremo poder,
y a damas tan inclinado
que ya piensa mi cuidado
que él es parís, vos Elena,
y yo del mar en la arena
el griego en llanto bañado (vv. 133-142)

Mito de Dafne y Febo

OTÓN [...]
¿Qué dosel como estos olmos
que con natural ingenio
visten hiedras que coronan
de racimos sus cabellos?
¿Qué telas como estos lauros
donde parece que, huyendo
Dafne, más agua que sol,
la viene siguiendo Febo? (vv. 281-288)

Gigantomaquia y mito de Teseo

Federico [...]
perdí las sendas del monte;
y por laberintos hechos
de pinos, que de las nubes
verdes obeliscos dieron
temor al sol con la historia
de los gigantes soberbios,
anduve, señor, buscando
algún labrador Teseo
que me sacase al camino,
hasta que de tus monteros,
de una peña repetidos,
me trujo el aire los ecos (vv. 317-328)

1. Para profundizar en las diferencias formales de versificación y de contenido entre la pieza original lopesca y la refundición bretoniana, véase la edición crítica y ecdótica de ¡Si no vieran las mujeres! (en prensa) y «La refundición bretoniana de ¡Si no vieran las mujeres!, de Lope de Vega: la "lisura" en la versificación y el efectismo escénico», *Cuadernos de Ilustraci·n y Romanticismo* (2025).

Frente a estas supresiones, incorporó Bretón, puesto en boca de Tristán y dedicado a la criada Flora, el término "arpía", pájaro mitológico con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña, que se empleaba en la época como insulto y que sigue vigente actualmente como tal ("mujer perversa y traicionera"):

TRISTÁN *Disculpo la presunción*
en la que nació bonita,
¿pero en ti? ¡Quita allá...!
FLORA *Hermosa*
me llamastes algún día.
TRISTÁN *Es que el amor te pintaba,*
y ahora los celos te pintan;
ángel te llamaba entonces,
y ahora te llamo arpía. (vv. 757-764)

Asimismo, el dramaturgo riojano introdujo en su refundición, entre otras, una referencia histórica de la época medieval, que es el enfrentamiento secular entre güelfos (partidarios de los papas) y gibelinos (partidarios de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico). Se terminó convirtiendo en una frase hecha, aún vigente, para evidenciar una lucha enconada:

FEDERICO *(Aparte con Tristán.)*
Como cierto la asegura
lo que por cumplir le digo.
TRISTÁN *Ella disimula, pero sea vanidad o cariño,*
que yo más que a lo segundo
a lo primero me inclino,
dentro de su corazón
hay güelfos y gibelinos. (vv. 1205-1212)

Por último, en relación con los tópicos y los temas extraídos de la tradición, Bretón eliminó anécdotas y cuentecillos con los que el Fénix de los ingenios trufaba recurrentemente su obra. Entre estas supresiones bretonianas, debidas a la pérdida de sentido o a su significado oscuro en el siglo XIX, se pueden mencionar los siguientes ejemplos:

Parto de una curiosa romana
FLORA *Malparió cierta romana*
con el deseo de ver
un monstruo, y no se atrever
a llegar a la ventana. (vv. 223-226)

Jumento cargado de vidrio
TRISTÁN *Preguntole un caminante a un labrador*
qué llevaba
en una carga, y él dijo,
previniendo la desgracia:
"Nonada, si cae el jumento".
¡Y era de vidrios la carga! (vv. 1395-1400)

Sí que mantiene Bretón, en boca del criado Tristán, el cuento de una casadilla, aunque en versión más breve (vv. 425-452, obra lopesca; vv. 283-306, obra refundida) y ajustada, hasta cierto punto, a la moral vigente, pues se habla de una morenilla y no de una casada; en un proceso de autocensura, el escritor queleño anula el tópico recurrente del marido cornudo y el pecado de adulterio. Así se confirma en la siguiente tabla contrastiva de los pasajes lopescos (izquierda) y bretonianos (derecha):

TRISTÁN	*TRISTÁN*
Yo quiero una casadilla,	*Yo quise a una morenilla,*
de cuyos ojuelos negros	*entre otras, cuyos ojuelos,*
saliera el sol más hermoso	*si un avaro los tuviese,*
si se acostara con ellos.	*candiles hiciera de ellos.*
De las rosas de la cara	
parece que amor ha hecho	
azúcar rosado el alma	
de mis enfermos deseos.	
Breve boca y dientes blancos,	
tales que un mico ligero,	
pensando que eran piñones,	
saltó una vez a comerlos.	
Las manos eran, ¡por Dios!,	*¡Qué boca aquella! ¡Qué manos,*
lindas, si pidieran menos.	*señor, si pidieran menos!*
Lo que es el brío... pudiera	*¡Qué buen talle! Y, sobre todo,*
ser el alma de otro cuerpo.	*¡qué hermosísimo desuello!*
Fuese el marido a una aldea,	*Su padre se fue a una aldea.*
substituir quise el lienzo	*Entré en la casa resuelto,*
de sus sábanas. Volvió.	*pero volvió de improviso.*
Era riguroso ivierno.	*Era muy crudo el invierno.*
Escondiome en un tejado	*Escondiome en un tejado*
–del marido, y no del cierzo–,	*–de su padre, no del cierzo–.*
adonde estuve sin juicio	
hasta que el alba riendo	*Riyó el alba más que nunca*
	viendo a un galán escudero
me tuvo por chimenea.	*convertido en chimenea.*
Y con ser tan grande el hielo,	
confieso que no ha podido	
vencer de mi amor el fuego.	
	Y al salir de aquel aprieto,
	«¡una y no más!», dije yo.
	Si otra vez amores tengo,
	más abrigados serán
	aunque me deleiten menos,
	que amar de tejas arriba
	es ser gato, no escudero.

Ya por último, en relación con los aspectos de adición bretonianos frente a la estética de los poetas clásicos españoles, hay que mencionar la importancia concedida por

Bretón al efectismo teatral, logrado principalmente a través de estos tres recursos: las anotaciones escénicas, sobre la puesta en escena y la actuación del actor; los apartes, que desempeñan un papel clave en esta refundición al contribuir al enredo, la equivocación y el malentendido, y las escenas especulares de los criados, habituales en el teatro barroco, pero multiplicadas por Bretón con un afán eminentemente cómico. Sirvan los siguientes ejemplos:

Las anotaciones escénicas

"Salón en casa de Octavio, en la corte" (didascalia inicial del acto tercero)
"Salón de palacio" (didascalia inicial del acto quinto)
"Distraído Federico, no oye a Tristán" (acotación al verso 1924)
"Se levanta" (acotación al verso 1985)
"Vuelve a sentarse. Un momento de silencio" (acotación al verso 1996)
"Espantado" (acotación al verso 2077a)
"Llegan algunos guardias y se detienen en el fondo" (acotación al verso 2242)
"De rodillas" (acotación al verso 2289)
"Sonriéndose y mirándole con ternura" (acotación al verso 2320)

Los apartes

FEDERICO *(Aparte con Tristán.)*
Temblando, Tristán, estoy.
TRISTÁN *¿Y de qué?*
FEDERICO *De que le diga*
que quiere ver a Isabela.
TRISTÁN *¿Y qué habrá después de vista? (vv. 591-594)*

FLORA *(Aparte con Isabela.)*
¡Ay, señora, por tu vida,
que es el que hablaste en el monte!
ISABELA *El alma me lo decía*
y no lo quise creer. (vv. 694-697)

ISABELA *(Aparte con Flora.)*
¿Lo oíste, Flora? ¡Ama a otra
el traidor!
FLORA *Haz tú lo mismo.*
ISABELA *¡Y se quejaba de mí!*
Mal mi cólera reprimo. (vv. 1213-1215)

BELARDO *(Aparte a Tristán.)*
Di que temple su dolor,
que el señor emperador
se la volverá mañana. (vv. 2121-2123)

Las escenas especulares

FEDERICO *Así lo creo, bien mío*
pero temo a tu belleza,
temo a su excelsa grandeza
y temo al destino impío.
Mejor es que no le veas.
ISABELA *Aunque me parece injusto,*
tan solo por darte gusto
voy a hacer lo que deseas.
TRISTÁN *Y escóndete tú, mi Flora,*
también, que los caballeros
vienen con sus escuderos.
FLORA *¿Tienes celos?*
TRISTÁN *Sí, señora.*
FLORA *Tu temor me martiriza.*
TRISTÁN *No te temo por hermosa,*
porque no vales gran cosa,
sino por antojadiza.
Mejor es que te retires,
que, aunque te mueres por mí,
no respondo yo de ti,
sino en tanto que no mires. (vv. 107-126)

FEDERICO *Sígueme. Huyamos, Tristán,*
de esta abominable reja,
que no respondo de mí;
tanto la ira me ciega.
¡Adiós, adiós para siempre,
mujer venal y perversa!
Tanto como te adoraba
ya mi pecho te detesta.
Si vuelvo jamás a verte,
si vuelvo a estampar mi huella
en ese umbral, si en mi labio
tu nombre funesto suena,
¡estalle el rayo en mi frente
y en ceniza me convierta!

TRISTÁN *Ahora me toca a mí.*
¡Adiós, grandísima puerca!
¡Adiós, Flora, cuya flor
ya es para mí esparraguera!
Si vuelvo a pensar en ti,
si vuelvo a pisar tu puerta,
si vuelvo a verte jamás,
¡Dios te dé sarna perpetua,
y un lobanillo en la frente,
y un cáncer en cada pierna! (vv. 1877-1900)

El análisis y el cotejo de estos aspectos de la obra original barroca de Lope y de la obra refundida decimonónica de Bretón permiten confirmar, por una parte, el respeto del dramaturgo riojano a la esencia de la obra que refunde, cercanía a los pasajes originales y mantenimiento de la trama argumental y, por otra, la acusada inclinación de Bretón a podar los extensos discursos de los personajes lopescos para eliminar todo aquello que se considera excesivo e incluso incomprensible casi dos siglos después: temas extraídos de

la tradición y la mitología, anécdotas e historietas, paradojas filosófico-amorosas de carácter neoescolástico... Asimismo, la adición de algunas escenas y el incremento considerable de didascalias persigue potenciar las posibilidades escénicas de la obra para conformar una efectista pieza teatral ajustada al gusto e interés del público decimonónico.

CONCLUSIONES

El estilo versificador de Lope, especialmente en su etapa de *senectute*, que abarca aproximadamente entre 1627 y 1635 (*¡Si no vieran las mujeres!* se enmarca en este periodo), se caracteriza por un verso ágil y vivaz, muy del gusto de Bretón, quien buscaba en sus obras "La naturalidad del lenguaje" (Breton de los Herreros, 1850b, p. 241).

Por ese motivo, el escritor queleño solía recurrir a los versos octosílabos en un proceso de simplificación métrica reflejada claramente en sus refundiciones áureas, como la que ha sido objeto de estudio. Con todo, no se puede perder de vista que el dramaturgo riojano terminó desarrollando, con el paso de los años, una teoría que apostaba por una "versificación más artificiosa, más variada y más galana", en palabras del propio Bretón (1850b, p. 241), erudito y hombre de teatro que terminó dejándose vencer y convencer por el virtuosismo versificador, tanto en arte mayor como en arte menor, de los dramaturgos áureos a los que tanto admiraba y que bien conoc²a.

De hecho, según se ha expuesto en este breve estudio, el esquema compositivo de Bretón de los Herreros permite rastrear aquellos rasgos formales y de contenido de la comedia aurisecular que el dramaturgo riojano aprobaba y ensalzaba; por ejemplo, y entre otros, además de la versificación, temas, personajes y mecanismos de potenciación del enredo (Bravo Vega, 1998, p. 349).

Estos rasgos característicos del teatro bretoniano, con esa clara influencia de los dramaturgos barrocos españoles, no impiden rastrear otros aspectos de estos admirados autores que el escritor decimonónico censuraba: "Aquellos insignes poetas no fueron perfectos en todas las dotes que requiere el arte escénico, aunque en algunas fuesen ciertamente inimitables" (Bret·n de los Herreros, 1850a, p. 94).

Entre algunas de esas imperfecciones que señala Bretón, se encuentran los ya mencionados excesos retóricos, con abundantes referencias filosóficas, mitológicas o t·picos tradicionales, de los largos parlamentos áureos, que Bret·n tiende a cercenar en sus refundiciones (Zapatero Molinuevo, 2019, pp. 424-425). Asimismo, el dramaturgo riojano prescinde de personajes y giros lingüísticos que pueden resultar ajenos al conocimiento y al horizonte de expectativas del público decimonónico (Miret Puig. 1997, p. 57). Con todo ello, a lo que se suma el incremento de anotaciones escénicas, el juego de apartes que contribuyen al enredo y las escenas especulares, se configura el objetivo fundamental de Bretón: en su proceso adaptativo del teatro aurisecular a la preceptiva vigente en el siglo XIX, el autor queleño desea lograr la aprobación y el disfrute de un nuevo público en una nueva sociedad al ofrecerles un espectáculo escénico completo (Aguilera Sastre, 2000, p. 118; L§zaro Niso, 2019, p. 73). O lo que es lo mismo: Manuel Bret·n de los Herreros pretende alcanzar la celebridad y la gloria (San Narciso Mart²n, 2018, p. 474), mediante el anhelado, y siempre escurridizo, "efecto teatral".

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Sastre, Juan. (2000). «Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época». *En La obra de Manuel Bretón de los Herreros II ornadas Bretonianas*, coord. M. Á. Muro Munilla. Instituto de Estudios Riojanos (pp. 117-140).

Bolaños Donoso, Piedad. (2000). «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros». En *Otro Lope no a de aber. Atti del Convegno Interna ionale su Lope de Vega de febrero de* , ed. M. G. Profeti. Alinea Editrice (pp. 97-128).

Bravo Vega, Julián. (1998). «Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo». *En La comedia de enredo Actas de las XX ornadas de teatro clásico,* coord. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha (pp. 321-354).

Bretón de los Herreros, Manuel. (1840). «Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española». En *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles con tem poráneos en prosa y verso* (tomo primero), pról. E. de Ochoa. Baudry (pp. 119-127).

Bretón de los Herreros, Manuel. (1828a). *¡Si no vieran las mujeres!* Ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, A.

Bretón de los Herreros, Manuel. (1828b). *¡Si no vieran las mujeres!* Ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, B.

Bretón de los Herreros, Manuel. (1828c). *¡Si no vieran las mujeres!.* Ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, C.

Bretón de los Herreros, Manuel. (1850a). *¡Si no vieran las mujeres!* En Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Teatro. Vol. 1, pról. J. E. Hartzenbusch. Imprenta Nacional (pp. 94-117).

Bretón de los Herreros, Manuel. (1850b). *Marcela o a cuál de los tres En Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Teatro. Vol.* , pról. J. E. Hartzenbusch. Imprenta Nacional (pp. 241-267).

Bretón de los Herreros, Manuel. (1862). *¡Si no vieran las mujeres!* En la colección Biblioteca Dramática. Colección de comedias representadas con éxito en

los teatros de Madrid. Pascual Conesa (ejemplar de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico del Ministerio de Cultura y Deporte).

Bretón de los Herreros, Manuel. (En prensa). *¡Si no vieran las mujeres!*

Cano Navarro, José. (2015). «¡Si no vieran las mujeres!, un viejo tema con ropajes nuevos». En *El ltimo Lope y la escena*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello. Universidad de Castilla-La Mancha (pp. 85-103).

De Miguel y Canuto, Juan Carlos. (1996). «Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral». *En Studia aurea actas del III Congreso de la AISO*, coords. I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse y F. Serralta. Universidad de Navarra (vol. 2, pp. 269-278).

Escalante Varona, Alberto. (2019). «Los Tellos de Meneses, de Lope y de Bretón, en el canon, la historiografía literaria y la fortuna escénica de la comedia histórica española». *Berceo*, 177, pp. 37-56.

Fernández Urenda, Francisco Javier. (2015). «Hacia una (de) construcción del teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros». *Revista de Literatura,* 77(153), pp. 109-135. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.005

Flynn, Gerard. (1976). «Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros». *Berceo*, 91, pp. 167-194.

«La refundición bretoniana de ¡Si no vieran las mujeres!, de Lope de Vega: la "lisura" en la versificación y el efectismo escénico». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (en prensa).

Lázaro Niso, Rebeca. (2019). «El concepto de comedia fingida en Bretón y en Tirso de Molina. A propósito de *Desde Toledo a Madrid*». *Berceo,* 177, pp. 71-84.

Miret Puig, Pau. (1997). «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués». *Anuari de filologia. Secció F, Estudios de lengua y literatura españolas*, 8, pp. 43-58.

Muro Munilla, Miguel Ángel. (1999). *Obra selecta de Manuel Bretón de los Herreros. Volumen 2. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido.* Instituto de Estudios Riojanos.

Nieto Moreno de Diezmas, Raquel Carmen. (2019). «De Lope a Bretón: *¡Si no vieran las mujeres!*». *Berceo,* 177, pp. 145-164.

Rivas Hernández, Ascensión. (1997). «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX». *Anuario de estudios filológicos,* 20, pp. 389-406.

Roca de Togores, Mariano. (1883). *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Imprenta y Fundición de M. Tello.

San Narciso Martín, David. (2018). «"El nuevo Fénix de los Ingenios": Los funerales de Manuel Bretón de los Herreros y la construcción de su celebridad (1873)». *Bulletin Hispanique,* 120(2), pp. 473-488.

Vega, Lope de. (1777). *Si no vieran las mujeres.* En *Obras sueltas así en prosa como en verso. Tomo X*. Antonio de Sancha (pp. 485-583).

Vega, Lope de. (1804). *Si no vieran las mujeres.* Imprenta de Cruzado.

Vega, Lope de. (2015). *Si no vieran las mujeres,* ed. José Cano Navarro. En *La Vega del Parnaso. Tomo III,* coords. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado. Universidad de Castilla-La Mancha (pp. 595-745).

Villarino, Marta. (2010). «La renovación dramática de Lope de Vega en *Si no vieran las mujeres*». En *Actas IX Congreso Argentino de Hispanistas*. Acta Académica (pp. 1-9).

Zapatero Molinuevo, Ane. (2019). «La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega en los siglos XIX y XX: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses* a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño». *Studia Aurea,* 13, pp. 419-449. https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.314

Zugasti, Miguel. (2015). «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». *Cuadernos de teatro clásico,* 31, pp. 65-102.

Z¼¶iga Lacruz, Ana. (2025). "La refundici·n bretoniana de á*Si no vieran las mujeres*!, de Lope de Vega: la "lisura" en la versificaci·n y el efectismo escénico". *Cuadernos de Ilustraci·n y Romanticismo,* 31, pp. 7-26. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2025.i31.02

l

MARÍA DE POTOSÍ, INDIA ESCLAVA DONADA, QUE EN 1625 OPTA POR SU LIBERTAD EN LIMA

ROSA SONIA CARRASCO LIGARDA / PERÚ

La ponencia se basa en un expediente levantado en 1626 sobre la huida del convento de la Santísima Trinidad (1579) de María de Ayala, india peruana esclava[1]. Se traza su situación en el claustro, marcada por su incomprensión y desajuste hasta lograr liberarse. Su captura y su proceso revelan su fragilidad frente al sistema y su desconocimiento de la cultura occidental que se pueden extrapolar al sector nativo. Su proceso evidencia la acertada defensa del procurador general de indios, cuyo papel en la época falta ser estudiado. El expediente demuestra, por primera vez, la existencia de casos de esclavitud de indios peruanos camuflada con servidumbre durante el virreinato en el Perú, tema al presente casi desconocido.

CONDICIÓN DE MARÍA DE POTOSÍ

Hacía ocho años, María había sido obligada a viajar desde Potosí a Lima por su ama, la poderosa doña Mariana de Ayala,[2] quien deseaba ingresar en el monasterio[3] de la Trinidad[4] como monja de velo negro[5]. Su ama la fuerza a profesar como donada y unos cinco años después, en noviembre de 1625, cuando María tiene unos veinte años, huye del monasterio y luego contrae matrimonio. María lleva el apellido de su patrona, sin tener vínculos consanguíneos, como estilaban entonces los servidores[6]; aunque, Gerónimo Álvaro, su esposo, al ser internado en el hospital de Santa Ana, declara el nombre de ella como «María de Potosí», tal

1. El caso de la esclavitud de María de Ayala es uno de los primeros o el primero que se presenta en Lima. Según José Javier Vega Loyola "en nuestra pesquisa a través de repositorios digitales no hemos identificado trabajo alguno que tenga como objeto de estudio la esclavitud indígena en la ciudad de Lima, y son muy pocos los trabajos que, aunque no es su objetivo de estudio, señalan la existencia de indios esclavos en la ciudad de Lima del siglo XVII". Véase su artículo, Vega Loyola, J. J., "Indios esclavos en Lima desde la perspectiva del 'Padrón de los indios de Lima en 1613". En: Desde el Sur, vol. 14, N.° 2, 2022, pp. 1-27 (p. 4).
2. Fallece entre fines de 1639 e inicios de 1640.
3. El monasterio era el destino de algunas indias esclavas: doña Jerónima de Vargas compró una india de Chile hacía dos años, quien ahora tenía 13 o 14 años, para ingresarla en la Encarnación y sirva a sus dos hijas. De Contreras, M., Padrón de los indios que se hallaron en la ciudad de los Reyes del Perú, hecho en virtud de comisión del Marqués de Montesclaros, Virrey del Perú, BNE, 1614, fol. 122r.
4. Tercer convento de monjas fundado en Lima, solo ingresaban jóvenes pertenecientes a familias distinguidas y a la aristocracia.
5. Las monjas de velo negro tenían derecho a voto y voz en el capítulo, cargos relevantes, admitían o no a las postulantes. Las de velo blanco ayudaban en las oficinas y servicios como la cocina; eran jóvenes sin fortuna o de origen modesto. Las donadas atendían todo tipo de labores.
6. Véase el artículo de Tamar Herzog "Nombres y apellidos: ¿cómo se llamaban las personas en Castilla e Hispanoamérica durante la época moderna?". En: Anuario de Historia de América Latina, vol. 44, N.° 1, 2007, pp. 1-35.

vez, en rechazo a doña Mariana de Ayala causante de sus sufrimientos.

LUGAR DE NACIMIENTO Y ESCLAVITUD

Para su matrimonio en la parroquia de Santa Ana, María se registra como proveniente del Cusco. Posteriormente, en su primer interrogatorio, ella declara ser natural de Potosí, zona perteneciente al virreinato del Perú en la época. Este dato coincide con el testimonio de Francisca de Ayala[7], otra de las tres sirvientas de doña Mariana de Ayala trasladadas por ella a Lima.

La condición de María, según su ama, es de esclava. Legalmente solo los indios de Chile podían ser esclavizados, de acuerdo a una medida punitiva autorizada por una Real Cédula del rey Felipe III del 26 de mayo de 1608:

> *todos los indios, así hombres como mujeres, de las provincias rebeladas del reino de Chile, siendo los hombres mayores de diez años y medio y las mujeres de a nueve y medio, que fueren tomados y cautivados en la guerra [...] dos meses después de la publicación de esta mi provisión en adelante, sean habidos y tenidos por esclavos suyos; y como de tales se puedan servir de ellos y venderlos, darlos y disponer de ellos a su voluntad*[8].

Ninguna de esas circunstancias corresponde a María, quien nace en el virreinato del Perú. Por su parte, María se resiste al sometimiento de los esclavos que trata de imponerle su ama, al contrario, se rebela, pero su ama la doblega castigándola[9].

La crisis que vive María explota en una visita al monasterio de los doctores Feliciano de Vega[10], en esa época rector de la Universidad de San Marcos, y Fernando Becerril. De acuerdo al testimonio de Francisca de Ayala, María «salió a ellos y se asió de los manteos[11] y les dijo que la sacasen de allí porque estaba contra su voluntad y oprimida y forzada y sobre esto hubo gritos y voces y todo pasó delante de la abadesa»[12]. Ese hecho fue recordado durante el proceso por la hermana profesa María Magdalena de Bobadilla, de la donada Ana del Castillo y de la mestiza Ana del Espíritu Santo, otra de sirvienta de doña Mariana de Ayala.

La situación de María no tiene solución, es nativa, por tanto, su palabra no tiene valor. Su ama, en su defensa, declara que es su esclava y que tiene escritura en Potosí. Nadie denuncia o se interesa por la situación de María. Esa indiferencia contraviene la ley XIV del libro VI, título VI de las Leyes de Indias,[13] que dispone la denuncia de los casos de esclavitud y se exija la libertad del agraviado. María de Ayala reconoce su situación precaria: está «sola» y es «forastera».

Un caso de esclavitud semejante al de María registra el Padrón de indios de 1613 levantado en Lima. Al ser empadronado Alejos de Montoya, residente del barrio de San Lázaro, informa que la india María Madalena procedente «de Santa Cruz de la Sierra y que es por tal hija de indios chiriguanas se la había dado [...] diciendo era hija de indios esclavos suyos chiriguanas de tierra de guerra, y la dicha india torno a decir que no [era] tal sino de los Maxes»[14]. Como Majes está en Arequipa, pertenece al Perú, también se ha esclavizado a una india peruana, es evidente la diferencia entre lo declarado por el amo y por la sierva, como en la declaración de Mariana de Ayala y María, lo cual induce a

7. Francisca fue registrada en el expediente como monja profesa, este dato resulta llamativo debido a que en el convento solo hay monjas de velo negro, de velo blanco y donadas. Suscita una interrogante imposible de responder con absoluta certeza si nos preguntamos: ¿quién es Francisca de Ayala y por qué profesó como monja? Se puede postular que era una española o mestiza venida a menos que sirve a Marina de Ayala, que tiene un gran poder económico y cubre la dote.
8. "Real cédula para que los indios de guerra de las provincias de Chile sean dados por esclavos no reduciéndose al gremio de la Iglesia antes de venir a manos de las personas que los tomaren". En: Colección de documentos históricos del Archivo del Arzobispado de Santiago. Cedulario, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1920, t. 2, pp. 313-316 (pp. 314-315).
9. Michel Foucault en su libro Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002, aborda la función del castigo en la sociedad y los medios para encauzar el comportamiento.
10. Nació en Lima (1582) y falleció en México (1640). Fue descendiente de una familia de juristas y militares. Estudió en la Universidad de San Marcos, fue rector en cuatro periodos y desempeñó cargos y actividades importantes. Fue autor de Relecciones canónicas (1633), entre otros libros. Fue obispo de Popayán y luego de La Paz, y arzobispo de México.
11. Posiblemente la capa que en esa época usaban los religiosos.
12. Todas las citas del manuscrito son de AAL, Monasterio de la Santísima Trinidad, I:37, 1626, "Autos criminales seguidos contra Jerónimo Álvaro, indio natural de Huamanga, por haber raptado a María de Ayala, india donada y profesa en el monasterio de la Santísima Trinidad; se inserta declaraciones de testigos", f. 43v.
13. La ley XIV no admite la esclavitud de los indios "Encargamos a los prelados y eclesiásticos, y mandamos a todos nuestros ministros, y personas seculares de las Indias, que tengan a su cuidado avisar, y advertir a los protectores, procuradores, abogados y defensores de indios, si supieren, que algunos están debajo de servidumbre de esclavos en casas, estancias, minas, granjerías, haciendas y otras partes sirviendo a Españoles, o indios y de su número y nombres, para que luego sin dilación pidan la libertad, que naturalmente les compete [...] pongan en ella toda diligencia y solicitud, y los protectores, procuradores y defensores sin perder tiempo apliquen toda su industrias y sigan estas causas.", Paredes, J., Recopilación de las Leyes de los reynos de Indias, Madrid, 1680.

dudar de la veracidad de los amos. Ambos casos evidencian esclavitud de indígenas peruanos en Lima.

DONADA-PROFESA

María no comprende la cultura occidental y menos las razones que sustentan la vida consagrada y sus implicancias. Probablemente nadie le explica la doctrina religiosa y tampoco le interesa. Sin embargo, su ama Mariana de Ayala desea que profese; como María la posterga y se resiste, la manda azotar con su esclava Francisca «antes de la profesión [...] con una vara de membrillo que para este efecto estaba en la celda»[15]. A este hecho, corroborado por todos los testigos del convento y por María, se añade que la propia Mariana de Ayala «la azotó porque profesase»[16]. María se rebela comentando siempre que había profesado «contra su voluntad».

Una profesión era nula si, de acuerdo a lo establecido en el capítulo XVII por el Concilio de Trento, se forzaba a la postulante:

> si antes el Obispo, o en ausencia, o [...] su vicario, u otro deputado por estas a sus expensas, no haya explorado con cuidado el ánimo de la doncella, inquiriendo si ha sido violentada, si seducida, si sabe lo que hace. Y en caso de hallar que su determinación es por virtud, y libre, y tuviere las condiciones que se requieren según la regla de aquel monasterio y orden, y además de esto fuere a propósito el monasterio; séale permitido profesar libremente[17].

Las donadas profesas ocupaban el lugar más bajo en el claustro. Eran una posesión del monasterio «llevaban un hábito diferente y velo blanco»[18] y se ataban a la cintura una cuerda con cuatro nudos equivalentes a sus votos: castidad, pobreza, obediencia y clausura. Eran sirvientas, trabajaban en la cocina, limpieza, lavado de ropa, enfermería, ropería, cultivo de la huerta u otros; cumplían cualquier orden de la abadesa y carecía de derechos.

Otra manifestación del rechazo de María a su profesión es que nunca asumió su condición de donada profesa: no usaba el hábito y no cumplía las obligaciones religiosas de ese sector. Doña María de Rojas, monja profesa muy recogida en la Trinidad y bastante mayor, dice que siempre la vio «andar con su jubón, saya y mantellina como criada de servicio que era»[19]. Por tanto, la percepción sobre María, incluso en el propio convento, era de simple sirvienta, aunque algunas veces se ponía el hábito solo para comulgar.

El vestido es un signo que identifica el papel que cumplen las mujeres en el claustro, y nos permite tener una clara imagen de María en ese recinto. Todas las personas de fuera del convento que veían a María la consideraban criada. Este es el concepto de Jerónimo Álvaro, asistente de sastre que alguna vez conversó con ella, cuando entró por la confección de ropa y posteriormente cuando María huyó. Admitió casarse con ella creyendo que no tenía impedimentos. Solo supo que era donada profesa unos días después de su matrimonio cuando ella se lo dijo.

María se aleja de la Regla que regula la vida en el claustro: no usa hábito, no es sumisa, no respeta el silencio y conversa con un varón desconocido. Todo demuestra que, dentro de sus posibilidades, prima su voluntad.

LA HUIDA

La huida de María se produce sin premeditación los primeros días de noviembre de 1625. La pesquisa para dar con ella debió ser inmediata por la gravedad de los hechos, como lo fue en España la búsqueda de Catalina de Erauso[20] que huye el 18 de marzo de 1600 del Monasterio de San Bartolomé en San Sebastián e inmediatamente se pone en movimiento la orden de arresto. Catalina de Erauso, a diferencia de María, sabe que la buscarán, camufla su vestido y toda su vida esconde su identidad para evitar que la regresen al monasterio, hasta que la revela en Ayacucho[21]. Posteriormente, Catalina de Erauso viaja a Roma. El papa Urbano VIII, impresionado por sus hazañas, le concede licencia, excepcional en la época, para vestir como hombre y el rey, Felipe IV, le otorga una pensión vitalicia.

Otra huida sonada por la cual se levanta un proceso en el fuero eclesiástico y civil fue de la monja de velo

14. De Contreras, M. , Padrón de los indios de Lima en 1613, ed. Noble David Cook, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 1968, p. 344.
15. AAL, f. 43v.
16. AAL, f. 8r.
17. Concilio de Trento, Trento-Los religiosos y las monjas, cap. XVII. Disponible en: https://www.clerus.org/bibliaclerusonline/pt/ldq.htm
18. Férnandez Férnandez, A., La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú (Lima 1550-1650), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-UNIFÉ Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 1997.
19. AAL, f. 46r.
20. Catalina de Erauso dictó o escribió su autobiografía. Durante su vida aparecieron relaciones de su vida en Sevilla y Madrid de 'su propia boca'. Siglos más adelante, en 1829, Joaquín María de Ferrer editó en París en la Imprenta de Julio Didot la Historia de la monja alférez doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos. La primera edición en el Perú es de Manuel de Odriozola, Historia de la monja Alférez (escrita por ella misma), Lima, Imprenta del Estado, 1875.

negro Dominga [Beatriz del Corazón de Jesús][22] Gutiérrez de Cossío del Convento de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas, en Arequipa, la noche del 6 de marzo de 1831. Ella incendia su celda con un cadáver con el apoyo de su criada María Antonia Pastor y de la mandadera María Hurtado. Por esa trasgresión, Dominga Gutiérrez de Cossío padeció el estigma del escándalo, el repudio de su familia y de la sociedad hasta su muerte[23].

Un caso excepcional es el de Sor Lorenza Calero de Verandas, exclaustrada del monasterio de la Santísima Trinidad, que obtiene secularización perpetua por un breve del papa Pío Nono. La trasladan a morar en el beaterio de Nuestra Señora de Copacabana, en Lima, el 13 de diciembre de 1856. Dos días después, pide licencia para «salir a ver a mis parientes y practicar las diligencias que requiero para mi subsistencia acompañada con la persona que sea del agrado de la superiora del beaterio.»[24] Se le autoriza salir el 18 acompañada de una señora de respeto. No sabemos si regresó al beaterio, debido a que según manifiesta la superiora con pesar, refiriéndose a algunas que obtuvieron ese permiso, no han retornado.[25]

La denuncia de la abadesa del monasterio de la Trinidad, doña Juana de Cisneros Mendoza, priora en 1613 y reelegida en 1624[26], sobre la huida de María de Ayala no lleva fecha. Ese documento delega en el corregidor de los naturales Alonso de Mendoza la pesquisa de la prófuga, la acusa de premeditación e implica a Jerónimo Álvaro, sin acertar:

> Mi señor.
> El portador de esta es la lengua de la audiencia y él informara a vuestra merced el caso para lo que escribo. Es, mi señor, que de este convento se nos huyó una donada llamada María de Ayala, profesa de este convento de la Santísima Trinidad. Esta dicha donada hablaba con un sastre llamado Jerónimo y este dicho natural la favorece y debió de ayudar para sacarla y es así verdad que el la saco por cuanto el andado negociando si se podía casar con ella y a año y medio que anda en estas diligencias. Suplico a vuestra merced mande dar orden como cojan a este natural para que confiese donde la tiene porque está descomulgada por ser profesa y el también por haberla sacado del convento y ser profesa [entre renglones: que en ello y a vuestra merced muy gran servicio a Dios]. Suplico a vuestra merced se haga muy gran diligencia pues está a su cargo de vuestra merced por ser corregidor dueño de todo que en ello recibiré muy gran merced y favor como señor mío cuya servidora soy capellana.
> Abadesa doña Juana de Cisneros Mendoza [firmado].[27]

Las acusaciones presentadas por la abadesa doña Juana Cisneros de Mendoza inician el proceso. La construcción lingüística de su denuncia pasa de la suposición «este dicho natural la favorece y debió de ayudar para sacarla» a una afirmación categórica de autoconvencimiento: «y es así verdad que él la sacó por cuanto él ha andado negociando si se podía casar con ella y a año y medio que anda en estas diligencias.» Las autoridades admiten los términos de la denuncia sin vacilación por el prestigio del convento y de la superiora e inculpan la complicidad de Jerónimo Álvaro. En cambio, las declaraciones de María de Ayala y Jerónimo Álvaro están en desventaja, pese a declarar la verdad; no se las considera por la desconfianza que suscitan los naturales, quienes eran considerados incapaces.[28]

María desconoce que ha cometido un delito al huir; desconoce la administración de la justicia, las estructuras de poder y el sistema jurídico. Actúa con ingenuidad y sin premeditación: vio la puerta abierta, había penumbra, las monjas estaban distraídas y no la vieron. Al salir, María buscó el mejor resultado posible, la experiencia le ha enseñado que para una mujer lo mejor es el matrimonio. Por esa razón, ella trata de ubicar a Jerónimo Álvaro y, al hallarlo, es directa, le dice que ha salido del claustro para casarse con él. Esa iniciativa de María dista del comportamiento usual de la

21. Catalina de Erauso en un enfrentamiento es apoyado por el obispo que la lleva a su casa, luego le descubre su identidad "soy mujer [...] estando para profesar, por tal ocasión me salí", de Ferrer, J. M., Historia de la monja alférez doña Catalina de Erauso, p. 97. Ese hecho es recogido por Ricardo Palma en la tradición "¡A iglesia me llamo!", Tradiciones peruanas completas, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 189-192.
22. Al ingresar en el monasterio, tomó el nombre de Dominga Beatriz del Sagrado Corazón.
23. Véase: Alaya y Paz Soldán, L., "Recurso de fuerza y fuga de la monja Dominga Gutiérrez". En: Mi país, Lima, Imprenta El Cóndor, 1962, p. 165-189. Guevara Gil, A., "Los juicios de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, Perú, 1831)". En: de la Puente Brunke, J. y Guevara Gil, J. (eds.), Derecho, instituciones y proceso histórico, Lima, Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, t. 3, pp. 329-353.
24. ACNSC, Cuaderno de licencias de entradas al convento, fol. 1.
25. AGN, Gobierno eclesiástico, 65:10, Tribunal eclesiástico 1804, f. 1v.
26. Férnandez Férnandez, op. cit., p. 326.
27. AAL, f. 3r.

mujer en una sociedad patriarcal[29] en la época. Gerónimo Álvaro desconoce lo sucedido, actúa de buena fe y confía en María que acaba de salir del convento, además el imaginario social asocia esa procedencia con la fe, pureza y honestidad, entre otros valores que favorecen a María. Ella esconde a Gerónimo que es donada profesa y que huyó, el callar hasta lograr su cometido es su estrategia para salir airosa, es callar.

LA PRISIÓN

Después de unos tres meses de su huida, María no se esconde ni cambia de identidad; tampoco sabe que es prófuga y está excomulgada por ser donada profesa. Su captura y la de su esposo Jerónimo Álvaro el 18 de febrero de 1626 inicia su cautiverio. Él es internado en cárcel pública y María en el Recogimiento de Santa Cruz, que probablemente era un anexo a «la cárcel de hechiceros, o casa de la Santa Cruz, donde se recogieron los dogmatizadores, hechiceros, brujos y ministros de idolatrías»[30] cuyo local se terminó en 1619. Quedaba en el pueblo del Cercado, que fue la primera reducción de indios en Lima.[31]

La siguiente prisión de María es en la Casa de Divorcio,[32] centro creado para la seguridad de mujeres que iniciaban o estaban en trámite de divorcio y podía albergar a doncellas pobres cuyos padres estaban lejos y no tenían donde dejarlas, en este sentido funcionaba como en un recogimiento. De acuerdo a la costumbre en la época, se podía encerrar allí a alguna mujer por un delito, es el caso de María.

Las mujeres que ingresaban en la Casa del Divorcio pagaban por manutención y hospedaje entre 100 a 150[33] pesos ensayados anuales, a semejanza de los monasterios y los recogimientos. Si no había quien cubra ese pago, la Casa del Divorcio no contaba con medios para alojar a una persona. Por ello, la situación de María de Ayala es crítica, nadie asume su sustento y se enferma. Por esto, María presenta un pedido de liberación que es un clamor:

> *estoy aquí padeciendo mucha necesidad y enferma y sin tener qué comer ni quien me acuda con un pedazo de pan porque mi marido está todavía en el hospital muy malo por tanto*
> *A vuestra merced pido y suplico sea servido de mandarme soltar para poderme curar*[34]

Un cuadro semejante presenta su esposo Jerónimo Álvaro en su prisión.

EL PROCESO Y LA LIBERTAD

El proceso a María inicia en el fuero civil por huir siendo donada profesa y contraer matrimonio con otros agravantes. Pero al ser ella donada profesa, el 4 de marzo de 1626, se solicita el traslado de la causa al Juzgado Eclesiástico. El doctor Joan Hurtado de Vera promotor, fiscal del arzobispado, considera la aplicación de un castigo severo y ejemplar a María por la gravedad de sus faltas y devolverla al monasterio.

El papel del procurador general de indios Simón de Sosa es clave, defiende a los culpados desde inicios de mayo de 1626. Sin su participación, ellos carecían de defensa, además su analfabetismo[35] y pobreza les impedía toda capacidad de defensa. Simón de Sosa desmiente las acusaciones con los testimonios de los testigos y pide su libertad. Solicita que Jerónimo Álvaro, quien sufre por falta de alimentos y está enfermo con terciana, sea trasladado al hospital de Santa Ana. El 8 de agosto de 1626 se emite la autorización y logra su liberación el 6 de septiembre, pero su salud se ha ido deteriorando y fallece en el hospital el 17 de octubre.

El proceso contra María continúa, está tan enferma en la Casa del Divorcio que Simón de Sosa pide que se la traslade al hospital. El 20 de marzo de 1627 el doctor Vega la condena a dos años de reclusión en la Casa del Divorcio, contados desde el primer día de su prisión, a no volver al convento si no desea, a que ayune una vez a la semana y a

28. Constantino Bayle dice "De los aficionados a la Historia no hay quien ignore que el principio de la legislación indiana y la clave para entenderla es considerar a los indígenas como menores, incapaces de administrarse por sí, y más de defenderse jurídicamente de los atropellos a que su debilidad los exponía ante las violencias posibles de la raza vencedora."; Bayle, C., El protector de indios, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, 1945, p. 1.
29. Diversos textos tratan sobre el tema de la educación de la mujer en los siglos XVI y XVII, entre ellos, Fraile Seco, D., "Mujer y cultura: la educación de las mujeres en la Edad Moderna". En: Foro de Educación, vol. 2, N.° 4, 2024, p. 74-88.
30. Recuperando la memoria de Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017, p. 19.
31. Véase: Cárdenas Ayaipoma, M., "El pueblo de Santiago: un ghetto en Lima Virreynal". En: Bulletin de I´Institut Français d´Études Andines, vols. 3-4, 1980, pp. 19-48.
32. La primera superiora nombrada en 1598 fue la viuda Isabel de Quintanilla quien ingresó con su hija doña Feliciana de Quintanilla y una criada. Férnandez Férnandez, A., op. cit., p. 571.
33. Los montos pagados por las seglares en los monasterios varían. Véase Ib²dem, pp. 270-272 y 572.
34. AAL, f. 37r.

que rece cada día la tercera parte del rosario. Ese veredicto es resultado del acierto de Simón de Sosa en la defensa a María: demuestra su inocencia. Aún va más allá, se interesa por su destino.

Por propia iniciativa, Simón de Sosa convence a Diego Yachi, oficial de sastre y amigo de Jerónimo Álvaro, de que se case con María. Luego, el procurador informa sobre esa posibilidad al arzobispado. Esto cambia el curso de los hechos debido a que un interés de las autoridades eclesiásticas y civiles era ayudar a las mujeres a tomar estado (se casen o ingresen en el convento)[36] para «remediarlas» (queden bajo la tutela del esposo).

Simón de Sosa pide que María sea trasladada al hospital de Santa Ana. El 9 de mayo de 1627 la autoridad eclesiástica pide el diagnóstico del médico. Ese mismo día, el médico informa que María está con fiebre, desde hace mucho tiempo sufre de tercianas dobles y debía curarse donde no corra riesgo su vida. Este último dato es relevante, el médico no menciona la palabra «hospital», lo cual es indicio de la libertad de María.

El tiempo que abarca el expediente es de un año y 80 días, la última fecha que se consigna es el 9 de mayo de 1627. María de Ayala o mejor María de Potosí, es una mujer que no se doblega y es ejecutiva para lograr sus propósitos. Sus actos son respuesta a la violencia ejercida sobre ella y son una rebelión frente a un sistema que no comprende y rechaza, pero debe ahormarse en él. Lucha por su libertad y realización personal dentro de parámetros que le son posible manejar. Usa la palabra como denuncia cuando puede, pero también ha aprendido la relevancia de callar. Actúa con individualismo dentro del esquema cultural de la época, donde toda mujer honesta debe casarse. Lejos del patrón de sumisión que estereotipa el papel de la mujer en la época, María piensa, decide, actúa en forma autónoma. El expediente sobre María demuestra fehacientemente la existencia de esclavitud de indios peruanos, es un indicio de la posibilidad de otros casos que existieron, al ser el Perú un país extenso y diverso geográfica, cultural, lingüísticamente, entre otros, en un proceso de integración cultural al nuevo sistema que no concluye hasta el presente.

BIBLIOGRAFÍA

Alaya y Paz Soldán, L. (1962). Recurso de fuerza y fuga de la monja Dominga Gutiérrez. En *Mi país* (pp. 165–189). Imprenta El Cóndor.

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). (1626). *Monasterio de la Santísima Trinidad I:37. Autos criminales seguidos contra Jerónimo Álvaro, indio natural de Huamanga, por haber raptado a María de Ayala, india donada y profesa en el monasterio de la Santísima Trinidad; con declaraciones de testigos.*

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). (1714). *Cofradías, 42:9.*

Archivo del Convento de Nuestra Señora de Copacabana (ACNSC). (s. f.). *Cuaderno de licencias de entradas al convento.*

Archivo del Convento de Nuestra Señora de Copacabana (ACNSC). (1802). *Expediente seguido por la madre Jacoba de San Francisco sobre obtener la clausura.*

Archivo General de la Nación (AGN). (1804). *Gobierno eclesiástico, 65:10. Tribunal eclesiástico (f. 1v).*

Bayle, C. (1945). *El protector de indios*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla.

Biblioteca Nacional de España (BNE). (1614). *Mss/3032. Miguel de Contreras, Padrón de los indios que se hallaron en la ciudad de los Reyes del Perú, hecho en virtud de comisión del Marqués de Montesclaros, virrey del Perú.*

Cárdenas Ayaipoma, M. (1980). El pueblo de Santiago: Un ghetto en Lima virreinal. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 3–4*, 19–48.

Colección de documentos históricos del Archivo del Arzobispado de Santiago. Cedulario (Vol. 2, pp. 313–316). (1920). Imprenta Chile.

Concilio de Trento. (s. XVII). *Los religiosos y las monjas*. https://www.clerus.org/bibliaclerusonline/pt/ldq.htm

Contreras, M. de. (1968). *Padrón de los indios de Lima en 1613* (N. D. Cook, ed.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.

Fernández Fernández, A., et al. (1997). *La mujer en la conquista y la evangelización en el Perú (Lima 1550–1650)*. Pontificia Universidad Católica del Perú; UNIFÉ Universidad Femenina del Sagrado Corazón.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.

Fraile Seco, D. (2024). Mujer y cultura: La educación de las mujeres en la Edad Moderna. *Foro de Educación, 4*(2), 74–88.

Guevara Gil, A. (2008). Los juicios de la monja Dominga

35. El analfabetismo es una limitación que los indígenas difícilmente superan. Los nativos de la Cofradía de Nuestra Señora de Copacabana, en un documento del 28 de agosto de 1714, dicen que los "mayordomos que han sido de esta cofradía los más por no saber escribir han sido causa de que pierdan muchos instrumentos de las fincas que tiene dicha cofradía". AAL, Cofradías, 42:9, 1714, fol. s.n.
36. Según un documento del siglo XIX, algunas prostitutas se llevaban a Lima a doncellas indígenas engañando a sus padres o convenciendo a niñas huérfanas que vivían en el campo, con el pretexto de que sean sus sirvientas, para prostituirlas. ACNSC, Expediente seguido por la madre Jacoba de San Francisco sobre obtener la clausura en el año de 1802, fv. 419.

Gutiérrez (Arequipa, Perú, 1831). En J. de la Puente Brunke & J. A. Guevara Gil (Eds.), *Derecho, instituciones y proceso histórico* (Vol. 3, pp. 329–353). Instituto Riva-Agüero; Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Herzog, T. (2007). *Anuario de Historia de América Latina, 44*(1), 1–35.

Odriozola, M. de. (1875). *Historia de la monja Alférez (escrita por ella misma)*. Imprenta del Estado.

Palma, R. (1964). ¡A iglesia me llamo! En *Tradiciones peruanas completas* (pp. 189–192). Aguilar.

Recopilación de las Leyes de los reinos de Indias. (1680). Julián Paredes.

Vega Loyola, J. J. (2022). Indios esclavos en Lima desde la perspectiva del "Padrón de los indios de Lima en 1613". *Desde el Sur, 14*(2), 1–27.

FRANZ TAMAYO, TRADUCTOR DE PLATÓN: UN ESTUDIO INTRODUCTORIO AL MANUSCRITO DE 1919

GONZALO TINAJEROS ARCE / BOLIVIA
ALEJANDRA BASCOPÉ TARIFA[1] / BOLIVIA

"Sápidas piedras y cúpidas flores hizo el Demiurgo
Cuando a su cosmos tentó dar un sentido mayor.
No s·lo cambia de piel la serpiente. Cambian las cosas
Almas y meollos también como en intenso florar".
Franz Tamayo, Epigramas Griegos.

Palabras claves:
Constitución de la República; Naturaleza del Ser; Origen del Universo; Demiurgo; Franz Tamayo.
Keywords:
The constitution of Republic; Nature of Being; The origin of the Universe; Demiurges; Franz Tamayo.

INTRODUCCIÓN

Por el año de 2016, una tarde despejada de septiembre se extendió sin límites hasta bien entrada la noche, luz tenue, cansada, incierta, con interminables revisiones de periódicos y otros impresos hasta que, revisando el viejo baúl echado en el suelo del archivo de Gracián, nieto de Don Franz, encontramos, Alejandra y yo, un pequeño cuaderno con anotaciones que a simple vista no decía nada claro, sino que, a través de un mirar atento y cercano se revela en el manuscrito una traducción castellana del poeta paceño al *Timeo* de Platón.

Da para percibir con amplitud que es una traducción esforzada, rigorosa, apegada a los tiempos verbales y a las declinaciones lingüísticas griegas para poder atrapar, no solamente con elegancia, sino con integralidad, el aura del diálogo platónico, esto en la medida en que las ideas racionales juegan y brotan en cada participación traída por los personajes envueltos en esta trama filosófica.

Además, se ve que de tiempo en tiempo, Tamayo se alejó de la propuesta de una traducción muy literal del original para poder dejar fluir libremente su creatividad poética como traductor, y él retomó muy probablemente sus trabajos hermenéuticos por las noches[2], manifestando señales de que su traducción es de distintos períodos con sus respectivas pausas, notables en el tono y color de la

1. P.h.D. Gonzalo Humberto Tinajeros Arce (UFRGS), cuenta también con Post doctorado en Filosofía barroca latinoamericana (PUCRS, Brasil) http://lattes.cnpq.br/0227334995209083. Lic. en Ciencia Política por la UMSA. Y la Lic. Cinthia Alejandra Bascopé Tarifa es Maestrante en estudios Electorales por la USM, Argentina. Es también Lic. en Ciencia Política por la UMSA.
2. Ambos autores compartimos esta impresión, debido a la firmeza de la letra, y por sus quehaceres matutinos sabidos en tanto Diputado por La Paz. Probablemente Tamayo dejaba sus profundos trabajos filológicos para ser abordados por las noches en sesiones casi continuas.

tinta, registrada también en el grosor de la letra al inicio del manuscrito y en los reinicios de cada sesión de traducción. El manuscrito tiene en algunas partes un aire poético, romántico, nocturnamente nostálgico, y en otras partes, rigor lógico, geométrico[3], ordenado numéricamente[4] con un acabado para una posible futura publicación.

Es esta traducción la que nos reúne en este estudio varios años después para analizar el lenguaje estético, metafísico y político expresado en el *Timeo* de Platón mediante el acogimiento conceptual y original de Franz Tamayo. Entendiendo para esto, el contexto de vida que nos muestra un personaje que era ya diputado por La Paz[5]. En 1919, abril, el político radical y el traductor-poeta en los paisajes de Yaurichambi[6], expresó un lenguaje especialmente creativo, amplio, refinado, sirviéndose de las dudas y la reflexión, a fin de mostrar el alma del ser humano, a partir de los estudios de teología natural hacia la metafísica dialéctica especulativa para revelar los misterios del *Timeo* de Platón.

El presente escrito pretende desvelar entonces una nueva faceta oculta hasta ahora del pensador boliviano Franz Tamayo (1879-1956), ingresando en los misterios reflexivos en la traducción filosófica del *Timeo* de Platón. Desde la *Politeía* Ateniense, visualizando las instituciones sólidas de una Atlántida idealizada y encontrada en las palabras antiguas del sabio Critias[7]. Atravesando lentamente por varios de los secretos del Universo gracias a la narración detallada del astrónomo creativo y destacado político naturalista del Lócride[8], *Timeo*. Franz Tamayo con casi 40 años de vida, hizo una inmersión en los conceptos griegos de filosofía primera o teología natural[9], y ofrece a sus lectores en el siglo XXI una traducción inédita, ardilosa, que nos exige ejercitar libremente pensamientos radicales, a fin de comprender la elección de sus palabras para decodificar el juego de la creación del universo, por el artífice del todo, el *Demiurgo:*

> *Si este mundo es hermoso y su autor bueno, claro a lo que hizo conforme a lo eterno o si es conforme a lo devenir temporal;*[...].[10]

El *Demiurgo* es el Dios creador del universo, ordenador de los materiales dados en el espacio (*chóra*), a los cuales les da formas racionales, provistos de belleza para cada una de estas entidades cromáticas del universo. Es él esencialmente un artista, un formador de la *hermosura*[11] geométrica y proporcionada de todo lo que existe. Y sobre lo que aún no existe no hace entonces todavía parte de sus designios divinos. Así los dioses y las otras entidades del universo serán germinadas necesariamente por él y les otorgará autonomía de movimiento y razón, a fin de que hagan girar el mundo en sus ciclos de espiritualidad. Una intriga que nos deja la traducción de Tamayo es si el hermoso mundo esculpido en el tiempo por el demiurgo se corresponde con la creación en el tiempo eterno o si se corresponde con el tiempo futuro, contingente o necesario, dentro del devenir temporal de la obra de arte divina.

En razón de esta profundidad textual-filosófica es que estamos comenzando a realizar un trabajo detallado del manuscrito para poder ir mostrando los grandes aportes de la traducción de Franz Tamayo a la obra de Platón. Nuestra propuesta está dirigida a revelar el profundo análisis que hizo como filólogo/filósofo de las categorías estéticas, políticas y metafísicas en la obra de Platón, y para esto la presente investigación recuperará en su integridad el manuscrito

3. Geometría relacionada con la astronomía en su orden natural (f. 7), y en la creación interna por parte del Demiurgo sobre los ejes del universo esférico (f.10), con sus planos ordenados en engranajes angulares y triangulares.
4. Ordenamiento numérico desde los (fols. 2r al 29v), margen superior izquierdo y derecho, dependiendo esto de la página de la traducción. Véase anexo.
5. Correspondencia esencialmente del año de 1919, además del interés que los autores tenemos por los detalles históricos de las cartas enviadas y recibidas en el tiempo de la composición de la tragedia Prometheida o Oceanides, y del tiempo de la traducción y comentario Tamayano a la Epístola a los Pisones – Arte poética de Horacio. Libro publicado en 1915. La correspondencia estudiada será de 1912 a 1921, período greco-latino del poeta paceño.
6. Cartas escritas en el lugar.
7. f.3.
8. f.3.
9. "Natural theology", originally referred to (and still sometimes refers to) the project of arguing for the existence of God on the basis of observed *natural facts. [...]* Again, we will use the term "natural theologian" to refer to someone who aims to use ordinary human cognitive faculties (reason, sense-perception, introspection) to establish positive truths about the existence and nature of God and other religiously significant, supersensible beings or states of affairs. Such a person presupposes that sentences in human language (or at least sentences in the language of human thought) can express some theological truths, even if other such truths are beyond us". https://plato.stanford.edu/entries/natural-theology/ . Sobre la existencia de Dios y la utilización de distintas clases de lenguajes humanos, alegorías, proverbios, lógica-metafísica, véase también G. Tinajeros: El lenguaje especulativo de Hegel y San Anselmo en las pruebas de la existencia de Dios. https://ojs.hegelbrasil.org/index.php/reh/article/view/24/18 Páginas visitadas en 20 de abril de 2025.
10. f.8.
11. Franz Tamayo traduce en el Timeo el término técnico de la Estética "Bello" por Hermoso. Es muy frecuente encontrar está opción en la traducción (ff. 9v, 14r), otorgándole principalmente dulzura, encanto y localidad latinoamericana, ya que la palabra "Hermosa" es utilizada a diario para distintos objetos y sujetos, guardando así localmente a la raíz latina formosus / forma bella.

original de puño y letra de Franz Tamayo en su propio castellano romántico[12], apoyado del texto original de Platón, y contará para facilitar la lectura, con una transcripción integral al español contemporáneo en la publicación nuestra de la serie.

Queremos dar al manuscrito una edición crítica que tenga comentarios científicos elaborados por eruditos en temas platónicos de filosofía política, metafísica y estética, en un dialogo académico profundo de conocedores de Platón y Tamayo, a fin de compartir saberes que permitan publicar el manuscrito en un libro con 10 capítulos sobre la originalidad de Franz Tamayo como traductor de Platón.

SOSPECHAS E INDAGACIONES EN RELACIÓN AL LENGUAJE EMPLEADO EN LA TRADUCCIÓN TAMAYANA

Creemos que es importante analizar en extenso el lenguaje empleado por Franz Tamayo para hacer una traducción castellana del original griego[13], apoyada en el latín y el francés, sumadas a sus conocimientos de la filosofía alemana *Kantiana*[14], para traducir filosóficamente el *Timeo* de Platón, usando un lenguaje veraz, creativo, ardiloso y complejo en sus terminaciones que emplean conjugaciones del castellano formal e ibérico junto a la elegancia, dulzura, amabilidad y consistencia del castellano boliviano, especialmente paceño. Dando a conocer científicamente que:

1. La traducción fue realizada en diferentes periodos, tiene 2 tipos de tintas diferenciados, en los que podemos evidenciar la tinta negra y después la tinta azúl, reflejado en la página 11, donde se nota el cambio del color.
2. Al inicio la letra es más firme, clara, y con el pasar de algunas hojas se hace menos legible, notando una escritura más apresurada y con soluciones lingüísticas dubitativas, creando perplejidad e inseguridad de los lectores por sus varias opciones terminológicas para el mismo concepto. Y, para cuando el texto no tiene más soltura, Tamayo pone en griego y entre paréntesis, el concepto que busca entender con su posible sentido en la palabra estudiada.
3. Los puntos 1 y 2 serán analizados en detalle dentro de un libro científico altamente especializado con comentarios analíticos en 10 temáticas filosóficas y politológicas, elaborados por especialistas invitados del mundo para escribir en *10 capítulos* técnicos.

Consideramos también que es muy llamativo el descubrir una faceta no conocida antes de Franz Tamayo, filósofo fino, capaz de estructurar sentencias, frases y proposiciones en el lenguaje metafísico de Platón.

Franz Tamayo era conocido como políglota, poeta, sociólogo, político y gran lector de filósofos modernos[15] y tragediógrafos griegos, pero nunca se supo hasta ahora que era traductor de textos metafísicos, y esto nos lleva a indagar del por qué él decidió en abril de 1919 traducir el *Timeo* de Platón?

Surgen así muchas sospechas e indagaciones que tratarán de ser esclarecidas a lo largo de esta investigación.

ALGUNAS PROPOSICIONES FILOSÓFICAS EN LA TRADUCCIÓN TAMAYANA DEL TIMEO

1. *Timeo,* siendo como es el más astrónomo de nosotros y el más entendido en las obras de la naturaleza debería hablar el primero.
2. Lo primero que hay que distinguir, según mi pensar, es lo siguiente: Lo que eternamente ha sido y carece de principio o de nacimiento; y lo que ha nacido y devenido y no es en modo alguno.
3. Es imposible que algo llegue a existir sin causa.
4. Todo el cielo o el kosmos o cualquier otra

12. Tamayo fue fuertemente influenciado por los poetas románticos alemanes de comienzos del siglo XIX, muy interesados en interpretar y traducir como bien sabemos al pensamiento estético griego clásico: Schiller, Schlegel, Novalis, Hölderlin, etc. Tamayo contaba con varios ejemplares de los poetas románticos alemanes en su biblioteca personal, actualmente se halla custodiada en la UMSA en el piso del acervo antiguo de la Biblioteca central.
13. Encontramos fruto de una sospecha bien fundada en la biblioteca Franz Tamayo de la UMSA, el registro del Timeo de Platón en la edición griega de 1829 muy probablemente utilizada por Tamayo en su traducción:https://bibliotecas.umsa.bo/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=251936&query_desc=au%2Cwrdl%3A%20Plato .Edición de amplia difusión mundial y disponible en el internet hasta para compra y venta. Platonis Opera, Tomus VIII, 1829. Sin embargo, tenemos también otra firme intuición, en el sentido de que Tamayo habría también utilizado una edición tri-lingue, griego- latín, francés o griego-latín – alemán, puesto que don Franz conocía mucho de Francés y Latín, un poco menos griego, alemán e inglés.
14. Sämtliche Werke de Kant perteneciente a la colección de la biblioteca Franz Tamayo, registra entrada de los distintos volúmenes: https://bibliotecas.umsa.bo/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=251922&query_desc=ti%2Cwrdl%3A%20kant . Tamayo poseía la obra completa de uno de sus filósofos preferidos, posiblemente haya adquirido toda la obra kantiana en su estadía en Europa de 1899 – 1904.
15. "Estudia a Fichte, Kant, Taine, Schopenhauer, Goethe, Nietzsche y otros escritores y filósofos alemanes que dejan huella en su pensamiento como la habían dejado indeleble, Platón, Plotino, Séneca". (Bailey A, 2010, p.161).

cosa que recibir un nombre, se llama esto para nosotros.

5. Tal fue la sensación que experimenté yo ante la ciudad que describimos.
6. Tal se dijo en tal sentido.
7. En aquella época griseaba ya Critias casi, casi en los 90 años, cuando yo apenas tenía 10.
8. Comenzando por el comienzo del mundo, y acabando en la naturaleza del hombre.
9. Si este mundo es hermoso y su autor bueno, claro es que lo hizo conforme a lo eterno o si es conforme al devenir temporal.
10. Sócrates: muy bien dices, *Timeo,* y tal cual dices deben las cosas entenderse.

OBSERVACIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN

La traducción tamayana es muy interesante, sospechamos que ella exagera lo más que puede las declinaciones y los pronombres personales griegos en su traducción castellana, esforzando para esto, principalmente, la segunda persona del plural dentro del castellano ibérico. El *vosotros*[16], que permite acoger fácilmente la narrativa del texto para quienes está dirigido los argumentos filosóficos, y que, fácilmente se pierden en el castellano latinoamericano contemporáneo, pues utiliza el *ustedes* conjugado igual que para las terceras personas del plural, *ellos/ellas*. Esta plausible sospecha, nos permite muy posiblemente identificar que la traducción tamayana viene del escrito original en griego, apoyado en una rítmica literaria del latín y, finalmente apoyándose en una versión trilingüe del texto, con el francés[17] para facilitar más la traducción fluida al castellano.

Otra peculiaridad de la traducción es la soltura en la utilización del gerundio, (ej. siendo, educando, pensando, escogiendo, balanceando, etc., (f.6r, f.9v, f.14r), dando la impresión de que Tamayo no estaba preocupado por realizar una traducción agradable a los cánones clásicos entendidos para traducciones, como son: claridad, belleza, sistematicidad. Al contrario, Tamayo hace un esfuerzo por hacer pensar diferente en castellano, esto es en modo filosófico, muchas veces poco agradable a lecturas directas y rápidas. Por eso decidió abrir el lenguaje sin más ataduras a lo agradable y pedagógico, pues la amplitud reflexiva de la *razón* transita en los escenarios de la metafísica, la lógica y la estética, a fin de encontrar nuevos rumbos para el pensar vivificante y racional. Es así que el concepto: "siendo *en sí* y *para sí*[18] del ente[19] en tanto ente[20]", llevará a los atentos lectores para seguir las venas conceptuales del idealismo alemán, de Kant a Hegel, por los que Tamayo circuló en sus reflexiones para captar la substancia de las obras estéticas y por qué no, geométricas, realizadas por el gran hacedor "*El Dios/Demiurgo*", quien fue ordenando el caos[21] inicial del universo, puso las formas, colores, brillos y sombras, en aquellos lugares donde decidió establecer los objetos, esto a fin de hacerlos comprensibles para los seres inteligentes del *Kosmos*[22], así como hacerlos sensibles para que los seres racionales emitan sus *juicios* de *gusto* sobre la esencia o forma de lo *hermosamente*[23] en cada uno de ellos.

La armonía y el orden bajan del macrocosmos manteniendo su forma/ideal para el microcosmos: "La *Polis griega*". En *La República*, Platón propuso que la ciudad ideal este estructurada como la forma pura del alma humana, con tres principales estamentos: 1) Gobernantes; 2) Guardianes o Protectores; 3) Productores o Agricultores[24]. Cada uno de estos estamentos deberá cumplir necesariamente sus funciones para así producir equilibrio en el cuerpo y en el alma de *La Polis*. En *el Timeo*, Platón se enfocó en la cosmología, en el origen mismo del universo, descrito como un orden racional perfecto, construido y ordenado por el *Demiurgo* (el divino artesano). Ese tipo de orden deberá también trasladarse a la vida humana. En ambos escritos encontramos que el mejor sistema político será aquel que imite el orden racional del cosmos y del alma humana, siendo que el gobierno de los sabios este dado por los filósofos gobernantes que conocen el

16. ff. 6, 8.
17. Frías, M., 2018, p.23, escribe que en la colección Franz Tamayo custodiada por la UMSA se encuentran algunos textos originales de Platón en griego, latín y con traducciones francesas de carácter escolar no críticas (p.23). Nuestra primera búsqueda revela informaciones diferentes (véanse notas 13 y 14) y vamos a tener aún mayor precisión científica cuando la UMSA nos permita ingresar en la colección FT. Ya hemos realizado una solicitud a la directora de la Biblioteca por medio del Vicerrectorado en febrero de este año y estamos aguardando entonces las credenciales.
18. f.10.
19. "[...]repasando todo en la mente durante la noche, lo ente". (f.6).
20. f.14.
21. f.9.
22. f.8.
23. Véase nota 11.
24. Tamayo habla más que de productores de agricultores, posiblemente por su proximidad con la vida agrícola desarrollada en el altiplano boliviano. El amor, respeto y veneración por la madre Tierra en la cultura andina, deben haber influido en la traducción de Franz Tamayo, ya que escribió: "La Tierra nuestra alimentadora alrededor del eje tendido a través del todo, la hizo el Dios Guardian, y creadora de la noche y el día, primera y la antiquísima de todos los cuerpos que devinieron dentro del cielo". (f.14). [Itálicas nuestras, no presentes en el manuscrito de 1919].

bien mediante el entendimiento racional de las cosas que se reflejen en la vida social.

PROSPECCIÓN DEL ESTUDIO EN SUS PRÓXIMOS PASOS

1. Presentación del libro, que será hecha por los descubridores del manuscrito. Posteriormente aparecerán marcadas las temáticas centrales trabajadas por Franz Tamayo en su traducción del *Timeo*. Además, se explicará la opción de publicación del manuscrito original (*facsímil*) acompañado de la trascripción al castellano actual, páginas contrapuestas y explicaciones sobre que opciones y lenguas utilizó Franz Tamayo para su traducción. Finalmente, habrá una breve presentación de los contenidos de los 10 capítulos que harán parte del libro en formato de revisión, *blind revie*w.
2. Manuscrito de 29 folios, seguido de la transcripción al castellano actual con las puntuaciones correspondientes.
3. Los tres primeros capítulos estarán destinados al análisis sobre el Platón político, en tres dimensiones: La Representación Política; La Constitución de la República; La Función de los Gobernantes, Guardianes y Guardianas; Agricultores y Productores.
4. Los siguientes 7 capítulos serán destinados al análisis pormenorizado del *Timeo*, en las dimensiones metafísica y astronómica: Origen del universo; El Caos; El Orden; La Inteligencia creativa y estética; Las Esferas Celestes; El Demiurgo; La Geometría analítica.

CONCLUSIONES

Franz Tamayo revela una faceta inédita como traductor filosófico. El hallazgo de haber encontrado intacto el manuscrito de 1919, permite a los lectores descubrir una nueva faceta del gran pensador boliviano, no solamente como poeta o político o políglota, sino también como un fino traductor de filosofía primera o metafísica, capaz él de interpretar y reelaborar con profundidad conceptual el *Timeo* de Platón.

La traducción tamayana posee un alto rigor lingüístico y creativo. Tamayo no se limitó a realizar una traducción literal, pues combinó tanto fidelidad gramatical al griego original con una notable libertad poética, como también desarrolló un lenguaje reflexivo que mezcla el castellano formal ibérico con giros del español paceño, influido por el latín, el francés y la filosofía crítica kantiana.

El manuscrito presenta una estructura compleja y diversa, en él se evidencian diferentes etapas de trabajo, con variaciones en tinta, trazo y estilo, lo que sugiere un proceso de traducción prolongado, pausado y cargado de alta reflexividad. La oscilación entre lo poético y lo lógico da cuenta de un esfuerzo por captar tanto la estética como la metafísica platónica.

La figura del *Demiurgo* es central en la interpretación de Tamayo, siendo esa entidad la creadora del cosmos, apareciendo como un artista divino que va ordenando el universo con su propia racionalidad y siguiendo la idea de la hermosura. La traducción precisa permite vincular la cosmología de Platón con una estética literaria de lo teológico y lo político, relacionadas en el orden tanto del cosmos como de la polis.

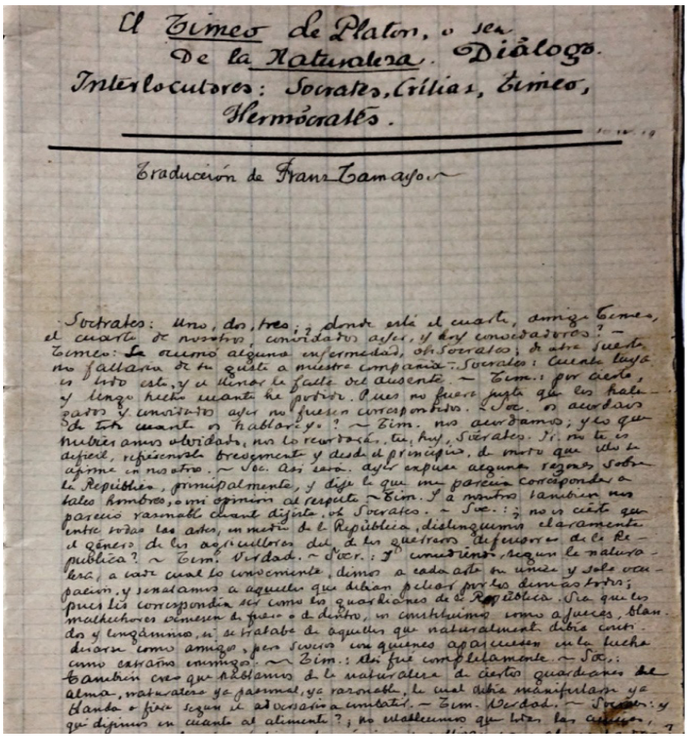
Es así que la enseñanza referencial de *La República* en *El Timeo* manifiesta a la justicia política siendo posible apenas cuando la ciudad está gobernada realmente por la razón, es decir, por aquellos ideales ordenados del Bien. Entendiendo que el orden social debe basarse en una estructura natural y armónica, no en intereses mezquinos particulares, la fuerza bruta y las mayorías ignorantes. Por lo tanto, la educación (*paideia*), la música[25], la filosofía y la gimnasia, forman juntas los pilares de la virtud para constituir un Estado justo.

La traducción como ejercicio filosófico y político, donde Tamayo no traduce para ilustrar o para educar solamente, sino para pensar en la mente y seriamente lo ente[26]. El uso arriesgado del lenguaje, sus elecciones terminológicas y su aproximación conceptual, convierten sin duda a esta traducción en un acto de creación poética, filológica y filosófica, dialogando nocturnamente con los ideales políticos y metafísicos de Platón.

El proyecto de edición crítica del manuscrito abrirá nuevas

25. "Así, pues, para hacerlo como es debido, ha de entrar primero el coro de las musas, el coro infantil que ha de cantar en público esas cosas con toda seriedad y ante la ciudad entera; segundo ha de venir el de los jóvenes hasta de 30 años, invocando a Apolo como testigo de la verdad de lo dicho y rogándole se digne graciosamente persuadir a la juventud; y aún deben cantar en tercer lugar los que cuentan de 30 años hasta 60; los de mayor edad, pues que ya no son capaces de elevar sus cantos, deben quedar como narradores de historias inspiradas sobre estos mismos asuntos morales". (PLATÓN, 2008, p. 150).
26. "[...]repasando todo en la mente durante la noche, lo ente". (f.6).

perspectivas académicas. Este estudio propone una recuperación integral del texto original con una transcripción limpia al castellano contemporáneo, y un análisis interdisciplinario en diez capítulos temáticos, lo cual permitirá valorar con mayor precisión el aporte de Tamayo a la tradición filosófica latinoamericana.


El Timeo de Platon, o sea
De la Naturaleza. Diálogo.
Interlocutores: Socrates, Critias, Timeo,
Hermócrates.

Traducción de Franz Tamayo.

Socrates: Uno, dos, tres; ¿donde está el cuarto, amigo Timeo, el cuarto de nosotros, convidados ayer, y hoy anfitriones? — Timeo: La ausencia alguna enfermedad, oh Socrates; de otra suerte no faltaría de tu grata a nuestra compañía. — Socrates: Cuando haya lo hiciera esto, y el tiene la culpa del ausente. — Tim.: por cierto, y hemos hecho cuanto he podido. Pues no fuera justo que los huespedes y convidados ayer no fuesen correspondidos. — Soc. ¿Te acuerdas de todo cuanto os hablé yo? — Tim. nos acordamos; y lo que hubiéramos olvidado, nos lo recordará. Tu, hoy, Sócrates. Si, en fin, te es dable, representalo brevemente y desde el principio, de modo que ello se afirme en nosotros. — Soc. Así sea. Ayer expuse algunas reglas sobre la República, principalmente, y dije lo que me parecía correspondía a tales hombres, o mi opinión al respecto. — Tim. Y a nosotros también nos pareció razonable cuanto dijiste, oh Sócrates. — Soc.: ¿no es cierto que entre todas las artes, en materia de la República, distinguimos claramente el género de los agricultores del de los guerreros defensores de la República? — Tim. Verdad. — Soc.: Y comunicamos, según la naturaleza, a cada cual lo conveniente, dimos a cada arte un único y solo ocupación, y ensalzamos a aquellos que debían pelear por las demás todas; pues les correspondía ser como los guardianes de la República. Sea que los muchachones vinieren a juego o a duelo, no contribuimos como jueces, blando y lenguaraz, ni se trataba de aquellos que naturalmente debían contender como amigos, pero sí con aquellos que aparecieren en la lucha como estando enemigos. — Tim.: Así fué completamente. — Soc.: También creo que hablamos de la naturaleza de cierto guardianes del alma, naturalezas ya parejas, ya razonable, la cual debía manifestarse blanda o fiera según el adversario a combatir. — Tim. Verdad. — Soc.: y qué dijimos en cuanto al alimento?, no establecimos que todos los guardianes,

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2014): *Metafísica*, Madrid: Alianza.

Bailey, A. (2010): *Franz Tamayo: Mito y Tragedia*, La Paz: Plural.

Cornelli, G. y Lisi F. (eds). (2010): *Plato and the City*, Alemania: Academia Verlag.

Frías, M. (2018): *Tamayo tras las huellas de Horacio*, Perú/Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Hegel, G.W.F. (2010): *Fenomenología del Espíritu*, España: Abada.

Jaspers, K, (2002): *Los grandes filósofos, los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, Madrid: Tecnos.

Platón. (2020): *Timeo*, Madrid: Alianza.

Platón. (2007): *Critón*, La Paz: Plural.

Platon. (1995): *Théétète*, Paris: Flammarion.

Platão. (2016): *A República*, Belém: Ed.Ufpa.

Platón. (1997): *La República*, Bogotá: Panamericana.

Platón. (2012): *El Timeo*, México: Porrua.

Platón (2008): *Las Leyes*, Madrid: Alianza.

Tamayo, F. (manuscrito de 1919): *El Timeo de Platón*. Traducción inédita de Franz Tamayo.

Tamayo, F. (1986): *La Prometheida o Las Oceanides*, La Paz: Juventud.

Tamayo, F. (1987): *Scopas*, La Paz: Juventud.

Tamayo, F. (1986): *Epigramas Griegos*, La Paz: Juventud.

Tinajeros, G. (2025): *El proceso de las determinidades del ente en cuanto ente en el medio universal (das allgemeine Medium). Un estudio fenomenológico sobre los universales de la Percepción en la filosofía de Hegel*, in H. Ferreiro, G. Miolli (eds.), Teorías del conocimiento y la acción en la filosofía clásica alemana, Buenos Aires: Ragif (The estimated publication date is august 15, 2025).

Tinajeros, G. (2015): *El lenguaje especulativo de Hegel y San Anselmo en las pruebas de la existencia de Dios*, Brasil, Revista Indexada da Sociedade de Estudos Hegelianos https://ojs.hegelbrasil.org/index.php/reh/article/view/24/18

https://pucrs.academia.edu/GonzaloTinajeros

https://plato.stanford.edu/entries/natural-theology/

EL HUMANISMO ANTILLANO SE ENCUENTRA CON EL HUMANISMO RENACENTISTA: JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA, BARTOLOMÉ DE LAS CASAS Y JOSÉ DE ACOSTA

MICHAEL SCHULZ / ALEMANIA

1. EL HUMANISMO DEL RENACIMIENTO

En la historia del arte se suele hablar del Quattrocento y el Cinquecento para referirse a los siglos XV y XVI, la época del Renacimiento italiano. Con motivo de la elección del nuevo papa, pudimos ver en la Capilla Sixtina obras clásicas del Renacimiento como el fresco de la Creación de Adán o el fresco del Juicio Final, de Miguel Ángel. El Renacimiento italiano se considera la época del redescubrimiento de la Antigüedad en las humanidades y en el arte. Ya en el siglo XIV, Francesco Petrarca se inspiró en los modelos antiguos para sus poemas y sus escritos históricos. Se fomentó el estudio del griego y se redescubrieron Platón y Aristóteles (Leonardo Bruni Aretino) como autoridades; Cicerón se convirtió en el modelo a seguir en retórica. El studium humanitatis sustituyó el studium divinitatis. La humanitas se convirtió en el epítome de la educación antigua y de las virtudes.

El cronista de la corte y traductor de Aristóteles, Juan Ginés de Sepúlveda, el dominico y obispo Bartolomé de Las Casas, y el jesuita José de Acosta, como españoles del siglo XVI, estaban muy familiarizados con el ideal educativo del Renacimiento italiano. Sin embargo, sacaron conclusiones diferentes de este ideal educativo, lo que se refleja en su valoración de la civilización de los pueblos indígenas de América. ¿Cómo se explican estas diferencias y en qué se fundamenta un humanismo humano? Esta es la pregunta central de mi ponencia.

2. EL HUMANISMO ITALIANO DE JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA

Nacido en Córdoba en 1490, Juan Ginés de Sepúlveda pasó muchos años en Bolonia para doctorarse y realizar sus primeras traducciones al latín de escritos aristotélicos. Giulio de' Medici, a quien había conocido en Bolonia, le encargó esta traducción. Cuando este se convirtió en papa con el nombre de Clemente VII en 1523, lo llevó a Roma. Junto con el papa, Sepúlveda vivió el saqueo de Roma (Sacco di Roma) en 1527, lo que le llevó a reflexionar sobre la guerra justa.

A esto se sumó la política imperialista de los otomanos, que estaban conquistando los Balcanes y sitiaron Viena en 1529. El ideal del hombre culto del Renacimiento era asesorar a los poderosos y llevar así una vita activa que dejaba atrás el ideal medieval de la vita contemplativa. Así, Sepúlveda se sintió llamado a aconsejar a su rey Carlos V. En el año del asedio de Viena, 1529, escribió el tratado Ad Carolum V ut bellum suscipiat in Turcas. En él, animaba al rey católico a librar una guerra preventiva contra los turcos sin remordimientos ni pacifismo falso. Como Sepúlveda tenía

la impresión de que Martín Lutero y Erasmo de Róterdam consideraban los ataques de los turcos como un castigo de Dios contra el que no se debía luchar, o que el mandamiento cristiano del amor al enemigo prohibía cualquier acto bélico preventivo, dedicó otro libro de 1535, titulado Democrates, a la legitimidad de la guerra. Sepúlveda era admirado por muchos por su educación y su refinado latín ciceroniano.

Sin embargo, en Italia el futuro cronista de la corte tenía que soportar las burlas sobre sus compatriotas. Decían que los españoles eran un pueblo inculto, alejado de la educación. Al menos es cierto que en España se practicaba un humanismo y aristotelismo diferente al defendido por Sepúlveda. En la Universidad de Salamanca, el aristotelismo y la antropología escolásticos desarrollados por Tomás de Aquino experimentaron un nuevo y tardío florecimiento gracias a Francisco de Vitoria afirmando que todos los hombres son libres por la ley natural, son personas e imágenes de Dios (412). Bartolomé de Las Casas, que ingresó a la orden dominica en 1522, y José de Acosta de la Compañía de Jesús, también se vieron influidos por este aristotelismo escolástico. En cambio, Sepúlveda determinó su concepción de humanitas de manera secular. La humanitas, la verdadera humanidad, era el epítome del hombre culto y distinguido (Jürgen Schäfer) que vive intelectualmente en las tradiciones griegas y romanas de la Antigüedad. El cristianismo queda un elemente aditivo.

Sepúlveda, en su obra Democrates secundus, cuyo manuscrito terminó en 1545 y envió para su evaluación y para obtener el permiso de impresión, compara las culturas griega y romana con las culturas indígenas actuales y emite un juicio demoledor. Subraya que los indígenas viven «como animales salvajes». Por el contrario, los griegos y los romanos habrían desarrollado civilizaciones avanzadas. La idolatría, los sacrificios humanos y el canibalismo de los indígenas serían fenómenos que verificarían el fracaso de su cultura y religión. El descubrimiento de las altas culturas de los aztecas, los mayas y los incas tampoco altera esta valoración. Sus limitados logros civilizatorios garantizarían solo que los indios no son monos ni osos, sino apenas seres humanos. Partiendo de la Política de Aristóteles, Sepúlveda retoma el concepto de esclavo natural y lo aplica a los indios. En opinión del cronista de la corte, la humanitas de los españoles prueba claramente que sus compatriotas son ese tipo de personas superiores que, siguiendo a Aristóteles, están destinadas a dominar a los esclavos naturales, los Amerindios.

Incluso, si estos pueblos llegaran a negarse a someterse al dominio español, podría librarse legítimamente una guerra contra ellos. Así como los soldados no deben tener remordimientos por luchar contra los turcos, del mismo modo, Sepúlveda explica ahora en el Democrates secundus, que no deben tener escrúpulos por luchar contra los indígenas desobedientes. Parece evidente, que la comprensión de la humanitas como concepto cultural decide sobre paz y guerra.

Por otro lado, el cronista de la corte se defendía con vehemencia de la interpretación que los conquistadores y colonizadores hacían de sus tesis, en el sentido de que estas servirían como carta blanca para capturar y esclavizar a los indígenas. Pero, ¿quién quería escuchar esta objeción de Sepúlveda?

En la actualidad, los investigadores continúan debatiendo si efectivamente Juan Ginés de Sepúlveda podría suscribirse totalmente a la tesis aristotélica del "esclavo natural", suscripción que Las Casas y Acosta le adjudicaron[1]. Es evidente que, en Democrates secundus, Sepúlveda contempla la posibilidad de que, tras un avance civilizatorio, se concedan más libertades a los indígenas. No obstante, expresa su inquietud respecto al peligro de que dichas libertades pudieran exceder las capacidades de la naturaleza humana de los indígenas, lo que podría resultar en un retroceso a sus costumbres tradicionales y bárbaras. Este escenario conllevaría la pérdida de la humanitas, que tanto les había costado conseguir. En consecuencia, se evidenciaría la necesidad de mantener el dominio español sobre los pueblos indígenas. Esta supuesta debilidad estructural de la naturaleza humana en el caso de la población indígena sugiere que Sepúlveda no abandona por completo la idea del "esclavo natural" transformándola en una categoría cultural. Existen personas de primera y de segunda clase.

No es de extrañar que este resultado llevara al historiador belga Henry Méchoulan a publicar en 1974 un libro titulado El antihumanismo de Juan Ginés de Sepúlveda. Por su parte, el historiador español Francisco Castilla Urbano rechaza la acusación de antihumanismo dirigida a Sepúlveda, señalando que el humanismo renacentista italiano no debe identificarse con el humanismo moderno de los derechos humanos. Esto es cierto, por supuesto. Sin embargo, ya en el siglo XVI, el término humanitas se utiliza y conserva en versiones posteriores de su Democrates secundus. Pero parece haber relativizado este término de forma culturalista. podía entenderse, al menos en esencia, de forma diferente a como

1. Es indiscutible que utiliza este término y que lo conserva en versiones posteriores de su Democrates secundus. Pero parece haber relativizado este término de forma culturalista. Ya no aparece en la Apología, que sirvió de base para su disputa con Bartolomé de Las Casas en el famoso debate de Valladolid de 1550/51.

lo entendía Sepúlveda. Bartolomé de Las Casas lo deja claro.

3. EL HUMANISMO CRISTIANO DE BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

El teólogo e historiador español Mariano Delgado afirma que Las Casas «no era un humanista filántropo». De hecho, para Las Casas, la humanitas renacentista no constituye el fundamento de sus argumentos en defensa de los indígenas. «¡Valeat Aristóteles!», «¡Adiós!», exclama incluso, porque, como cristiano, Las Casas quiere orientarse por completo hacia Cristo y al mandamiento del amor al prójimo, como subraya Delgado. El factor decisivo del progreso cultural es el cristianismo. Por mucho que las sociedades antiguas pudieran presumir de un alto grado de humanidad en su civilización y formación intelectual, a nivel moral no lo podrían hacer, como demuestran los brutales e inhumanos juegos circenses de los romanos. Según Las Casas, una alta cultura no garantiza en absoluto una alta cultura de la humanidad. Una alta cultura también puede basarse en la inhumanidad, por ejemplo, en la esclavitud.

La orientación de Las Casas hacia el cristianismo solo permite concluir que fundó un humanismo cristiano. Sin embargo, este humanismo no excluye la recepción de autores antiguos. Así, Las Casas toma de Cicerón la convicción de que todos los seres humanos son racionales y tienen una idea de lo divino. Complementa esta afirmación con las Sagradas Escrituras y la tradición escolástica, que atestiguan que el ser humano ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. Cicerón y las Sagradas Escrituras confirman, por tanto, la humanitas, es decir, la plena humanidad de todos los seres humanos, incluidos los indígenas. Las Casas incorpora a esta antropología teológico-metafísica de la tradición escolástica elementos teóricos del humanismo renacentista italiano. Su Apologética Historia Sumaria sirve a este propósito.

De Aristóteles toma la idea de que la naturaleza humana puede verse favorecida o inhibida en su desarrollo por factores climáticos, geográficos y cósmicos, por lo que el dominico explica detalladamente la influencia positiva del entorno latinoamericano en el desarrollo físico y psíquico de la población indígena. Nos guía por las ciudades del Nuevo Mundo y ensalza los logros culturales de sus habitantes. La vida urbana de los indígenas demuestra Ya no aparece en la Apología, que sirvió de base para su disputa con Bartolomé de Las Casas en el famoso debate de Valladolid de 1550/51. su prudencia política y su capacidad de autogobierno, tal y como exigía Aristóteles para el ser social, el hombre, que vive en la polis. Que algunos indígenas sigan viviendo aislados es la excepción. Todo desarrollo cultural comienza en un «primer estado rudo», que se supera gradualmente gracias a la luz de la razón y a los argumentos convincentes de personas ingeniosas.

Las Casas agrega que el hecho de que los indígenas no conozcan la lengua escrita los convierte en bárbaros secundum quid, es decir, en un sentido relativo. Sin embargo, esto no afecta a sus capacidades civilizatorias. Siguiendo a Aristóteles, el dominico habla de las personas que, por falta de talento, son esclavas por naturaleza, incluso si se trata de hijos de nobles europeos. Estas personas necesitan la guía de otros. No obstante, los indios occidentales no pertenecen en absoluto a esta clase de esclavos naturales, sostiene contra Sepúlveda. No necesitan a los españoles y encomenderos para hacer un uso adecuado de su inteligencia. Lo que necesitan es el cristianismo. Eso es lo que marca la diferencia.

Solo la fe cristiana transmitió a la Antigüedad un conocimiento auténtico de Dios y superó la idolatría habitual entre los griegos y los romanos, así como la práctica de los sacrificios humanos. A ojos de Las Casas, Sepúlveda pasa por alto esta carencia de la cultura grecorromana. Las Casas reconoce el monoteísmo filosófico de Aristóteles, pero subraya la ineficacia de esta visión filosófica en el ámbito de la religión, que sigue siendo politeísta.

Además, tanto los griegos como los romanos practicaban sacrificios humanos. Las Casas esperaba que el Nuevo Mundo experimentara los mismos cambios que el mundo grecorromano con la llegada del cristianismo mediante una labor de convicción apostólica y pacífica. Las Casas subraya, sin embargo, que incluso en la práctica de los sacrificios humanos se encuentra la razón de la naturaleza humana. Para ello se basa en las afirmaciones de Aristóteles y Tomás de Aquino sobre el culto sacrificial debido a los dioses y a Dios, que sigue la lógica del sacrificio y el valor supremos. El sacrificio supremo es, sin duda, la vida humana. Por lo tanto, a pesar de su distorsión demoníaca, las religiones de la Antigüedad y de los pueblos indígenas revelan la naturaleza humana en su integridad.

Conclusión: mientras que en Sepúlveda el humanismo italiano de la educación y la civilización sirve para marcar una diferencia cualitativa entre la naturaleza humana de los indígenas y la de los españoles, Las Casas analiza la humanitas cultural de los indígenas para revelar la igualdad y la unidad de la naturaleza humana entre ellos, por lo que es posible una convivencia libremente elegida entre españoles e indígenas en una confederación iberoamericana – una confederación que propone en sus escritos políticos. Siguiendo la tradición de las Sagradas Escrituras y la teología escolástica, que integran críticamente la Antigüedad grecorromana, Las Casas desarrolla un humanismo cristiano, al igual que Erasmo de Róterdam. El humanismo cristiano de Las Casas reconoce que hay personas con mayor o menor

nivel de educación y desarrollo civilizatorio, pero no personas de primera y segunda clase, como sí lo hace Sepúlveda. ¿Podemos superar el humanismo renacentista de Sepúlveda con el humanismo de Las Casas?

Antes de responder a esta pregunta, me gustaría mencionar el humanismo del jesuita José de Acosta.

4. EL HUMANISMO DE APERTURA INTERCULTURAL DE JOSÉ DE ACOSTA

No es necesario hacer una larga explicación para comprender la cercanía entre la orden jesuita y el ideal educativo del Renacimiento italiano, ya que la Compañía de Jesús fundó escuelas, colegios y universidades. Acosta también trabajó en este sentido en el Virreinato, donde llegó en 1572. La importancia que concedía a la educación, incluso en relación con la misión, queda patente en una afirmación de su Historia natural y moral de las Indias, publicada en 1590: «... es necesario enseñarles primero a ser hombres y después a ser cristianos». La christianitas presupone la humanitas y la completa – como la gracia presupone la naturaleza humana y la completa.

Cuando Acosta, en su escrito sobre teología misionera De procuranda Indorum salute (1588), denomina a los indígenas "vix homines", es decir, apenas hombres, no lo hace para menospreciar la naturaleza humana de los indios, como hace Sepúlveda, sino para destacar la enorme tarea de educación y civilización que hay que llevar a cabo.

Para que la educación tenga éxito, primero debe formarse quien quiere enseñar a los demás. Para Acosta, la educación significa también aprender el valor de las culturas no cristianas a través del ejemplo de los griegos y los romanos, de tal modo aprecia igualmente las culturas extranjeras de los chinos y los indígenas americanos, a diferencia de Sepúlveda, que solo valora la cultura indígena desde el ideal de la educación y la cultura grecorromanas. Acosta, como hombre de libros, reconoce el sistema de memoria de los quipus, las cuerdas de lana y nudos que usaban las civilizaciones andinas. El jesuita sabe distinguir entre los distintos grupos indígenas. Para él, la educación significa superar los prejuicios: «la falsa opinión que comúnmente se tiene de ellos, como de gente bruta y bestial y sin entendimiento, o tan corto que apenas merece ese nombre». La educación no se limitaría a leer y escribir libros en latín, como lo indicaría Sepúlveda. Más aún que Las Casas, Acosta muestra la importancia de aprender la lengua de los nativos. En el humanismo renacentista se empieza a apreciar la literatura en las lenguas vernáculas. Ser cristiano no significa convertirse culturalmente en español.

En el Tercer Concilio de Lima (1583), Acosta impuso que los misioneros aprendieran las lenguas quechua y aimara. Además, editó catecismos multilingües. Para el jesuita, la educación deja de ser una vía de sentido único a pesar de la asimetría que persiste. Abogó por establecer una relación de confianza mutua entre españoles y Amerindios. Solo se debían destruir los lugares de culto indígenas si alejaban a la gente de la fe cristiana. Admiraba los templos de México y encontraba verdades cristianas en las religiones autóctonas.

Conclusión: el humanismo cristiano de Acosta se completa con el humanismo renacentista de la educación. Las diferencias en la humanitas de la civilización no revelan diferencias en la condición humana, como opinaba Sepúlveda. La igualdad y unidad de la naturaleza humana reivindicadas por Las Casas no son para Acosta solo una verdad teológico-metafísica de la tradición escolástica, sino que también representan un reto pedagógico: la educación intercultural debe hacer visible dicha igualdad y unidad en el ámbito de la humanitas cultural.

5. ¿QUÉ HUMANISMO?

Entonces, ¿cómo se explican los diferentes humanismos? La respuesta es que Las Casas y Acosta basan sus argumentos en un humanismo cristiano que podemos identificar con un humanismo antillano comprometido con la salvación y protección de los pueblos indígenas. Sepúlveda, por el contrario, conoce ciertamente el humanismo cristiano, no obstante, prefiere un humanismo secular de formación grecorromana que solo superficialmente se conecta con el humanismo cristiano. Así, como Las Casas, también Sepúlveda puede llamar a los indígenas "nuestros prójimos". Sin embargo, esta denominación cristiana no cambia la valoración de los nativos según los criterios de la humanitas grecorromana. Además, para el cronista, humanitas es sinónimo de hispanitas, es decir, se le añade un matiz nacionalista.

Si nos preguntamos qué humanismo preferiríamos, la mayoría de nosotros -me atrevería a decir- nos decantaríamos hoy en día por el humanismo de Las Casas y Acosta, ya que este humanismo protege la dignidad de cada ser humano. Sin embargo, el editor mexicano de la Apologética Historia Sumaria de Las Casas del año 1967, Eduardo O'Gorman, tiene una opinión muy diferente. En la introducción, O'Gorman tacha al humanismo cristiano de Las Casas de arcaísmo reaccionario y retorno a la escolástica medieval. En cambio, considera moderno el enfoque de Sepúlveda, cuya tesis sobre la naturaleza humana débil de los indígenas justifica un nacionalismo español y, con ello, un nuevo universalismo nacional que trasciende el universalismo medieval del cristianismo. Según O'Gorman, Las Casas, con su humanismo cristiano y su universalismo medieval

de una confederación iberoamericana llega simplemente demasiado tarde. El historiador estadounidense Lewis Hanke contradijo la opinión de O'Gorman y vio en el enfoque de Las Casas una referencia a la modernidad. El historiador estadounidense John Leddy Phelan, por su parte, contradice a Hanke, pero está de acuerdo con O'Gorman, por otro lado, señala los conocidos problemas del nacionalismo. En última instancia, hay que dar la razón a O'Gorman y Phelan en que Las Casas piensa y actúa como un cristiano convencido y, por lo tanto, favorece el humanismo cristiano de impronta escolástica desarrollado en la escuela de Salamanca. Sin embargo, en vista de las dramáticas consecuencias del nacionalismo, el colonialismo y el imperialismo, yo desearía que la antropología escolástica y antillana de Las Casas volviera a ser una visión del presente y del futuro. ¿Cómo podría ser en una Europa secular o en un estado oficialmente laicista como Bolivia? ¿Podríamos seguir al filósofo alemán Jürgen Habermas, que recomienda traducir la antropología cristiana y antillana al lenguaje secular con el concepto de «dignidad humana»? El respeto a la dignidad humana debería figurar en cualquier caso en la agenda de un humanismo verdaderamente humano. En esta agenda también deben incluirse las palabras clave «educación intercultural» y «diálogo interreligioso». Estas palabras clave se pueden extraer del humanismo cristiano de Acosta. Educación y educación intercultural estarían abiertas a todos, más aún en un estado que promueve la justicia social y la diversidad étnica. Los conocimientos interreligiosos fomentan la coerción de la sociedad. Creo que la preocupación del humanismo de Las Casas y Acosta nunca llega demasiado tarde y debería tener finalmente su oportunidad en el siglo XXI.

BERNARDO DEL CARPIO: UN HÉROE EXTRAORDINARIO EN LOS DRAMAS DE MOROS Y CRISTIANOS

MILENA CÁCERES VALDERRAMA / BOLIVIA

"(...) según el mismo Menéndez y Pelayo, (...) al hablar de las comedias clásicas parecen 'vaciarse en el mismo troquel, pareciéndose unos a otros hasta confundirse, los galanes, las damas, los padres, los hermanos'".
Azorín, Los valores literarios, p. 150[1]

¿QUIEN FUE BERNARDO DEL CARPIO?



Imágenes de Bernardo del Carpio extraídas de Google imágenes en el siguiente enlace https://www.google.com/search?q=bernardo+del+carpio+retrato Google Imágenes

Bernardo es un personaje mítico-literario que según las fuentes habría nacido en el año 794, y no se sabe cuándo falleció. Sin embargo, leyendas medievales lo ubican de una y mil maneras, antes de la fecha y después; venciendo o colaborando con Emperador Carlomagno, en Roncesvalles; en España, Italia o en el Mediterráneo, como veremos a continuación:

PRIMERA PARTE

1. Nacimiento de Bernardo del Carpio (794- ¿?

Cuenta la *Primera Crónica General*,[2] que Bernardo del Carpio era hijo de Jimena, la hermana de Alfonso el Casto, y del Conde don Sancho Díaz de Saldaña. Estamos en el siglo VIII y IX, puesto que Alfonso II el Casto reinó entre el año 759 y 842. [3] [4]

El rey, al saber que su hermana había tenido este hijo en la clandestinidad, aunque ella y Sancho se amaron con un amor sincero y se casaron secretamente, la encierra en un

1. Azorín, Los valores literarios. Madrid: 1944. Ed. Losada.
2. Primera Crónica General. (PDG) Ed. Por R. Menéndez Pidal, con estudio actualizado de Diego Catalán, Madrid, 1977. Tomo II pp. 350-351.
3. Rubio García, L.uis. Historia y poesía: Bernardo del Carpio. Estudios Románicos, Ed. Universidad de Murcia: No 12, pp. 7 – 30. .
4. Rubio, p. 10 a 15.

convento y encarcela al Conde don Sancho en el Castillo de Luna.

Sin embargo, hay una segunda leyenda, también en la misma *Primera Crónica General*, que Bernardo era hijo de la hermana de Carlomagno llamada Timbor. Ella fue en peregrinación a Santiago de Compostela y se encontró con el Conde de Sanz Díaz. Al quedar encinta y dar a luz a Bernardo, Alfonso el Casto que, no podía tener hijos, lo adoptó para prepararlo para que reinara en España.

Esta segunda leyenda tiene menos importancia y cayó en el olvido.

En todo caso, el rey Alfonso el Casto crió a Bernardo del Carpio como si fuera su hijo y éste se convirtió en un paladín extraordinario. [5]

2. Relación de Alfonso el Casto con Carlomagno

El rey Alfonso el Casto (760-843) gobernó como rey de Asturias en dos periodos distintos: primero en el año 783 y posteriormente entre los años 791 y 842.

El rey Carlomagno (742, 747 o 748? - 814) fue rey de los francos desde el 768, de los lombardos desde el 774 y del Sacro Imperio Romano desde 800 hasta su muerte en 814.

Lo que significa que hubo un periodo en que ambos coincidieron como reyes. Fueron rivales y no se puede decir que tuvieron relaciones amigables, pero más bien de complicidad. Alfonso el Casto, ante la embatida de los moros y el hecho de no poder tener hijos, solicita ayuda a Carlomagno. Envía a unos embajadores y Carlomagno pide que le entreguen el reino de León en compensación. Alfonso el Casto empieza a negociar.

Cuando los nobles españoles conocieron el contenido de la embajada, se indignaron muchísimo. Amenazaron al rey Alfonso el Casto con destronarlo, si no anulaba la demanda. Bernardo, que era uno de ellos, se convirtió en el paladín que no permitió esto y más tarde lograría la victoria contra Carlomagno y sus ejércitos francos.

3. La Batalla de Roncesvalles (15 de agosto de 778)

A pesar de que la batalla de Roncesvalles ocurrió en el año 778, (según otros autores, en alguna fecha no identificada de 808), la leyenda medieval afirma que Bernardo participó aunque no hubiera nacido.

Los franceses atacan España por el norte, por el cañón o desfiladero de Roncesvalles, Bernardo sale a luchar con las tropas españolas (formadas por vascos y moros) y vencen a los franceses. Dice el romancero que fue el mismo Bernardo del Carpio, quien mató a Roldán, convirtiéndose en el héroe de Roncesvalles, un "anti-Roldán".[6]

4. Bernardo aprende que sus padres están vivos y prisioneros

Luego de la victoria de Roncesvalles, dos nobles parientes de Bernardo, le cuentan que su padre Sancho Díaz está prisionero. Bernardo se presenta a Alfonso el Casto para pedir la libertad de su padre. El rey se lo niega, sin embargo, y nunca cumple su promesa.

Al contrario, dice la leyenda que al conde Sancho le sacaron los ojos para que nunca pudiera ver a su hijo.

5. Alfonso el Magno gobernó desde 866 hasta poco antes de su defunción, ocurrida en 910

Más adelante, cuando el rey Alfonso III, llamado el Magno (852-910) sucede al Alfonso II, hay un nuevo ataque francés liderado por noble llamado Bueso. Bernardo vuelve a pelear contra los franceses y él mismo mata a Bueso.

Inmediatamente, Bernardo le exige a Alfonso el Magno que lo deje ver a su padre. Unos dicen que el padre lo conoce, sin poderlo ver. Otros dicen que cuando llega Bernardo, su padre ha fallecido recién. En venganza, Bernardo saca a su madre del convento y simula un matrimonio entre los dos. Y, por último, también se dice que al encontrar a su padre muerto lo pasea por el reino para que sea venerado por última vez.

6. Bernardo construye su castillo en Carpio

Cuenta la crónica que Bernardo sale furioso, acompañado por tres nobles españoles, encuentra a tres leguas de Salamanca un bello lugar donde construyó un castillo y le dio el nombre de Carpio. De ahí su nombre Bernardo del Carpio.[7]

7. Bernardo libre de ir a pelear donde quiera

La segunda parte de la leyenda de Bernardo del Carpio lo lleva hasta Italia. Allí hay un anacronismo porque aparece acompañado por Roldán, ayudando al Emperador Carlomagno. Vienen a ayudar al Papa, ante la amenaza de

5. Primera Crónica General. Ib²dem
6. Rubio, p. 14
7. Rubio. p. 26

invasión de los Lombardos, dirigidos por Teodosio.

8. La existencia de Bernardo del Carpio es muy cuestionada y aparece con varios orígenes en una época no determinada de la historia

Lo que es cierto, según Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal y otros especialistas, es que una leyenda nació por la necesidad de tener un héroe medieval que encarna los principios morales y religiosos, los principios políticos y patrióticos de su tiempo.

Es por eso que, después de su triunfo en el romancero que recoge leyendas medievales, es retomado con gran éxito por los dramaturgos del Siglo de Oro en el siglo XVI. [8]

Empecemos por nombrar a estos famosos autores: [9]

Juan de la Cueva, *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (fines del s. XVI)

Félix Lope de Vega y Carpio, *La Mocedad de Fernando* y *El Casamiento en la muerte*

Álvaro Cubillo de Aragón, *El Conde de Saldaña* (Primera parte) y *El Conde de Saldaña y Los Hechos de Bernardo del Carpio.*

Antonio Mira de Améscua. Las desgracias del rey Alfonso el Casto

Bernardo de Balbuena. Bernardo o la victoria de Roncesvalles. (Autor que viajó y vivió en América Central)

Y nosotros agregamos a

Luis Vélez de Guevara, *El cerco de Roma por el rey Desiderio*", obra del género de los moros y cristianos que se representa en el Perú, en la localidad de Huamantanga, en la sierra de Lima.[10] [11]

9. Por último, en el siglo XIX, Bernardo se vuelve a poner de moda:

Eugenio Hartzenbush, escribe *Alfonso el Casto* (drama en tres actos)

Francisco Zea, *Por su padre y por su rey o Bernardo de Saldaña* (drama romántico)

En prosa:

Ventura Ruiz Aguilera, *Roncesvalles* (balada)

Jorge Montgomery, *El Bastardo de Castilla* (novela)

Manuel Fernández y González, *Bernardo del Carpio*

Emilio de Alcaraz, *Daniel o el Cortejo del rey de Ordoño*

Juan de Valera, *El caballero del azor* (cuento)

10. Es así como lo encontramos al norte del Perú, en la caleta de Colán, peleando contra el pirata moro Barbarroja, venciéndolo. Pensamos que este Bernardo es más contemporáneo, tal vez fruto del Romanticismo. Con el tiempo encontraremos la obra que le dio origen.

11. Para terminar, Luis Rubio García cita a Cervantes al final de la primera parte del Quijote, y a sus acertadas opiniones: *"No puedo negar, Señor don Quijote, que no sea verdad algo de lo que vuestra merced ha dicho, especialmente en lo que toca a los caballeros andantes españoles ...En lo que se refiere al Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio, pero que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande."*[12]

SEGUNDA PARTE

El cerco de Roma de Huamantanga:

El cerco de Roma, se representa en el barrio de Anduy, en Huamantanga, Canta, Lima, Perú, todos los años pares, los días 7, 8 y 9 de octubre de cada año durante tres horas cada día en honor de la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel

El cerco de Roma por el rey Desiderio, del autor español Luis Vélez de Guevara, obra teatral del Siglo de Oro donde aparece el héroe Bernardo del Carpio



Cuadro de Luis Guardamino del Camino para llegar a Huamantanga.

8. Romancero Viejo Publicación original: Madrid, Atlas, 1945, Edición digital a partir de Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al Siglo XVIII, edición de Agustín Durán, Madrid, Atlas, 1945,
9. Ratcliffe, Marjorie. Honor y legitimidad: Bernardo del Carpio en el siglo de oro. En AISO, Actas del VII Congreso de 2005, 2006, pp. 521-525.
10. Lázaro Niso, Rebeca. "La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura" en Cuadernos de Aleph, Universidad de la Rioja, 2015, p. 89.
11. Lázaro, Ibidem p. 92
12. Rubio, p. 29.

1. UBICACIÓN

El distrito de Huamantanga pertenece a la provincia de Canta, en el departamento de Lima. Esta ciudad está situada a 3.392 metros de altura sobre el nivel del mar en la Cordillera de los Andes, a solo 113 kilómetros al nordeste de la capital, en la margen izquierda del río Chillón.

2. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN DE EL CERCO DE ROMA DE HUAMANTANGA

Fuimos a Huamantanga, mi esposo y yo, por primera vez en 1979. La familia Guardamino –compuesta por Marcela y Filomeno Guardamino Reymundo, y sus hijos Fernando, Miguel y José– nos acogió. Ellos pertenecían al barrio de Anduy y poseían una versión manuscrita de *El cerco de Roma*. Nos manifestaron que al año siguiente representarían la comedia. La señora Marcela nos dijo que podíamos copiar unas partes –lo que hicimos con todo respeto– y nos enseñó algunas fotos de la representación de años pasados, donde don Filomeno, montado en su caballo, hacía de Carlomagno. El año 1980 no hubo representación por falta de medios.

En mi calidad de filóloga, lo primero que consideré importante cuando empecé la investigación fue obtener el texto. Me di con la sorpresa de que los huamantanguinos lo consideraban propiedad secreta de la comunidad. Me explicaron que existían unos textos que estaban en posesión de las personas notables del pueblo, quienes los habían recibido en herencia de los abuelos. Ellos no podían mostrarlos, solamente los compartían con los actores de la comedia. Así que había que esperar a ver la representación para juzgar sobre su importancia.

3. OBTENCIÓN DEL TEXTO

Después de esta visita viajamos a París y estando allá, el año 2003, la historiadora peruana sanmarquina Dra. Cristina Flórez Dávila, nos trajo el texto de *El Cerco de Roma* por encargo del Lic. Luis Cajavilca Navarro, natural de Canta y también historiador sanmarquino. El Lic. Cajavilca había recibido el texto de una alumna que lo había heredado de su familia. Con paciencia, el Lic. Cajavilca lo hizo digitalizar tal como lo recibió, sin hacer ninguna enmienda. Luego él, como propietario del texto, nos otorgó permiso para estudiarlo y publicarlo.

Con este esperado texto fuimos a la Biblioteca Nacional *François Mitterrand* en París y encontramos la versión del texto editada en Madrid, en la Calle La Paz, en 1783, que le corresponde. Al compararla con el texto recibido nos pareció ser la más parecida al texto de Luis Cajavilca. La obra *suelta* de Luis Vélez de Guevara se llama *El cerco de Roma por el rey Desiderio*.[13]

En 2006 conocimos al gran especialista de Vélez de Guevara, George Peale, autor de unas cuarenta ediciones críticas de Vélez de Guevara. Nos dijo que nuestra elección era correcta y el año 2015, en que publicó la edición crítica, indica que corresponde a la *suelta* S4c[14].

(Hay otra edición crítica por los autores Henry Ziomek y Ann N. Hugues[15], en Kassel, Edition Reichenberg de 1992, que es útil por su estudio crítico. Es importante señalar que para comprender el TEXTO CAJAVILCA de Huamantanga es necesario tener el texto original de la edición del TEXTO PAZ y las ediciones críticas de George Peale y de Ziomek y Hugues. Las alteraciones sufridas en el primer texto son imposibles de superar sin comparar con los otros dos textos.

4. EL MANUSCRITO

El cerco de Roma por el rey Desiderio de Luis Vélez de Guevara y el cerco de Roma de Huamantanga

El manuscrito original se perdió y nos ha llegado únicamente por ediciones llamadas *sueltas*. Se registra una primera representación en Salamanca en 1606,[16] citada por José Domínguez Búrdalo en la inauguración del corral de comedias de Salamanca. Una segunda representación se registra a fines del siglo XVIII, citada por José Juan Arrom. Y, por supuesto, la nuestra, que se representa en Huamantanga.

George Peale deduce que la obra fue escrita entre 1604 y 1606, habiendo veintidós *sueltas* que circulaban desde la fecha de su composición. En el año de 1615, en el Prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, don Miguel de Cervantes alaba *el rumbo, tropel, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara*.[17]

Según Henryk Ziomek y Ann N. Hugues, *El cerco de Roma por el rey Desiderio* es *una obra única, completa, cabal y original*, donde el poeta Luis Vélez de Guevara no ha copiado

13. Vélez de Guevara, Luis, El Cerco de Roma por el rey Desiderio, Madrid: Calle Paz, 1783.
14. Peale, George, Luis Vélez de Guevara. El cerco de Roma por el rey Desiderio, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015. Edición crítica con prólogo de Alma Mejía González.
15. Vélez de Guevara, Luis. El cerco de Roma por el rey Desiderio, Kassel: Edition Reichenberg, 1992 Edición preparada por Ziomek, Henryk y Ann N. Hugues (Eds.).
16. Peale. op. cit., p. 30.

ninguna obra anterior, ni ningún romance[18]. La pieza de teatro tampoco ha sufrido ninguna refundición en otros textos de la época. Se aprecia una calidad lírica muy expresiva gracias a una construcción muy cuidadosa del texto, lo que, a mi entender, facilita su éxito en todas partes donde se representó.

5. ARGUMENTO

Vélez crea este drama que sitúa hacia el año 800, cuando la ciudad de Roma es asediada por el rey lombardo Desiderio, quien se jacta de ser el más cruel e inhumano de los infieles. Ante esto se reúnen el rey Carlomagno y varios de los pares: su sobrino Roldán (antes de Roncesvalles), Reinaldos de Montalbán, el guerrero español Íñigo Arista (quien solía pelear siempre al lado del rey francés) y, finalmente, también Bernardo del Carpio, en nombre del rey español, Alfonso el Casto. Todos ellos *cercan Roma*.

Todos ellos quieren defender al Papa Adriano ante la amenaza del rey Desiderio (quien, para los efectos de la pieza, es considerado moro, aunque en realidad pertenece a los Lombardos, una tribu germánica, Vélez mismo crea la confusión).

Antes de la llegada de Carlomagno, el cardenal Leoncio es solicitado por el Papa y sale a defenderlo, pero Desiderio lo toma preso y lo ata a un árbol. Aparece Bernardo del Carpio, para defender el trono de su tío, el rey Alfonso el Casto, para los españoles, porque Carlomagno, aduciendo que éste no tiene descendencia, aspira a su trono. Hay embajadas con discursos muy elocuentes entre moros y cristianos, así como peleas figuradas a caballo o a pie hasta, que muere el rey Desiderio. Es Bernardo del Carpio quien reta a Desiderio y lo mata después de una espectacular batalla a caballo.

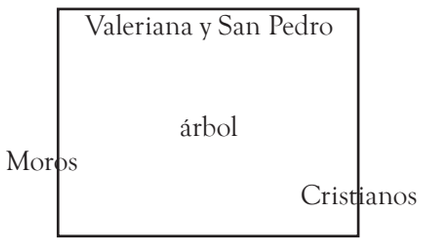
La obra es amenizada por Valeriana, hermana de Leoncio, quien provoca el amor loco del rey Desiderio cuando viene a pedir la libertad de su hermano. Luego, el guerrero Íñigo Arista se enamora perdidamente de Valeriana y se casan. San Pedro aparece como un *deus ex machina* que aconseja a Carlomagno en los momentos de duda.

En Huamantanga se ha añadido al final del drama el episodio donde se canta el *maicillo*, que precede la fiesta del pueblo que los habitantes de Huamantanga celebran en honor de la paz recobrada. Ésta es una costumbre en todas las piezas de teatro que se representan en la zona.

6. PERSONAJES Y ESCENARIO

En Huamantanga, el barrio de Anduy, pone en escena *El cerco de Roma* en una explanada de la siguiente manera:

ESCENARIO



Autoridades de Huamantanga

PERSONAJES

Se encuentran los siguientes personajes:

7. EXTRACTO DEL TEXTO

Presentación de Bernardo

La presentación de Bernardo, general español, sobrino del rey Alfonso el Casto, se hace en varias etapas. Bernardo se presenta ante Carlomagno primero como general español. Él es joven, de sangre noble y tiene experiencia como soldado.

MOROS	CRISTIANOS
Rey Desiderio	Rey Carlomagno
Rey Embajador	Rey Embajador Bernardo
Primer Moro	Cardenal Leoncio
Segundo Moro	Iniguarista
Tercer Moro	Reinaldo
Las Pallas	San Pedro Reyna Valeriana

17. Cervantes, Miguel de, Ocho comedias y ocho entremeses. Comentario debido a que en las obras de Vélez había muchos personajes y una gran escenografía.
18. Ziomek op.cit, p. VII.

TEXTO DE VÉLEZ DE GUEVARA

VG

Yo soy
por España General,
vivo con sangre Real,
y en esa opinión estoy:
y aunque de Reyes nací,
es tan grande mi hidalguía,
que hago yo la sangre mia
pero no mi sangre à mí;
y aunque me haveis murmurado,
porque tan mozo me veis,
por la experiencia sabreis,
que sé lo qué es ser Soldado:
y mas luce en un alarde
de robusta, y buena gente,
un mozo quando es valiente,
que un viejo quando es cobarde.

TEXTO DE HUAMANTANGA

H

Soy por España general
Sin esta opinión estoy
Que aún de rey nací
Es tan grande mi hidal guía
Que hago yo la sangre mía
Y aunque me habéis murmurado
Aunque tan mozo mveis
En la experiencia me sabréis
Que si lo es ser soldados
Y más luces en mi alarde
De robusto y buena gente
Será mozo cuando valiente
Y un viejo cuando cobarde

Pero luego, cuando el rey Carlomagno dice pretender al reinado de España porque el rey Alfonso el Casto no tiene hijos, Bernardo cuenta la historia del sobrino del rey, Bernardo del Carpio, heredero del trono español. El futuro rey es hijo del conde don Sancho de Saldaña y de la hermana de Alfonso el Casto, por lo que fue criado en la corte desde niño. Tiene 20 años, pero se ha ejercitado en las armas desde muy joven. Es apuesto, rubio y de blancos dientes. Finalmente, deja de hablar en tercera persona y se descubre a sí mismo como Bernardo del Carpio.

VG

Bernardo:
Al vivo podré pintadle,
que le he visto muchas veces;
y porque su nombre temas,
escucha un rato, entre tanto,
que sus calidades propias
en tu presencia relato.
Nació Bernardo en Castilla
del noble Conde Don Sancho,
que por serlo de Saldaña
tiene el nombre de Estado.
Es descendiente de Reyes,
porque tiene por hermano
su madre al Rey Don Alfonso,
que llama Castilla el Casto.
El noble de su sobrino
siempre se crió en Palacio,
favorecido del Rey,
querido de sus vasallos.

H

Bernardo:
Al vivo podré pintarlo
Que le he visto muchas veces
Que aunque fue su nombre tierno
De sus cualidades propias
En tu presencia relato
Nació en Castilla Bernardo
Del noble conde Don Sancho
Que por celo de Castilla
Tiene el nombre de gran Bernardo
Es descendiente de reyes
Porque tiene por hermano
Su padre el Rey don Alfonso
Que Castilla llamó el Casto

A sus 20 años se ejercita en las armas y es conocido por su braveza y temeridad, pero es llano con los humildes.

VG

Es de poca edad ahora,
que puede tener veinte años,
pues es tanta su braveza,
que es temido, aunque es muchacho.
Solo en armas se exercita,
y està tan exercitado,
que sus amigos le adoran,
y le temen sus contrarios.
Es temerario en sus obras,
en sus palabras hidalgo,
sobervio con los sobervios,
y con los humildes llano.

H

Es de poca edad ahora
Que solo tendrá veinte años
Pero es tanta su braveza
No es tímido aunque muchacho
Y solo en armas se ejercita
Y es tan ejercitado
Que sus amigos le adoran
Y le temen sus contrarios

VG

Es en lo que toca el cuerpo
bien hecho, y aunque no muy alto,
gruesa pierna, pie pequeño,
ancha espalda, fuerte brazo,
cabello rubio, y sedeño,
lisa frente, color blanco,
graves, y hermosos los ojos,

que tiran un poco à zarcos,
corba la naríz un poco,
que casi imita al Romano,
blancos, y menudos dientes,
y belfo un poco de un labio;

H

En lo que toca al cuerpo
Bien hecho aunque no es muy alto
Gruesas piernas y pies pequeños
Ancha espalda y fuertes brazos
El pelo rubio y cerdeño,
Grandes y hermosos los ojos

Que tira un poco a zarco

Blancos y menudos dientes
Y delgados un poco los labios

Exalta su valor.

VG

pero lo que mas se estima
en el Infante del Carpio,
es su lealtad, su nobleza,
su proceder, y buen trato.
Por eso el Rey de Castilla,
por honrarle, que es muy franco,
gustó de embiarme à Roma
por General de su Campo.
Yo soy sobrino del Rey,
yo soy el mismo Bernardo,
legitimo en valentía,
aunque en la opinión bastardo.

H

Pero que estiman más
Con el infante del Carpio
Es su lealtad y su proceder
Y buen trato con todos
Por eso el rey de Castilla
Por honrar lo que es muy franco
Gusto de enviarlo aquí a Roma
Por general de su armada
Yo soy sobrino de rey
Y soy el mismo Bernardo
Legítimo en valentía
Y en opinión bastardo



Rey Moro Desiderio. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



Las pallas cantan acompañadas por una orquesta andina de arpa y violín. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



La muerte de Desiderio. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



La batalla entre el Cristiano Bernardo del Carpio y el rey moro Desiderio. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



La danza del Maicillo en señal de reconciliación. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.

TERCERA PARTE

La gran historia del emperador Bernardo del Carpio de autor anónimo

La obra de teatro popular con Bernardo del Carpio y Barbaroja se representa en el pueblo de San Lucas de Colán, Piura, Perú, los días alrededor del 18 de octubre de todos los años en honor a la Virgen de las Mercedes

1. UBICACIÓN

San Lucas de Colán (balneario actualmente conocido como Colán) es una caleta de pescadores que pertenece al Puerto de Paita, tercer puerto del Perú, donde se representa todos los años, los últimos días del mes de octubre, la fiesta de moros y cristianos llamada La gran historia del emperador Bernardo del Carpio o también Historia de moros y cristianos que comanda Bernardo del Carpio, en honor a la Virgen María de las Mercedes. El pueblo de Colán, fundado en el siglo XVI, posee la primera iglesia del Perú, pues los conquistadores la fundaron apenas llegaron al Perú por Piura.

2. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Este artículo ha sido redactado gracias al valioso estudio del antropólogo Rogger Ravines, quien publicó en el Boletín de Lima una descripción detallada de la fiesta, permitiendo salvaguardarla. Su artículo corresponde a la fiesta de 1987.[19]

El 18 de octubre de 2018 fui a San Lucas de Colán, en Piura, Perú, para ver la escenificación de *La gran historia del emperador Bernardo del Carpio*. Tuve la gran suerte de conocer este lugar, conocido por el refrán "la luna de Paita y el sol de

19. Ravines, Rogger, "Moros y Cristianos: espectáculo tradicional religioso de San Lucas de Colán, Piura" en Boletín de Lima, No 56, Marzo 1988, pp. 41.52.

Colán" por su excepcional belleza.

El Sr. Secundino Ruiz, funcionario del Ministerio de Cultura en Piura, me acogió en su hotel y me facilitó la investigación. Él me presentó al Sr. Leonardo Prieto Yarlequé, guardador de la iglesia y guía de turismo, quien me guió a en la fiesta. Él me manifestó que hay 15 fiestas religiosas al año, sin contar el 8 de octubre, que es el aniversario de Colán.

Por último, conocí a los historiadores de la Marina del Perú, Dr. Ernesto Romero y Dr. Jorge Ortiz[20], quienes me proporcionaron valiosa Información en entrevistas gentilmente concedidas, gracias a la Dra. Cristina Flórez Dávila.

3. EL ARGUMENTO

Consiste en una narración de la representación de la historia del emperador Bernardo del Carpio, que se enfrenta al moro Barbaroja, ambos con sus respectivos ejércitos, para demostrar que la Virgen de las Mercedes y Jesucristo deben ser venerados por todos. El pueblo de San Lucas de Colán, Piura, Perú, ubicado en una zona estratégica, fue atacado por piratas. Los moros de la representación visten de piratas y son dirigidos por Barbaroja, el famoso pirata musulmán que asoló las costas del mar Mediterráneo. La representación, con procesiones, desfiles y la actuación de los actores de la fiesta, tiene como marco espectacular a Colán, uno de los lugares más hermosos del mundo.

4. PERSONAJES Y ESCENARIO

Moros	Cristianos
Barbaroja (sic), Rey Moro, Primer Capitán de Nizama	Bernardo del Carpio, Emperador y PrimerCapitán de Colán,
Mustafá, Rey moro, Primer Capitán deCamacho	Segismundo, Embajador y Primer Capitán deHuaura
Solimán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Nizama	Segismundo II, Embajador Cristiano y Segundo Capitán de Colán
Sortibrán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Camacho	Regner, Embajador Cristiano y SegundoCapitán Huaura

En la explanada delante de la iglesia se desarrolla la acción (unos 20.000 metros cuadrados). El grupo de guerrero moros sale en fila india del este de la explanada; loscristianos, del oeste.

5. OBTENCIÓN DEL TEXTO

El texto fue obtenido por el antropólogo Rogger Ravines. Es una comedia sin autor conocido. A mi entender, debe haber sido escrita en la época del romanticismo, porque presenta a nuestro héroe Bernardo del Carpio con el pirata Barbarroja, de manera más moderna que el Bernardo de Vélez de Guevara. Como ya hemos visto, Bernardo es una figura legendaria, cuya existencia no es históricamente comprobada.

1538, y vence a los cristianos.

6. EL PIRATA BARBAROJA(SIC) DE COLÁN

Los hermanos Barbarroja[21] fueron tres corsarios: Aarudj, Elias y Kedir. Elias murió decapitado muy joven. Aarudj, quien tenía la barba roja, es apodado Baba Arudj y fonéticamente se vuelve Barbarroja. Trabajaba como corsario para el Sultán Selím, del Imperio Otomano (quien después sería padre de Salomón el Magnífico).

Arudj continúa implacable la lucha, aunque pierde primero un pie y luego un brazo. Se instala en Argel, el primer puerto corsario del Mediterráneo. Baba Arudj, se llama desde entonces "brazo de plata" por su prótesis. Ataca con su hermano Andalucía, el sur de Italia, Valencia, Alicante, Sicilia y las Baleares. De ahí su gran fama.

Arudj es muy ambicioso. Se vuelve tirano y a sus prisioneros les corta sus partes vivos, los tortura de forma atroz. Los españoles y su monarca Carlos V lo consideran un monstruo. Finalmente muere en una lucha con miles de soldados españoles. Es decapitado y su cabeza roja expuesta expuesta a la soldadesca.

Queda solo Kheir en el año 1578. Él se vuelve el jefe, pero no tiene la crueldad de su hermano. También es temido por Carlos V. Navega por todo el Mediterráneo y sorprende a los enemigos españoles e italianos. Cuando Argel, queda bajo el Imperio Otomano, él es el Gobernador General y gran Almirante. Se enfrenta al genovés Andrea Doria en la batalla de Preveza en 1538, y vence a los cristianos.

20. Neerlandeses en América Latina. Editado por Rosas Moscoso, Fernando, y, Ortiz Sotelo, Jorge. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2017.
21. Piratas y corsarios en Perú, Publicado en 'Historia y Cultura Peruana' , 1 Dic 2017, DeusVultRT, #1

7. HISTORIA DE LOS ATAQUES PIRATAS QUE SUFRIÓ SAN LUCAS DE COLÁN

Las costas peruanas fueron atacadas por corsarios y piratas que navegaban en busca de grandes tesoros, esclavos y otros bienes. Ellos querían demostrar, como grandes aventureros, que eran capaces de surcar mares peligrosos y hasta dar la vuelta al mundo. Los corsarios trabajaban contratados por los reyes de Inglaterra, Francia, Holanda y los Países Bajos, que lamentaban profundamente no tener más territorio americano. Los piratas trabajaban por su cuenta. Quienes eran piratas para los atacados, eran corsarios para los atacantes. Filibustero es el nombre que los franceses atribuían a piratas y corsarios.

Nos contó el señor Prieto Yarlequé que el ataque más recordado en Colán es el de 1646 por el pirata *Amson*, que con cuatro barcos atacó Paita y la caleta de Colán. Fueron atraídos por las alhajas de la Virgen, que se encontraba en el templo santísimo de la Virgen de las Mercedes. Quisieron llevarse las joyas, y según la tradición, la Virgen extendió los brazos y lo impidió. Entonces, el pirata sacó su sable y se arrojó a la Virgen, queriendo apoderarse de las alhajas. Como la Virgen abría siempre los brazos,el pirata con su sable hizo un corte en el cuello de la Virgen. La Virgen se resistía y aldar el pirata Amson el segundo golpe, el eco del sagrario resonó. Entonces, ordenó a sus piratas que se llevaran a la Virgen a los barcos.[22]

Cuando la colocaron en uno de los barcos, el mar embraveció y la tripulación al mando de Amson decidió arrojar a la Virgen al mar. El mar se calmó, los piratas desistieron y se fueron. Al amanecer del 24 de setiembre de 1646, unos pescadores que pasaban porla orilla divisaron un cuerpo tendido en la playa. Al acercarse, vieron que era la Virgen de las Mercedes. Avisaron a toda la población y la llevaron al templo. De ahí nace la devoción a la Virgen de las Mercedes. Este es un resumen del relato que nos hizo el Sr. Prieto Yarlequé.

Cuenta la historia marítima del Perú [23](Odriozola, 1864) que otros corsarios y piratas atacaron Paita, y hubo otros que no alcanzaron el norte del Perú y se volvieron a Valparaíso. Recordemos que las costas peruanas son recorridas de sur a norte por la corriente de Humboldt, que es una fuertísima corriente marina muy fría que viene del océano Antártico hasta el norte del Perú. En la caleta de Colán y sus alrededores, empieza la corriente del Niño, corriente marina caliente que viene del ecuador. Ambas corrientes se encuentran en Piura y parten paralelamente hacia el Asia. De ahí que para recorrer esos mares y dar la vuelta al mundo en barcos empujados por galeotes (y sin motor) había que seguirlas corrientes. Y para recorrer el mundo, como el corsario Francis Drake, que llegó a América del Sur, había que ir de sur a norte por el océano Pacífico y dar la vuelta al Asia a la altura de Piura.

Entre los principales piratas y corsarios que llegaron al Perú, registramos a los siguientes: Thomas Cavendish atacó en 1557, 1576 y 1587; Francis Drake (1578) de Paita se enrumbó hacia el Asia; Joris van Spilbergen (1615) llamado en el Perú Jorge Spitberg siguió desde Paita hacia el Asia y dio la vuelta al mundo. (No se habla de Amson).

En 1820, terminó la piratería, porque Paita era un importante puerto con fuertes vínculos con la economía peruana y la estadounidense, lo que permitió el impulso y desarrollo de la región de Paita y sus alrededores, pues era un puerto de recalada de los balleneros norteamericanos, cuyas naves en el periodo de 1820 a 1865, llegaban al puerto.

8. EXTRACTOS DEL TEXTO

(bernardo arenga a sus huestes)
bernardo del carpio:
bravos, valientes guerreros,
generales tan lúcidos
ya llega la hora en que todos
manifiesten vuestros brillos.
estoy cierto que vosotros
mis compañeros queridos
den muestras de su valor
contra el pagano atrevido
a rescatar a maría mercedes
su nombre precioso y lindo
que tienen esos paganos
en su poder detenido
con la fe que le tenemos
a mi señor jesucristo
cantaremos la victoria
destruyendo el paganismo.
segismundo:
valeroso emperador
columna de oro el más fino

22. « Les pirates a la babre rousse » en Histoire des PiratesCorsaires et navigateurs de légende. Paris : ORACOM, 2024. pp. 88- 93.
23. Palma, Ricardo. Tradiciones Peruanas. Barcelona, Océano, 1983, primer tomo. Odriozola, Manuel de, Colección de documentos literarios del Perú colectados y arreglados por el Coronel de caballería de ejército, fundador de la independencia, Manuel de Odriozola. Lima: Establecimiento de tipografía y encuadernación de Aurelio Alfaro, Calle de la Unión (antes Baquíjano), número 317, 1864. Tomo Segundo, pp. 3 – 46 Capítulo 1: Relación de las excursiones de los piratas que infestaron la mar del sur en la época del coloniaje

hoy mi coraje y valor
defendiendo el cristianismo
para que aquellos paganos
rindan su valor altivo
rindiéndose a recibir
el sacramento del bautismo
por lo que somos cristianos
y por la fe de jesucristo
y que el nombre de maría mercedes
madre del verbo divino
la saquemos con victoria
del poder del paganismo.
bernardo del carpio:
valerosos generales
que en rancia los más mentados
ahora es tiempo que manifestéis
ese valor ponderado
para acabar con turquía
y con todo el paganismo.
a rescatar a maría de mercedes
mandaré un embajador
con esfuerzo a desafiar
vaya segismundo en el momento
que le preparen el caballo
y que se aliste en el acto
para ir con embajada
a donde barba roja
para que se haga cristiano
antes que lo vuelva a tierra
o quedará sepultado
en el más terrible abismo
de un profundo desengaño.



Barbaroja es vencido por Bernardo del Carpio. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



El rey moro Barbaroja. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



Barbaroja y los moros organizando la batalla. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



Bernardo del Carpio y los cristianos. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.



Bernardo y Barbaroja pelean. Foto: Grupo de Investigación de Tradicional Oral Peruana.

BIBLIOGRAFÍA

Azorín. (1944). *Los valores literarios*. Losada.

Cáceres Valderrama, M. (2005). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Repositorio Institucional PUCP.

Cáceres Valderrama, M. (2019). *El emperador Carlomagno y los doce pares de Francia: La fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú*. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Repositorio Institucional PUCP.

Cáceres Valderrama, M. (2021). *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Repositorio Institucional PUCP.

Cervantes Saavedra, M. de. (1615/ed. moderna). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*.

DeusVultRT. (2017, diciembre 1). *Piratas y corsarios en Perú*. Historia y Cultura Peruana.

Durán, A. (Ed.). (1945). *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (ed. digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1945).

Lázaro Niso, R. (2015). La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura. *Cuadernos de Aleph*, Universidad de La Rioja.

Menéndez Pidal, R. (Ed.). (1977). *Primera crónica general de España* (Tomo II, estudio actualizado de D. Catalán). Gredos.

Odriozola, M. de. (1864). *Colección de documentos literarios del Perú* (T. II). Establecimiento tipográfico de Aurelio Alfaro.

ORACOM. (2024). Les pirates à la barbe rousse. En *Histoire des pirates, corsaires et navigateurs de légende* (pp. 88-93). Oracom.

Palma, R. (1983). *Tradiciones peruanas* (T. 1). Océano.

Peale, G. (Ed.). (2015). *Luis Vélez de Guevara: El cerco de Roma por el rey Desiderio* (edición crítica; prólogo de A. Mejía González). Juan de la Cuesta.

Ratcliffe, M. (2006). Honor y legitimidad: Bernardo del Carpio en el Siglo de Oro. En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp. 521-525).

Ravines, R. (1988). Moros y cristianos: espectáculo tradicional religioso de San Lucas de Colán, Piura. *Boletín de Lima*, 56, 41-52.

Rosas Moscoso, F., & Ortiz Sotelo, J. (Eds.). (2017). *Neerlandeses en América Latina*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Rubio García, L. (2001). Historia y poesía: Bernardo del Carpio. *Estudios Románicos*, 12, 7-30. Universidad de Murcia.

Vélez de Guevara, L. (1783). *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Calle de la Paz.

Vélez de Guevara, L. (1992). *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (H. Ziomek & A. N. Hugues, Eds.). Edition Reichenberger.

Ziomek, H., & Hugues, A. N. (Eds.). (1992). *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Edition Reichenberger.

IMPLEMENTACIÓN DE UNA BASE DE DATOS SOBRE DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS HACIA UN INVENTARIO DE UN PATRIMONIO DANCÍSTICO LATINOAMERICANO

RAPHAÈLE DUMONT / FRANCIA

INTRODUCCIÓN

Latinoamérica alberga una tradición dancística muy diversa arraigada desde el advenimiento de las primeras sociedades originarias e hibridada con aportes posteriores. Fruto de una evolución continua, las danzas que ritman el calendario festivo de muchas comunidades indígenas y mestizas contemporáneas entrañan un fuerte sentido de identidad y constituyen un poderoso factor de cohesión social. Una tradición en particular, la de los *Moros y cristianos*, presente de Norte a Sur del continente, conforma un patrimonio inmaterial invaluable que tiende a desaparecer frente a los embates de la globalización, encarnando un fenómeno de resistencia a la homogeneización sociocultural vigente.

La implementación de una base de datos que permita establecer un corpus riguroso, preciso y exhaustivo de esas manifestaciones dancísticas constituye una herramienta valiosa en el proceso de documentación, inventario y conservación de esos dramas danzados en sus distintos componentes (manuscritos, decorados, vestuarios, música, pasos, movimientos, etc.) ofreciendo a la comunidad de investigadores una fuente de trabajo inagotable que permita ahondar en el conocimiento de esa danza y alimentar la reflexión sobre la conservación de un patrimonio inmaterial amenazado. Nuestra propuesta busca presentar el génesis de ese trabajo y explorar esa herramienta, cuestionando los límites del archivamiento de una tradición en constante evolución, así como los posibles escollos de una patrimonialización contraria al dinamismo y a la espontaneidad propia de los procesos dancísticos.

Nuestra exposición seguirá las siguientes pautas:

En un primer apartado, nos centraremos en las danzas de conquista y su pertenencia al patrimonio cultural inmaterial.

Nos interesaremos en un segundo momento en la cuestión de la conservación de la danza, entre el paradigma de la globalización y el afianzamiento de los particularismos locales.

Dedicaremos nuestra tercera y última parte a la base de datos que estamos implementando como herramienta al servicio del inventario, de la documentación y de la investigación de esas danzas.

1. LAS DANZAS DE CONQUISTA: UN PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

1.1. Origen de las danzas de conquista.

La danza, una de las expresiones rituales más

antiguas de la historia de la humanidad, permite arrojar luz sobre muchos aspectos de la vida sociocultural y sobre la identidad de las comunidades que la practican. Fenómeno a la vez diverso y único en cada rincón del planeta en el que se practica, difícil de abarcar en su dinamismo, la danza es un proceso en constante evolución y que cobra un sentido nuevo en cada nueva actuación.

Las "danzas de conquista" designan un conjunto heterogéneo que reúne diferentes expresiones dancísticas que llegaron al continente americano en el momento de la invasión española y que, en contacto con el sustrato cultural nativo, florecieron a lo largo y ancho del territorio hispanoamericano y más allá. La expresión, acuñada por Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui en su libro epónimo[1], se refiere a un repertorio muy amplio que pertenece al patrimonio cultural inmaterial de muchas regiones del continente en general y de México en particular. Esas danzas se mantuvieron a lo largo de los siglos, experimentando una serie de transformaciones que permitieron su supervivencia, en un largo proceso de adaptación a las nuevas realidades socioeconómicas y políticas. Los fenómenos de hibridación que se pueden apreciar en las llamadas danzas de moros y cristianos (una de las numerosas versiones dancísticas que integran las danzas de conquista) son reveladores de las huellas singulares que han ido marcando los aportes peninsulares en esa región del mundo.

1.2. Las danzas como patrimonio inmaterial

Las danzas de conquista en general y las de moros y cristianos en particular reúnen todos los aspectos listados dentro de las manifestaciones del patrimonio inmaterial por la UNESCO: "*a. Tradiciones y expresiones orales. b. Artes del espectáculo. c) Usos sociales, rituales y actos festivos. d) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. e) Técnicas artesanales tradicionales*"[2]. Multifacética, la danza se encuentra en la encrucijada de distintos elementos materiales e inmateriales que le dan forma y sentido; no puede reducirse al espacio/tiempo limitativo de la "re-presentación" sino que se despliega en un conjunto más amplio que integra los aspectos siguientes:

- La oralidad es un elemento central de la danza de moros y cristianos. Estas no podrían haber atravesado los siglos sin la existencia y permanencia de la tradición oral de los pueblos y comunidades que la practicaban. El texto en versos que la sustenta, un avatar de los cantares de gesta europeos de la Edad Media, se habría perdido sin el afán de transmisión de los mayores a las nuevas generaciones a través de la oralidad: la difusión de los conocimientos que sustentan la danza en sus numerosas facetas es un aspecto esencial en el que debemos poner énfasis, tal como lo recomienda la convención de la UNESCO[3].
- La danza es, por lo demás, un espectáculo total que integra la música, la pirotecnia, los pasos y ademanes de los danzantes, los golpes de machetes, los decorados y otros aspectos relacionados con la puesta en escena y las artes teatrales.
- La danza integra, por lo demás, un conjunto festivo que entraña una serie de usos sociales y rituales relacionados, entre otros, con la figura del mayordomo, encargado de cubrir los gastos de la fiesta. La danza forma parte de un festejo más amplio que suele ser el de la fiesta patronal, que incluye procesiones, ofrendas, etc. que reúnen al conjunto de la población del pueblo/barrio o comunidad a lo largo de uno o varios días.
- La danza, en algunas comunidades, está relacionada con antiguos rituales de petición de lluvias que entroncan con conocimientos y ritos propiciatorios relacionados con la naturaleza que fechan de la época prehispánica, como es el caso, por ejemplo, de las festividades de la Santa Cruz en México.
- Las prácticas artesanales relacionadas con la confección de los trajes, de las coronas, de los casquetes, de las máscaras y de los elementos del decorado son otro aspecto esencial del desenvolvimiento de la danza. Por lo demás, los preparativos de los festejos que constituyen el

1. Jesús Jauregui y Carlos Bonfiglioli (1996). Las danzas de conquista I. México contemporáneo. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
2. "Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial", UNESCO/Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura/Patrimonio cultural inmaterial (https://ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf), p. 3.
3. "La Convención hace hincapié en la transmisión o comunicación del patrimonio de generación en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía", "Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial", "art. cit.", p. 4.

marco de la danza incluyen comidas, bebidas, realización de arcos, de fogatas, etc., elementos, todos, relacionados con conocimientos artesanales ancestrales.

1.3. Una danza con especificidades locales: el caso de México

Si la presencia de las danzas de moros y cristianos en todos los continentes[4] es prueba de su universalidad, ésta no puede ocultar su diversidad y la variedad de sus manifestaciones a nivel local. La danza que pone en escena la lucha de dos ejércitos (moros *vs.* cristianos) que luchan por la recuperación de una reliquia o de un territorio, fue heredada de la tradición medieval europea y su implantación en cada rincón de la geografía americana se adaptó a un sustrato local propio y único que le otorga sus rasgos tan singulares. A pesar del trasfondo común que las une, cada una de esas manifestaciones dancísticas reviste características que las hacen únicas e irrepetibles.

En el atrio de la iglesia, en la plaza principal del pueblo o del barrio, se montan decorados generalmente de madera y/o de carrizo que permiten representar los diferentes espacios de la historia representada: el castillo de los moros y el de los cristianos, la cárcel, el puente, etc. En ese escenario se enfrentan los dos ejércitos, armados con machetes. Aparte de las batallas, tienen lugar embajadas a lo largo de las cuales los protagonistas declaman diálogos en versos y piezas de música tocadas en vivo. Además de los guerreros que suelen diferenciarse por las características y el color de su traje, suele aparecer un ángel, uno o varios diablos, un cura y una princesa.

En el Estado de Puebla son numerosas las manifestaciones dancísticas de moros y cristianos, también conocidas como *Danza de los Doce Pares de Francia*. En este Estado de la República mexicana, que cuenta con una superficie de unos 34000 km cuadrados y sumaba, en el 2020, más de 6 millones de habitantes, la cuarta parte de la población vive en localidades rurales[5]. Es en esos espacios donde las danzas han sobrevivido en mayor medida hasta la fecha de hoy, aunque su presencia en los barrios y colonias de las ciudades medianas (Izúcar de Matamoros) o más grandes (Puebla) no debe pasarse por alto. En ese Estado hemos inventariado, hasta la fecha, más de cincuenta localidades relacionadas con la danza en las que pudimos rastrear la presencia o el origen de un manuscrito, la huella de una cuadrilla o una cuadrilla vigente, la actividad dancística en una o varias fechas del calendario. Esta lista no es exhaustiva y se va completando con el avance de nuestro trabajo de campo.

2. CONSERVACIÓN VS DESAPARICIÓN DE LA DANZA

2.1. Estado de la cuestión

Dentro del Estado de Puebla, cada región/pueblo/comunidad/barrio tiene su propia "identidad dancística" (versión representada, material para la confección de los trajes, uso de la pirotecnia, piezas de música e instrumentos utilizados, coreografía de los golpes de machetes, etc.) con un desenvolvimiento único en cada uno de esos lugares. La danza es, en este sentido, propia y única en cada uno de los rincones en los que se da y los integrantes valoran y defienden las características propias y la originalidad de su danza con respecto a las demás.

Sin embargo, podríamos analizar esa singularidad desde otra perspectiva:

Podemos distinguir, dentro de la geografía poblana, varios "focos dancísticos", o sea, unos espacios determinados que reúnen una serie de características comunes que dibujan un patrón singular. En el Estado de Puebla, la región de los volcanes (al noroeste de la ciudad de Puebla) constituiría uno de esos focos. En esa zona, pudimos comprobar lo siguiente: 1) Es impactante la presencia de los Apolines (o diablos) que llegan a tener el mayor protagonismo los días de representación de la danza. 2) El movimiento circular que dibujan los diablos en las carreras que puntúan la danza es recurrente en esta zona. 3) Los integrantes suelen llevar barbas postizas y trajes de terciopelo y los diablos máscaras. 4) La versión de la danza titulada *Carlomagno y los Doce Pares de Francia* parece ser la más difundida. En la región de Izúcar de Matamoros, que constituiría otro foco dancístico, la versión titulada *La segunda noche o historia de Gonzalo y Aymar* es la más común. Los trajes suelen ser de satín y los integrantes no llevan máscaras ni barbas postizas.

A nivel de un municipio o de una región, puede aparecer una red de comunicación y de intercambios que

4. Milena Cáceres Valderrama (2021), Moros y cristianos en el mundo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero.
5. Fuente: INEGI (https://en.www.inegi.org.mx)

vincula varias comunidades entre sí, por medio de la danza, favoreciendo por lo tanto la integración local. Así, una misma banda de música puede ir a tocar en varias comunidades de la región, los trajes pueden confeccionarse en un pueblo determinado que abastece a varias cuadrillas de la zona, los pirotécnicos son los mismos que preparan el escenario en diversos puntos de la geografía poblana, los manuscritos pueden tener una procedencia común, una cuadrilla puede beneficiarse del apoyo de integrantes provenientes de diferentes barrios/comunidades o ir a bailar en otros pueblos o incluso regiones, etc. Esa "integración local" favorece la comunicación entre distintos puntos de la geografía poblana.

Por lo demás, la danza puede llegar a dibujar una nueva geografía de las fronteras que no tiene que ver con las divisiones administrativas sino con entidades más antiguas fundadas sobre características comunes como lo sería, por ejemplo, la lengua. Es el caso de la región de la Mixteca que se extiende más allá de las fronteras del Estado, compartida por tres Estados (Puebla, Oaxaca y Guerrero) y que reúne una fuerte tradición dancística.

2.2. Pérdida vs supervivencia de la danza

La homogeneización resultante de la globalización es un fenómeno que tiene consecuencias en la desaparición de las tradiciones de los pueblos. Las nuevas realidades que enfrentan los jóvenes tienden a alejarlos de las prácticas, usos y costumbres de su comunidad de origen. La falta de interés de los jóvenes por una danza que puede considerarse como anticuada y desprovista de sentido para las generaciones más recientes participa del abandono de las danzas. En el Estado de Puebla, existen muchos manuscritos que se siguieron transcribiendo y transmitiendo hasta los años 70 del siglo XX, pero ese dinamismo tendió a desaparecer en las siguientes décadas. Muchas cuadrillas se extinguieron y algunos pueblos que incluían las danzas en sus festividades religiosas dejaron de hacerlo por falta de integrantes.

La dimensión económica desempeña también un papel esencial en la conservación de la tradición: las bandas de música, que constituyen un elemento esencial de la danza, suponen un gasto que muchas comunidades ya no se pueden permitir. En efecto, no suele existir ninguna ayuda a nivel estatal o municipal (fuera de las convocatorias como las que propone el PACMYC - Programa de Apoyos a las Culturas Municipales y Comunitarias -) que ayude a costear los festejos. El financiamiento de la danza se hace exclusivamente a través de los propios integrantes de la danza, del mayordomo y/o de los vecinos dispuestos a contribuir a los gastos de la fiesta.

El COVID-19 supuso otro ataque mayor a la supervivencia de la danza: en algunas comunidades, se volvió a bailar solamente dos, tres o cuatro años después de la pandemia, prueba de que la interrupción de la danza, si no significa la muerte de la tradición, representa una amenaza real a su supervivencia.

Sin embargo, existe, en algunas regiones, un mantenimiento y/o un rebrote de esas danzas que, por ser parte integrante de la identidad de los pueblos, se niegan a morir. Daremos aquí dos ejemplos que nos han llamado la atención:

En el pueblo de Santa Cruz Agua Escondida, Izúcar de Matamoros, el hijo del maestro de la danza se dio a la tarea de rescatar la danza creando una cuadrilla que incluye miembros antiguos y nuevos integrantes, a veces muy jóvenes. Desde su creación hace algunos años, la cuadrilla no solo danza en su propia comunidad, sino que presta sus servicios para ir a bailar a otros pueblos de la región (San Juan Raboso, Santa María Xuchapa, Izúcar de Matamoros, etc.), revitalizando la tradición en las comunidades que la perdieron.

En otra región del Estado, cerca de los volcanes, el pueblo de San Matías Atzala cuenta con dos integrantes que viven y trabajan en la Ciudad de México y que cada año piden un permiso de una semana en su trabajo para ir a bailar a su comunidad de origen. Uno de ellos heredó el traje de su papá y prosigue con la tarea de danzar y seguir transmitiendo la danza a los más jóvenes, año tras año.

Esos dos ejemplos, lejos de ser anecdóticos, nos parecen muy reveladores de la voluntad de una nueva generación de mantener viva la tradición pese a las evoluciones socioeconómicas.

3. IDENTIDAD Y COHESIÓN SOCIAL: FACTORES A FAVOR DE SU PERMANENCIA FRENTE A LA GLOBALIZACIÓN.

31 Una danza integrada a un contexto festivo específico

La danza forma parte integrante de la vida de la comunidad. No es un mero adorno ni un elemento más dentro de un contexto festivo más amplio, sino el eje alrededor del cual se organiza la vida colectiva. Los preparativos de la danza ocupan la comunidad durante meses, desde los ensayos que involucran a los danzantes semanas o incluso meses antes de la representación, la preparación de los elementos del decorado, la participación activa de los vecinos de la comunidad en la organización de la fiesta (despejar y preparar el espacio de representación, prever el alumbrado, las fogatas que rodean el escenario, las bebidas y la comida que se ofrecerán a los integrantes, etc.).

Esas tareas colectivas que se reanudan año tras

año reúnen a la comunidad en un trabajo común en el que se valoran los valores de reciprocidad y de solidaridad. En algunos lugares, esa contribución personal al desarrollo de la fiesta es una obligación que puede ser castigada severamente en caso de incumplimiento. En Santiago Teopantlán, al que se niega a cumplir con esa tarea se le puede impedir enterrar a sus parientes en el panteón municipal. La comunidad sale reforzada de ese proceso colectivo. La fiesta, resultado de esas acciones comunitarias, es un motivo de orgullo que deslumbra a los visitantes y a los miembros de la propia comunidad, dándole sentido y metas comunes hasta el año siguiente.

3.2. El papel de los migrantes: una contribución transnacional

El fenómeno migratorio que conoce México a través del exilio de muchos de sus paisanos hacia Estados Unidos supone, paradójicamente, la supervivencia de las tradiciones en sus comunidades de origen y de acogida:

La región de Izúcar de Matamoros y de la Mixteca poblana, que ofrecen pocas posibilidades de empleo, constituyen un escenario mayor de esa migración. Lejos de suponer una ruptura con las raíces, el exilio de los miembros de la comunidad suele significar el afianzamiento de sus vínculos con la tierra natal y sus costumbres. Así, el financiamiento de la fiesta por los migrantes, año tras año, se ha vuelto, en algunos lugares, condición de su supervivencia. Para los que tuvieron que exiliarse a Estados Unidos, esa contribución económica a la fiesta es una manera de reforzar el vínculo que los une a su comunidad de origen, una forma de reanudar con las raíces y de reasignarle un sentido al exilio.

Por lo demás, esos mismos migrantes son los que exportan la danza a Estados Unidos, creando así un espacio nuevo para su supervivencia. Así es como se vuelven a formar cuadrillas en las comunidades de destino, gracias a los trajes y la música que, enviados desde México, permiten perpetuar la tradición en las comunidades de migrantes más allá de la frontera.

4. UNA BASE DE DATOS DEDICADA A LA DANZA

4.1. Hacia un inventario de la danza: génesis del proyecto

Como lo subraya la UNESCO, *"los inventarios forman parte integrante de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial"*[6]. El trabajo de inventario es un proceso largo y riguroso que debe hacerse en colaboración con las comunidades concernidas y que supone una actualización constante, de modo que nunca se puede considerar como una tarea finalizada.

La base de datos que presentaremos a continuación se fundamenta en un trabajo de campo que empezó en México en el 2019 y cuyo objetivo era investigar la danza de los Doce Pares de Francia, una de las múltiples versiones de las danzas de Moros y cristianos, muy presente en el Estado de Puebla, particularmente en las zonas periféricas (barrios y comunidades). Nuestra investigación de campo se centró en un primer momento en la región sur del Estado (ciudad y alrededores de Izúcar de Matamoros, región de la Mixteca poblana). Más adelante, documentamos la danza en Puebla y sus alrededores (región de los volcanes al noroeste de la ciudad, región de Cholula al suroeste).

Empezamos a difundir nuestros primeros trabajos, con la convicción de que había que había que ir más allá y documentar esa danza de manera más sistemática y rigurosa: esas danzas, que eran muy numerosas todavía hace medio siglo, se están perdiendo y van desapareciendo poco a poco del panorama cultural de las comunidades a pesar de algunos rebrotes muy interesantes en ciertos pueblos. La utilización de las herramientas digitales al servicio de la investigación de campo empezó a abrirse camino en mi investigación. En el 2022, inicié la implementación de una base de datos dedicada a la danza, con el respaldo de una institución francesa de apoyo a la investigación, la Maison des Sciences de l'Homme. Así nacía el proyecto *Macehua Nelhua*, un nombre nacido de la asociación de dos términos náhuatl: *macehua*, "el que baila, baila continuamente" y *nelhua*, que significa la raíz[7].

A la fecha de hoy, contamos con más de cincuenta localidades referenciadas, con un total de quince manuscritos en versos que constituyen el soporte escrito de la parte dramatizada de la danza, más de treinta entrevistas y un gran número de documentos audiovisuales (fotografías y videos) que documentan la danza en cada una de las localidades registradas. En un futuro próximo, exploraremos la parte de la sierra norte de Puebla (noreste del Estado) y la región colindante con el Estado de Veracruz, al este y al sureste del Estado de Puebla.

6. "Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial", UNESCO/Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura/Patrimonio cultural inmaterial, p. 4.
7. Cf. Gran Diccionario Náhuatl (https://gdn.iib.unam.mx)
8. Red de Investigación de las Fiestas de Moros y Cristianos.

El propósito de esta base de datos es expandirse luego a otros Estados de la República mexicana (la danza de moros y cristianos existe en todo el México central: Estados de Puebla, Veracruz, Oaxaca, Guerrero, Morelos, Estado de México, Querétaro, Guanajuato, Zacatecas, etc.) e incluso a otros países de Latinoamérica (en particular Perú, El Salvador y Brasil) a través de los compañeros de nuestra red de investigación (RIFI[8]). Esta base constituye, en este sentido, un proyecto inédito de documentación de la danza de moros y cristianos en el continente americano.

4.2. La elección de Heurist y la realización del mapa conceptual

Para la implementación de esa base, elegimos el sistema de gestión de bases de datos *Heurist*, un sistema desarrollado por Ian Johnson en 2005 y cuyo objetivo es "*devolver a la comunidad investigadora el control sobre sus datos en lugar de delegarlo a los responsables del desarrollo informático (...) Aunque Heurist puede utilizarse para gestionar todo tipo de datos, se ha diseñado para resolver problemas vinculados a la investigación en ciencias sociales y humanidades. Integra de forma nativa la gestión y visualización de datos espaciales y temporales, así como elementos para la descripción detallada de lugares o personas*"[9].

En colaboración con Orline Poulat, ingeniera en informática en la MSH, empezamos por crear el modelo conceptual de la danza que permitiera integrar sus aspectos más relevantes y que abarcara la problemática de la danza de la manera más amplia y pertinente posible. Listamos una serie de elementos muy concretos que teníamos que tomar en cuenta para comprender el fenómeno dancístico en su complejidad:

- datos espaciales: país, localidad (ciudad, pueblo, barrio, comunidad), espacio de representación.
- datos temporales (evento relacionado con la danza: fiesta patronal, fiesta del calendario litúrgico, duración de las obras, tiempos privilegiados para la realización de la danza: día o noche, etc.).
- puesta en escena (actores, espacio escénico, objetos escénicos, vestuario, pirotecnia)
- música (piezas musicales, instrumentos).

Eso nos permitió dibujar un modelo lógico que contemple las interacciones entre los diferentes elementos constitutivos de la base de datos.

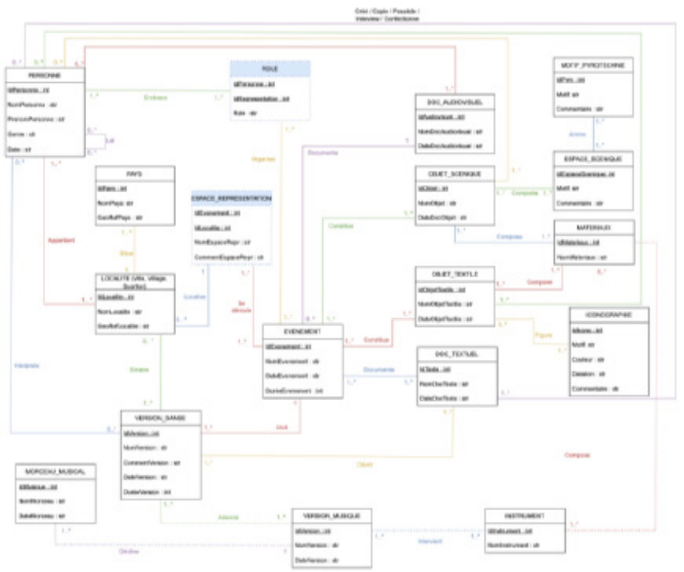


Fig. 1. Modelo conceptual de la base de datos

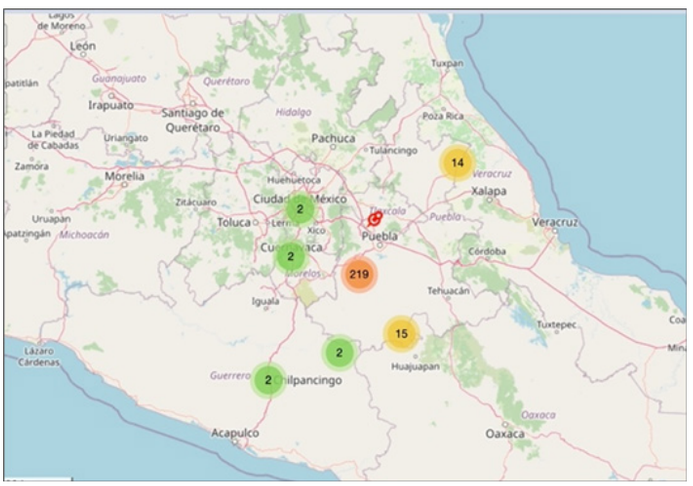


Fig. 2. Mapa de la danza en el estado de Puebla

4.3. La recolección de datos y documentos y su visualización en la base

Todos esos aspectos imprescindibles para entender y profundizar en el conocimiento de la danza fueron respaldados por testimonios (manuscritos, fotografías, vídeos, entrevistas, etc.) que nos permiten documentar la danza con la mayor precisión posible y llegar a una mejor comprensión

9. Vincent Paillusson, « Introduction à Heurist », https://programminghistorian.org/fr/lecons/introduction-a-heurist La traducción es mía.

de la misma. A través de fuentes directas (integrantes y/o exintegrantes de la danza, maestros, familiares de los danzantes, cronistas), logramos recabar numerosos datos. Los principales elementos recopilados fueron documentos textuales (manuscritos, libretos de los maestros, cartillas de los danzantes), visuales (fotografías o grabaciones en el caso de los más recientes), y auditivos (entrevistas, grabación de la música, etc.).

Todos esos documentos se subieron a *Heurist* a través de la plataforma de almacenamiento *Sharedocs*, una herramienta puesta a la disposición de los investigadores por la infraestructura de investigación *Huma-Num*. Un vínculo permite acceder a esos documentos que no están almacenados en la base. Gracias a la geolocalización, podemos visualizar los diferentes documentos en un mapa. Los íconos utilizados permiten identificar el tipo de documento al que podemos acceder.

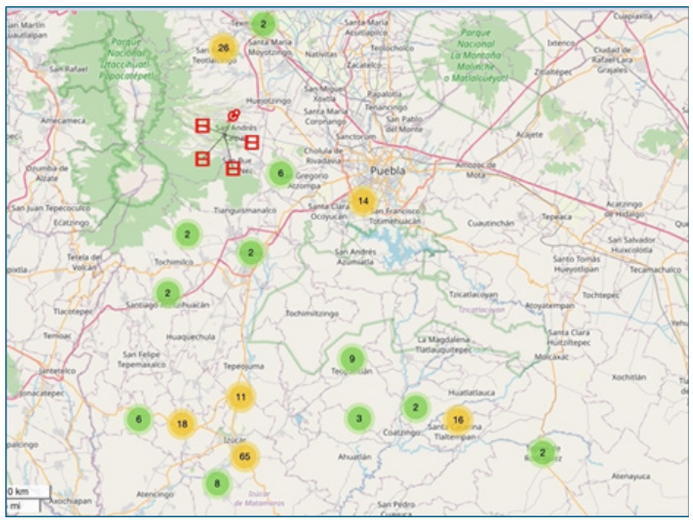


Fig. 3. Visualización de los diferentes documentos en el mapa

Las posibilidades ofrecidas por la base de datos (búsqueda por filtros, posibilidad de cruzar diferentes datos) presenta grandes ventajas a la hora de tener una visión a la vez más amplia y más fina de la danza.

Por cuestiones jurídicas, la base de datos no está actualmente en *Open Access*, sino que la reservamos a la comunidad científica interesada en esa cuestiones.

4.4. Los escollos de una patrimonialización

La danza crea un espacio-tiempo único e irrepetible marcado por el contexto festivo en el que se inscribe y por la participación en ella de unos danzantes que por los movimientos que ejecutan, se inscriben en una dinámica inédita y singular: "*Cada vez que un bailarín crea movimientos está construyendo su propio tiempo-espacio dotado de cualidades diversas; en la medida en que transforma, desplaza, agranda o constriñe su movimiento, el tiempo-espacio vive transformaciones*"[10].

Todo eso hace de la danza un proceso expresivo, vivo y en constante evolución, que no puede ceñirse a la fijación que impone la patrimonialización: "*Crece la sensibilidad, toda occidental, de la salvaguardia del pasado y de los fenómenos culturales del presente, aunque corriendo el riesgo de patrimonializar prácticas cotidianas que, precisamente por el papel que desempeñan en el día a día de la vivencia, necesitan una fluidez de cambios que la patrimonialización dificulta (...). ¿Qué quiere decir, en este contexto, salvaguardar? ¿Significa congelar en el tiempo ceremonias y fiestas, realizándolas así-como-hacían-los-abuelos, o simplemente conservar su memoria, a través de la escritura, imágenes y museos?*[11].

Proceso dinámico y en constante evolución, la danza no se ha fijado en sus formas. Si algunos aspectos se siguen conservando, la danza de hace medio siglo ya no existe como tal: muchos aspectos se han modificado y, pese a que algunos lo consideren como una pérdida de la autenticidad de la danza, debemos verlo como un proceso necesario de adaptación a una sociedad en permanente cambio. Esas alteraciones se pueden apreciar en particular en el vestuario (los tenis provenientes de Estados Unidos han reemplazado los botines antiguos) pero la forma misma en la que se transmite la danza también se ha modificado: se graban las piezas musicales en cintas que se pueden utilizar en los ensayos, se comparten los momentos festivos en Facebook y YouTube, algunas cuadrillas usan micrófonos inalámbricos, etc. Condición de su supervivencia, esos aspectos son de suma importancia para entender la evolución de la danza.

CONCLUSIÓN

La coyuntura económica, los cambios sociales, la modificación de las estructuras familiares y otros múltiples factores afectan las tradiciones culturales de los pueblos. Paralelamente, sin embargo, el enraizamiento de los rituales, de los festejos, en lo más hondo de la cultura de las comunidades es una fuerza que ha permitido su mantenimiento con el paso de los años.

10. Adriana Guzmán, "Danza creación: de tiempos" Alteridades. Revista de Antropología e Historia, Num. 48, México, 2014, 35-45, 2014, p. 42.
11. Fiestas y rituales, Memoria X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos (2009), Bogotá: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, pp. 32-33.

Los inventarios que se pueden realizar en torno al patrimonio inmaterial son fundamentales para documentar tradiciones a veces en vía de desaparición. Sin embargo, no debemos olvidar que esas tradiciones son un patrimonio vivo y en constante evolución que no pueden ser fijados en ningún inventario. El dinamismo de esos procesos y su adaptación constante a las circunstancias sociales, económicas y políticas de una región son una condición de su supervivencia y esa evolución permanente es un aspecto que debemos tomar en cuenta a la hora de documentar el patrimonio inmaterial dancístico.

BIBLIOGRAFÍA

Cáceres Valderrama, M. (2021). *Moros y cristianos en el mundo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura. (2009). *Fiestas y rituales: Memoria del X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*. Bogotá.

Guzmán, A. (2014). Danza creación: de tiempos. *Alteridades. Revista de Antropología e Historia*, (48), 35–45.

Jáuregui, J., & Bonfiglioli, C. (1996). *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo de Cultura Económica.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (s. f.). *Patrimonio cultural inmaterial*. https://ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf

Paillusson, V. (s. f.). *Introduction à Heurist*. Programming Historian. https://programminghistorian.org/fr/lecons/introduction-a-heurist

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CAVALHADAS DE SANTO AMARO, EN CAMPOS DOS GOYTACAZES Y PIRENÓPOLIS, EN GOIÁS

CLÍNIO DE OLIVEIRA AMARAL[1] / BRASIL

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este texto es realizar un análisis comparativo entre dos manifestaciones culturales brasileñas, las *cavalhadas*[2] de Santo Amaro de Campos y Pirenópolis. Vale la pena señalar que, debido a los límites impuestos a este texto, no discutiremos cuestiones teóricas sobre cómo entendemos el concepto clave de antropofagia cultural utilizado en otros trabajos para analizar estas cavalhadas en Brasil[3]. El objetivo de este trabajo es demostrar, a través de la comparación de dos festividades, la imposibilidad de utilizar modelos analíticos generales para pensar este tipo de manifestación cultural. Para corroborar esta hipótesis, daremos un ejemplo, en perspectiva comparativa, de dos cavalhadas que tienen lugar en Brasil. Se trata de las fiestas de Santo Amaro, en el estado de Río de Janeiro, y de la fiesta del Divino, en el estado de Goiás.

2. LA CAVALHADA DE SANTO AMARO DE CAMPOS

El municipio de Campos dos Goytacazes está ubicado en la región Norte Fluminense del estado de Río de Janeiro. Actualmente tiene una población de 483.540 habitantes (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística, 2022). Santo Amaro de Campos, comarca perteneciente al municipio de Campos dos Goytacazes, tiene aproximadamente 7.169 habitantes (Gonçalves, 2011, p. 17).[4] Por lo tanto, es una zona rural con características de identidad propias de las

1. Es profesor asociado de la Universidad Federal Rural de Río de Janeiro (UFRRJ), Brasil, investigador de Linhas, Centro de Estudios sobre Narrativas y Medievalismos, de la UFRRJ, y coordinador del Laboratorio de Estudios sobre Protestantismos (LABEP) y miembro de La Red de Investigación de las Fiestas de moros y cristianos (RIFI). Correo electrónico: cliniodeamaral@yahoo.com.br.
2. Se decidió nombrarlas cavalhada ya que así las llaman los involucrados en los espectáculos realizados en las ciudades de Santo Amaro de Campos y Pirenópolis. Además, el uso del sustantivo cavalhada es un indicio de que la lucha entre moros y cristianos sufrió un proceso de antropofagia cultural.
3. Este capítulo se basa en dos otros artículos publicados por el autor. En los artículos mencionados, se analizaron los procesos de transformación culturales, a través de la antropofagia histórica y cultural, que transformaron las cavalhadas en una manifestación cultural brasileña muy diferente de las festividades de esta naturaleza que aún ocurren hoy en la Península Ibérica. Para más información, cf. Amaral y Py, (2025) y Amaral (2024).
4. Al investigar en las bases de datos del IBGE (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística), organismo gubernamental brasileño responsable de realizar los Censos en Brasil, solo fue posible localizar datos sobre la población de Campos dos Goytacazes, pero no fue posible individualizar la población por comarca para conocer la población de la comarca 3, Santo Amaro de Campos. Por tanto, se utilizaron los datos proporcionados por Gonçalves (2011).

comunidades rurales del Sudeste de Brasil.

La introducción de la presentación de la lucha entre moros y cristianos, que se convirtió en cavalhadas, está asociada a la colonización portuguesa. Según Gonçalves (2011, p. 62), el proceso de colonización portuguesa de la Baixada Campista se inició con la capitanía de Paraíba do Sul, a principios del siglo XVI, mediante la fundación de la aldea de Vila da Rainha en la desembocadura del río Itabapoana. Sin embargo, este intento fracasó y la región fue abandonada por los colonizadores durante unos 70 años. Pero, en 1629, un grupo de siete capitanes-mayores obtuvo posesión de la sesmaria, iniciando de hecho la ocupación de las tierras de esta región a través de la ganadería, teniendo como núcleo la Lagoa Feia, al sur de la desembocadura del río Paraíba del Sur.

Estos capitanes, así como sus herederos, fomentaron la cría de ganado en la región, expandiéndola por las llanuras de los indios Goitacá. En 1652, los jesuitas fundaron el Solar do Colégio. Según Seixas (2022), hubo desarrollo de ingenios de caña de azúcar en la región, lo que llevó al surgimiento de la aldea de São Salvador, en 1677[5], cerca de la capilla de São Salvador, construida en 1652, bajo administración benedictina, en las tierras de Salvador Correia. Es importante destacar que los jesuitas y benedictinos fueron los principales terratenientes de la región. Fueron los benedictinos, a través de la subsede del monasterio de São Bento, en Vila de São Salvador, quienes se encargaron de promover la ocupación del pueblo donde actualmente se encuentra Santo Amaro de Campos.

> *En el año 1648, el Monasterio recibió del donatario en la capitanía cuarenta brazas de terreno donde actualmente se ubica la sede de la comarca de Santo Amaro, y, según documentación del Monasterio, la primera capilla erigida en la localidad data del año 1735, y la imagen más antigua de Santo Amaro llegó a Vila de São Salvador hacia 1790 (Neves, 1980). Sin embargo, existe una leyenda que cuenta la población de la Baixada sobre el origen del poder de Santo Amaro y la construcción de su capilla; [...]. (Gonçalves, 2011, p. 62)*

Como destacó el citado autor, un aspecto importante, desde la fundación de la localidad de Santo Amaro de Campos, es su vínculo con este santo. Llama la atención sobre la existencia de un informe hagiográfico, según el cual el propio santo eligió el lugar donde se construiría su iglesia en la región. Según la leyenda, los benedictinos trajeron una imagen del santo de la sede de Río de Janeiro y la colocaron en la subsede de la aldea de São Salvador, actualmente Campos dos Goytacazes. Al cabo de un tiempo, los religiosos perdieron la imagen y, tras algunas búsquedas, la encontraron en un camino elevado. A medida que las "fugas" de la imagen se volvieron comunes, la población local y el clero entendieron que el santo "quería" una iglesia en ese lugar específico. Así, en 1735, se construyó la primera capilla dedicada a Santo Amaro en la región que actualmente es la comarca de Santo Amaro de Campos.

El aspecto para destacar en esta narración hagiográfica, considerando el contexto de las cavalhadas de Santo Amaro de Campos, es que, según la tradición local, existía una relación entre el nacimiento del poblado y el santo. No es casualidad que una de las peculiaridades de estas cavalhadas sea que la actuación tiene lugar el 15 de enero, día del santo. Aunque no se puede escribir sobre una regla, se podría argumentar que otras cavalhadas en todo Brasil ocurren durante las celebraciones de Pentecostés, como, por ejemplo, en el caso de la cavalhada de Pirenópolis. Por tanto, la cavalhada de Santo Amaro de Campos está intrínsecamente ligada a la devoción popular al santo y a su imagen. De hecho, es habitual que los devotos lleven la imagen al campo de presentación el día 15 durante la procesión.

En la actualidad, aún existe una romería a la iglesia de Santo Amaro, en la que es bastante común ver a peregrinos de la comarca pagando promesas. Desde el siglo XIX, existen noticias sobre estas peregrinaciones (Gonçalves, 2011, p. 63). Durante la presentación de la cavalhada, los 24 caballeros cabalgan hacia la iglesia de Santo Amaro para recibir la bendición del sacerdote. Como se puede leer en la página del ayuntamiento de Campos dos Goytacazes, la peregrinación a la iglesia de Santo Amaro es la única manifestación de fe de este tipo en el estado de Río de Janeiro.

> *Único camino religioso en el Estado de Río de Janeiro, el Camino de Santo Amaro tiene 39 kilómetros de longitud y cuenta con más de 20 iglesias centenarias, de doscientos y trescientos años, contando desde la zona cero, la Catedral Diocesana, en el centro de la ciudad, hasta la Iglesia de Santo Amaro, en Baixada Campista, pero hay quienes prefieren salir de BPRv, en Donana. La caminata comienza este miércoles (14), víspera del santo patrón de la Baixada. Todo el recorrido está señalizado. (Fernandes, 2015)*

Si esta romería no fuera relevante en cuanto

5. Esta aldea daría origen, en el siglo XIX, a la "Comarca de Campos" en 1833 y luego, el 28 de marzo de 1835, daría origen al municipio de Campos dos Goytacazes, que engloba la comarca 3 de Santo Amaro de Campos, un lugar donde ocurren las cavalhadas.

al número de peregrinos, sería poco probable que el ayuntamiento de Campos dos Goytacazes se involucrara en su organización. Por ello, se destaca cómo este tipo de "espiritualidad de peregrinación" presenta fuerza en la región y tiene como centro la comarca de Santo Amaro de Campos. Esta información debe ser considerada para un análisis de la cavalhada con el fin de circunscribirla en su contexto social, para evitar asociaciones simplistas como las realizadas por historiadores como Macedo (2008, p. 3), que propuso analizar las cavalhadas que tienen lugar en Brasil solo como una herencia medieval. Así, los elementos básicos de las representaciones, es decir, la escenificación de la lucha, la idea de que los cristianos luchen contra los moros, la necesidad de convertir a los musulmanes, etc., se superponen a las reinterpretaciones regionales de estas manifestaciones culturales. De hecho, este autor ha transformado la cavalhada en nada más que una metonimia de la fiesta ibérica.

Para definir mejor el público involucrado en los preparativos de la cavalhada, así como, más ampliamente, en las festividades de Santo Amaro el 15 de enero, es importante resaltar que la población, especialmente en la región de Santo Amaro de Campos, está históricamente vinculada principalmente a las actividades agrícolas; entre los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, la cría de ganado y el cultivo de caña de azúcar. En el siglo XX, predominó el sector azucarero-energético hasta la década de 1970. A partir de la década de 1980 se produjo una disminución de la importancia de esta industria. Desde entonces, la industria cerámica ha adquirido gran importancia en la economía de la región, siendo actualmente el principal polo económico de la comarca. Desde el punto de vista de las relaciones sociales, los ingenios de caña de azúcar y alfareros, así como los grandes terratenientes representan el polo dominante. Desde la década de 1980, los alfareros se destacan entre los estratos sociales más altos que participan en la organización de las festividades. De hecho, la Estrada dos Ceramistas forma parte del circuito de peregrinación mencionado anteriormente. En el centro dominado, hay presencia de agricultores de caña, pequeños productores de caña, pequeños productores rurales, trabajadores rurales, artesanos rurales y pescadores también involucrados en la organización de las fiestas, especialmente en la cavalhada, culminación de las fiestas de Santo Amaro.

2.1. LA CAVALHADA DE SANTO AMARO DE CAMPOS: UNA MANIFESTACIÓN DE SOLIDARIDAD RURAL

Las fiestas en torno a Santo Amaro, en las que la cavalhada es el principal atractivo el 15 de enero, comienzan unos días antes. En enero de 2024, según los organizadores, tuvo lugar la 291ª fiesta de Santo Amaro y, según la tradición local, la 291ª caballería (Confira a programação da..., 2024). Ese año, las fiestas comenzaron el día 5 a las 19 horas, con una misa de apertura de las celebraciones. Entre los días 6 y 14 hubo rezos con el rosario y letanías, siempre a las 18.30 horas, seguidos de una misa a las 19 horas. El día 7 hubo misa a las 9 horas y cabalgata también a las 9 horas, aunque esto no está claro en el horario, la cabalgata probablemente comenzó antes de las 9 horas, llegando a la puerta de la iglesia a las 9 horas. Por la tarde hubo una subasta[6] para recaudar fondos para la cavalhada y para la iglesia. El día 13, después de la misa de las 19 horas, hubo espectáculo a las 21 horas. La víspera de la festividad de Santo Amaro, el día 14, se celebraban misas a las 9, 19, 21 y 23 horas. Sin embargo, la misa de las 19 horas puede considerarse la más importante debido al izado del mástil con la imagen de San Amaro pintada al óleo, que estuvo expuesta frente a la iglesia durante la festividad del día 15. La imagen de San Amaro representa un hito en las celebraciones en torno a este santo.

El día de San Amaro hubo un intenso programa. La primera misa fue a la 1 de la madrugada, seguida de otras a las 3, 5, 7, 9, 11,[7] 13, 15 y 19 horas, misa de clausura. La celebración de misas, durante las primeras horas de la mañana, se explica por el intenso movimiento de peregrinos que siguen el Camino de Santo Amaro, que comenzó el día 14 en la zona cero, en la Catedral Diocesana de Campos dos Goytacazes, a 39 kilómetros de la comarca de Santo Amaro de Campos. Por la tarde, el día 15, hubo un desfile de banderas, que precedió a la presentación de las cavalhadas, en las que participó Lyra Musical Santo Amaro. Las cavalhadas comenzaron a las 15 horas y, cuando finalizaron, a las 18 horas, tuvo lugar la procesión que formó parte de la misa de fin de fiestas a las 19 horas.

Siguiendo con las manifestaciones religiosas, destaca el volumen de exvotos traídos por los peregrinos, que fueron

6. Según Gonçalves (2011, p. 68). Durante la década de 1970, la subasta se utilizó como una forma para que las élites locales compitieran para demostrar poder, es decir, los propietarios del sector sucroenergético donaban objetos valiosos para que la subasta pudiera recaudar grandes sumas. Sin embargo, con la crisis de la industria azucarera y alcoholera, la lógica de demostrar poder perdió fuerza. Actualmente, son los capitanes, cristiano y moro, los encargados de adquirir los regalos para subastarlos.
7. Estuvo presente el obispo diocesano de Campos dos Goytacazes.

depositados a los pies del santo, incluyendo una parte de la iglesia conocida como la "sala de los milagros" donde se guardan exvotos en cera y numerosas fotografías de objetos ofrecidos al santo a cambio del milagro recibido. El análisis de las cavalhadas de Santo Amaro de Campos cuestiona la propia división entre sagrado y profano propuesta por los principales autores de la fenomenología.

La cavalhada es una parte integral de las festividades de Santo Amaro. Aunque incluso forma parte del programa oficial publicado por la iglesia local, trae consigo una complejidad mucho mayor que escapa al control eclesiástico, por ejemplo, comienza a ensayarse, generalmente, en el mes de noviembre del año anterior a la, siendo el principal responsable de su organización el personaje del "festeiro", organizador de fiesta,[8] que se encarga, entre otras tareas, de izar la asta de la bandera con la imagen de San Amaro en vísperas de la fiesta. Si se aplicara la división entre la parte sagrada de la fiesta y la parte profana, considerando parte sagrada todo lo que se refiere a la agencia de la iglesia, y profano todo lo que concierne a personas laicas, la cavalhada debería considerarse como la parte profana de la fiesta. Sin embargo, al analizar el discurso y la agencia de los involucrados, se advierte que la cavalhada es incluso motivo de disputa simbólica entre la comunidad local y la Iglesia.

La actuación de las cavalhadas tiene una duración aproximada de 3 horas. Antes de la presentación de las coreografías de los 24 caballeros "beligerantes", se realizan desfiles de banderas en los que se exhiben al público banderas, con distintos significados. Luego, comienza la primera parte de la cavalhada. En esta parte, los 24 caballeros, 12 cristianos y 12 moros, simulan movimientos similares al combate. Sin embargo, la propia forma de coreografiar hace que no quede claro quién es el grupo ganador. La coreografía es la misma para ambos lados del "conflicto". La representación, en lugar de marcar la exclusión de un grupo, el ritual representa la unión entre los caballeros. Al mismo tiempo, los movimientos que realizan pretenden más demostrar la destreza del caballero que simular una batalla. De hecho, muchos de estos movimientos implican la capacidad del caballero para afrontar obstáculos, ya que hay una viga en el centro del campo; se coloca en el campo para aumentar la complejidad de los movimientos de los caballeros.

La primera parte de la presentación, que podría entenderse como la parte en la que se representaría la lucha entre moros y cristianos, finaliza tras la realización de diferentes galopes coreografiados. Al terminar, los moros y cristianos se dirigen a la iglesia para, por un lado, celebrar la "conversión" de los moros al cristianismo, y, por otro, representar su devoción a San Amaro y recibir la bendición del sacerdote. Luego, regresan al campo, donde dejan de ser moros contra cristianos y pasan a representar dos equipos diferentes compitiendo en juegos de destreza con caballos, el más famoso de los cuales son los anillos, que consiste en quitar con una lanza un pequeño anillo de una viga, circulando a alta velocidad. Cada anillo retirado representa un punto para el equipo; el grupo con mayor puntuación gana el concurso. Además, los corredores entregan al público los anillos retirados. Tras quitarse los anillos, hacen un movimiento similar de manera que, ahora, ya no quitan un anillo, sino que rompen un pequeño jarrón de barro en el que hay agua o papel triturado. Al final de este evento, los 24 caballeros alzan un pañuelo blanco y recorren el campo para luego salir en procesión hacia la misa abierta, al final de la cual se anunciará el "festeiro" del próximo año.

La discreción adoptada con respecto a la cavalhada de Santo Amaro en 2024 tenía como objetivo resaltar la estrecha conexión entre la cavalhada y la devoción a Santo Amaro. A partir del análisis etnográfico realizado por Gonçalves (2011), es posible avanzar más en la hipótesis defendida de que esta cavalhada se refiere a los vínculos identitarios de la vida rural en el estado de Río de Janeiro y no a una reminiscencia medieval como sostienen los historiadores (Macedo, 2008, p.2). En el relato de los implicados en la cavalhada se destacan algunos factores. Inicialmente, la cuestión de la tradición familiar.

> *Los muchachos siento que ven la tradición de la cavalhada antigua, que venimos corriendo, que nos gusta montar a caballo. ¡No tiene sentido decir que estamos ahí por deporte! ¡No es no! ¡Porque es un amor que tenemos que disfrutar! ¡Tienes que dedicar eso! [...] Hay muchos niños ahí que vemos, porque hay algunos que montan a caballo... ¡a quienes les gusta el evento! Para elegir a un niño para montar, es cierto lo siguiente: tiene que estar en el ritmo de montar, en el ritmo de montar un caballo valiente, ¡listo para ser golpeado! (Gonçalves, 2011, p. 73)*

En la entrevista concedida por el capitán moro a Gonçalves (2011), destaca su afición por la equitación ligada a una tradición antigua, no se menciona la Edad Media.

8. Este personaje tiene la responsabilidad, desde izar el mástil con la imagen de San Amaro el día antes de la fiesta del santo, hasta proporcionar un lugar alejado del "campo de batalla" para preparar los caballos. Además, guarda la ropa de los caballeros de un año para otro. Cabe señalar que el lugar donde se realiza la cavalhada tiene su césped cuidado, durante todo el año, por la población local bajo la supervisión del "festeiro". Este personaje es elegido entre los miembros de la comunidad, año tras año, el día de la fiesta.

Detrás de la idea de tradición está la noción misma de estatus vinculado a la cavalhada. Ser caballero es una forma de ser reconocido por la comunidad. Esto demuestra que, en torno a las cavalhadas, hay un sentimiento de identidad que se materializa en las presentaciones anuales.

> *Ser caballero es un orgullo, ¿verdad? No hay duda de que la comunidad siempre nos apoya, nos ve como otras personas, que se encarga de la cavalhada que es muy importante para Santo Amaro, para la comunidad, entonces, la gente de la comunidad nos apoya mucho, mucho [...]. Cuando participamos así en algo que nos gusta, queremos ser importantes, recibir algún elogio. (Gonçalves, 2011, p. 74)*

Al comentar cómo se siente al ser integrante de la cavalhada, el capitán cristiano destaca que su cargo está ligado al apoyo recibido por la comunidad local, y reconoce que su cargo es reconocido socialmente. Según Gonçalves (2011, p. 73), los habitantes de Santo Amaro de Campos no se refieren a los capitanes por su nombre, sino por su "rango de capitán". Al mismo tiempo, los capitanes insistían, según Gonçalves, en la importancia de que el papel del jinete debía pasar de padres a hijos, y las personas involucradas en la festividad en Santo Amaro de Campos tendrían esa obligación. Una vez más, la cavalhada aparece como un elemento de identidad local que refuerza los vínculos comunitarios. El fortalecimiento de estos vínculos se produce en dos niveles, entre los habitantes de la comarca, ya que la organización de esta festividad requiere una gran implicación de la población local para que la celebración se lleve a cabo. Por otro lado, la cavalhada refuerza los vínculos devocionales con el santo patrón local, al que se le considera el protector de la región.

3. LA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO (LA "SEMANA SANTA") Y LAS CAVALHADAS (EL "CARNAVAL") EN PIRENÓPOLIS

Según el sitio web oficial (Festa do Divino Espírito Santo, 2023) y Carlos Brandão (1974), la primera fiesta del Divino registrada en Pirenópolis data de principios del siglo XIX. El comandante Costa Teixeira fue el promotor de la primera fiesta del Divino en Pirenópolis en 1819. Asimismo, Jarbas Jayme (1971) recopiló los emperadores del Divino desde 1826 hasta 1942. Según estas mismas fuentes, la primera cavalhada tuvo lugar en 1826, presentada por el Padre Manuel Amâncio da Luz (Festa do Divino Espírito Santo, 2023). Inicialmente, aunque existen algunos registros sobre los Batallones de Carlomagno, la práctica no era regular, además de haberse extinguido, probablemente en la primera mitad del siglo XX. Las cavalhadas, por su parte, se consolidaron como parte de las festividades del Divino Espíritu Santo y crecieron a tal punto que, además de ser una manifestación cultural, se convirtieron en un atractivo turístico relevante para la región. La dimensión turística y carnavalesca cobra aún más fuerza en el siglo XXI.

Según lo propuesto por Carlos Brandão (1974), se sostiene que, en Pirenópolis, hay, durante las Fiestas de la Festa do Divino Espírito Santo, una Semana Santa y un Carnaval.

> *En la fiesta del Divino Espíritu Santo en Pirenópolis, aunque religiosa y solemne en sus rituales más nucleares, la sociedad permite un consumo inusual de bebidas alcohólicas (incluso en la Fiesta del Chope celebrada este año [1974] en la casa parroquial). También permite y sanciona comportamientos considerados 'alborotadores', peligrosos e inaceptables en días rutinarios, por parte de personas enmascaradas que galopan a gran velocidad por las calles de la ciudad y en el campo de Cavalhadas. (Brandão, 1974, nota 5, p. 5)*

La cuestión planteada se refiere, más allá de una delimitación conceptual, a un intento de comprender los usos sociales de la Festa do Divino Espírito Santo. Existen tres niveles a través de los cuales la festividad se articula con la sociedad. En un primer nivel, es posible analizar el ritual a través de la explicación y simbolización del universo simbólico presentado. En un segundo nivel, está el ritual como situación de legitimación del orden social, en el que se reproducen las instituciones y su estructura de clases y relaciones de poder. Finalmente, existe el ritual como elemento de reorganización social a través de la fiesta. Para el autor, las cavalhadas de Pirenópolis logran, a través del núcleo religioso de la fiesta, con la procesión y la misa, crear su "Semana Santa" y, al mismo tiempo, a través de la acción de los enmascarados también producir su "carnaval" (Brandão, 1974, p. 8).

El interés radica precisamente en la acción de los enmascarados, por un lado, como producto del proceso antropofágico citado en otros trabajos (Amaral, 2024; Amaral y Py, 2025), por otro, como un elemento burlesco que satiriza la idea misma de la Edad Media, que fue movilizados mediante la presentación de cristianos *versus* moros. La dimensión satírica y su función carnavalesca en el sentido de invertir el orden social, al mismo tiempo que lo subvierte para reafirmarlo como ritual de reorganización social está presente en la propia descripción de la función de los enmascarados en el sitio web que promueve fiestas en Pirenópolis. Se hacen las siguientes declaraciones sobre el carácter de los enmascarados.

> *Se desconoce el origen de estos personajes, ya que se encuentran en todas las cavalhadas de Brasil con varias diferencias entre ciudades. Se fusionan con cristianos y moros en un trinomio*

> *perfecto. Representan el papel del pueblo y de aquellos que no tienen acceso a la pompa de los caballeros, quienes socialmente representan la élite y el poder. Son irónicos y burlones, criticando a los poderosos y al sistema. Y, a diferencia de la rigidez de los Caballeros, entre los Enmascarados no hay reglas, todo está permitido, menos mostrar tu identidad. (A Encenação das Cavalhadas, 2023)*

Según las informaciones del citado sitio web, la fuente de esta información es el libro de Adelmo de Carvalho (2001). En los autores consultados para escribir este texto no se menciona el origen de los enmascarados ni nadie les ha atribuido un origen europeo. Así, el proceso de movilización del concepto de la Edad Media, realizado en este evento cultural, muestra que, en la cavalhada, los enmascarados tienen un papel destacado, se podría decir que están al mismo nivel que los caballeros, pero su presencia pretende ironizar el propio "orden" representado por la idea de la caballería movilizada en el espectáculo.

Es importante resaltar que la Fiesta del Divino Espíritu Santo se lleva a cabo en el ámbito de la solemnidad católica de Pentecostés. Es una fiesta urbana y anual vinculada al ciclo de Pentecostés. Aunque es una fiesta religiosa, alberga una serie de eventos seculares, incluido el programa oficial, y otra serie de atracciones complementarias. Destaca también la diversidad de orígenes sociales de los involucrados en las festividades. Además, las fiestas se dividen en dos partes. En primer lugar (en los primeros días) hay un predominio religioso, en el que hay oraciones de la madrugada y novenas. La segunda (en los últimos tres días), hay una división entre manifestaciones religiosas y profanas. El bando profano de la festividad, además de incorporarse en los últimos tres días, pasa a ser el más importante. A partir del Divino Domingo, noveno día, hay una disminución de los eventos religiosos, mientras que los eventos profanos tienden a aumentar. En esta fase se desarrollan una serie de eventos que se reparten por la ciudad y van acompañados de eventos marginales, que no forman parte del calendario oficial. Probablemente una de las informaciones más relevantes aportadas por el estudio de Carlos Brandão se refiere a la forma en que se define la fiesta. Aunque es vista como una celebración "tradicional", hay una constante actualización. A diferencia de estudios generalizadores como los de Macedo (2008), Cascudo (1962 y 1963) y otros, el análisis individualizado de las festividades en Pirenópolis demuestra que, dentro de la dinámica religiosa vinculada a las celebraciones de Pentecostés, hay una tendencia a mantener las festividades. Sin embargo, en la dimensión secular, la fiesta se actualiza constantemente, manteniendo una fuerte dimensión de coevidad. Las representaciones rituales de las cavalhadas comienzan el domingo, noveno día de la festividad. Sin embargo, antes de que comiencen las actuaciones, se produce una gran acción por parte de los enmascarados.

> *El domingo, inmediatamente después del almuerzo, varios enmascarados a caballo comienzan a recorrer las calles de la ciudad, solos o en grupos. Los caballos están profusamente decorados con flores de papel y, en algunos casos, cintas de colores. Casi siempre tienen unas latas o varios postes colgados delante de ellos que producen un 'ruido enmascarado' cuando trotan o galopan. Todos los enmascarados tienen un atributo común: usan máscaras que cubren no solo sus rostros sino también toda su cabeza. Generalmente visten ropas coloridas, algunas con alguna prenda femenina ocasional. Su ropa cubre todo su cuerpo, de modo que es casi imposible reconocer a una persona enmascarada, salvo por su caballo, cuando el propietario no lo 'intercambia' con un acompañante. (Brandão, 1974, p. 36)*

También en cuanto a los enmascarados, según Pompeu de Pina – citado por Carlos Brandão (1974) –, comienzan a actuar el sábado, último día de la novena, al mediodía, después de la misa, recorren al galope toda la ciudad. Además, galopan por la ciudad antes del desfile en el que todos entran al campo de las cavalhadas. Para Carlos Brandão, las acciones de los enmascarados están completamente integradas con las cavalhadas, sin embargo, cuestiona si hubiera sido así desde el principio o si esa integración se habría dado con el tiempo. Sin embargo, el sitio que promociona el evento sostiene la siguiente hipótesis: "Personajes populares típicos de las Cavalhadas que salen a la calle disfrazados y enmascarados (a caballo y a pie). Según la tradición local, eran esclavos y sirvientes quienes, para participar de la fiesta, usaban máscaras para no ser reconocidos" (Festa do Divino Espírito Santo, 2023). Por tanto, el subterfugio del uso de máscaras estaría ligado a la presencia de esclavos y sirvientes durante las fiestas. Este es un aspecto importante porque demuestra cómo, en el caso de Pirenópolis, los enmascarados están vinculados al proceso antropofágico que tuvo la función de integrarlos a una fiesta realizada por élites blancas y terratenientes.

> *Los Enmascarados son una atracción tan grande como los caballeros moros y cristianos. También conocidos como 'Curucucús', por el sonido que hacen, son personas que visten con máscaras, ropa colorida, guantes y botas. Cambian su voz al hablar y se cubren todo el cuerpo para que nadie los reconozca. Decoran sus caballos con cintas, telas, plantas y lo que les dicte su creatividad. Tradicionalmente, existen varios tipos. Los más tradicionales son los que llevan máscara de cabeza de buey, seguidos de los que llevan máscaras de jaguar, máscara de hombre, y más recientemente han aparecido los que llevan máscaras de goma, con caras de monstruos, desdibujando un poco la originalidad del Festival. Pero esto no disminuye la belleza y el entusiasmo de los Enmascarados, que el sábado salen a la calle*

al galope alborotado. Piden en voz alta a los transeúntes cerveza y cigarrillos y entretienen a la población con sus acrobacias y juegos (As Cavalhadas de Pirenópolis, 2023)

La cita anterior llama la atención sobre una serie de aspectos importantes sobre los enmascarados. En primer lugar, el hecho de que, en términos de popularidad e importancia, están, al menos, en la misma posición que los caballeros. También cabe destacar los constantes cambios en el vestuario, lo que los acerca aún más a la dimensión carnavalesca, ya que los disfraces abarcan desde la sátira política hasta el mundo de los superhéroes. Aunque existen algunos trajes tradicionales como la cabeza de buey, el jaguar y otros animales, hay una tendencia a inscribir temas contemporáneos en las calles de Pirenópolis y en el campo de batalla, incluidos aquellos vinculados al universo *Streaming*, como ocurrió en las cavalhadas de 2018, cuando personajes de la serie *La casa de papel*, producida por Netflix, salieron a las calles y al campo de batalla en Pirenópolis. La tendencia modernizadora es tan fuerte que el ayuntamiento de Pirenópolis promueve un concurso para elegir a los tres enmascarados más bellos. Sin embargo, las máscaras de goma, las máscaras de carnaval y las máscaras de Halloween quedan fuera de competición. Al final del tercer día de las cavalhadas, entre quienes se vistieron de manera tradicional, emergen los tres ganadores.

Aunque no es posible precisar exactamente cuándo los enmascarados comenzaron a caminar por la ciudad de Pirenópolis, lo cierto es que, hasta los años 70 del siglo pasado, como lo describe Carlos Brandão (1974), salían a caballo, utilizando el animal como instrumento de burla en relación con los caballeros. Actualmente, se encuentran a caballo, a pie por toda la ciudad. En algunos casos, la dimensión política también ha prevalecido. A través de estos personajes, temas de la política brasileña son llevados al campo de las cavalhadas con manifestaciones incluso explícitas de política partidista.

4. CONCLUSIÓN

Sería muy importante resaltar la necesidad de contextualizar las cavalhadas que ocurren en Brasil. Desafortunadamente, todavía existe la idea generalizada de que deben ser pensadas desde la perspectiva de la reminiscencia, lo que desconoce la necesidad de contextualizar, de manera individualizada, las diferentes cavalhadas representadas en Brasil.

En el caso de Santo Amaro de Campos, fue posible notar un vínculo muy fuerte entre cavalhada y la comunidad local, que es marcadamente rural. Este vínculo transforma la cavalhada en un elemento de identidad local que forma parte de las festividades de Santo Amaro, el 15 de enero. Además, la relación entre la performance y la devoción a Santo Amaro, lo que lleva a cuestionar el uso de la dicotomía entre una esfera sagrada y una profana en las festividades que se desarrollan el 15 de enero. En este caso concreto, se podría decir que la cavalhada sería una zona gris entre lo "sagrado" y lo "profano".

A diferencia de la cavalhada de Santo Amaro, que se caracteriza por su identidad rural y sus lazos devocionales con San Amaro, Pirenópolis,, aunque tiene un núcleo religioso, durante los nueve primeros días de la fiesta, la dimensión carnavalesca cobra fuerza durante los días de las cavalhadas. La fuerza de la expresión de los grupos excluidos al inicio de las fiestas en el siglo XIX es tan grande que, en el siglo XXI, los enmascarados consiguen no solo satirizar la idea de orden movilizada por los "caballeros" medievales en combate, sino también reformar la ironía como forma de expresión política en la sociedad brasileña.

Como hemos demostrado a lo largo del texto, es fundamental que seamos capaces de individualizar estas fiestas y comprenderlas en sus contextos locales. Al hacerlo, evitaremos análisis simplistas y descontextualizados como los realizados por muchos historiadores que las han estudiado sin un trabajo de campo adecuado.

BIBLIOGRAFÍA

Altschul, N. (2020). Politics of temporalization: Medievalism and Orientalism in nineteenth-century South America. University of Pennsylvania Press.

Altschul, N., Amaral, C. de O., & Bertarelli, M. E. (2021). O que é neomedievalismo. Signum, 22(1), 6–18.

Amaral, C. de O. (2024). Antropofagia, neomedievalismo y carnavales en las fiestas de Pirenópolis y Santo Amaro de Campos: Un estudio comparativo para descolonizar las cavalhadas. Cuadernos de Literatura, (24). https://doi.org/10.30972/clt.247811

Amaral, C. de O., & Bertarelli, M. E. (2020a). Discursos sobre a Divina comédia ou temporalizações de Dante Alighieri? A construção do conceito de idade média e uma análise decolonial por meio da teoria do medievalismo. Signum, 21(2), 37–62.

Amaral, C. de O., & Bertarelli, M. E. (2020b). Long Middle Ages or appropriations of the medieval? A reflection on how to decolonize the Middle Ages through the theory of medievalism. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, 13(33), 97–130. https://doi.

org/10.15848/hh.v13i33.1555
Amaral, C. de O., & Py, F. M. de A. (2025). Cavalhadas of Pirenópolis: An exercise in historical anthropophagy through neomedievalism. International Journal of Latin American Religions, 9, 37–57. https://doi.org/10.1007/s41603-024-00274-5
Andrade, O. de. (1978). Obras completas (Vol. VI: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias). Civilização Brasileira.
Berriel, M. S. (2020). Pour un autre moyen âge au Brésil: A perspectiva decolonial na busca de uma episteme para a compreensão dos medievalismos brasileiros. Antíteses, 13(26), 68–96. https://bit.ly/3B4cJwY
Boulos Júnior, A. (2018). História, sociedade & cidadania: 6º ano: ensino fundamental: anos finais. FTD.
Brandão, C. R. (1974). Cavalhadas de Pirenópolis: Um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Oriente. https://bit.ly/3B3MKpp
Campos 24 Horas. (2024, enero 12). Confira a programação da Festa de Santo Amaro, o maior evento religioso de Campos. https://bit.ly/47rYAWf
Carvalho, A. de. (2001). Pirenópolis coletânea: História, turismo e curiosidades. Editora Kelps.
Cascudo, L. da C. (1962). Dicionário do folclore brasileiro. MEC-INL.
Cascudo, L. da C. (1963). Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil. PUC.
Fernandes, M. (2015). Caminho de Santo Amaro: Mais de 20 igrejas históricas. Prefeitura de Campos dos Goytacazes. https://campos24horas.com.br/noticia/caminho-de-santo-amaro-unico-caminho-religioso-do-estado
Garcia, L. F. (2018). Only anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project. Cultural Studies, 34(1), 122–142. https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1551412
Gonçalves, G. da S. (2011). A Cavalhada de Santo Amaro: Uma cultura viva na Baixada Campista [Tesis de maestría, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro]. Repositorio institucional. https://bit.ly/47G2oUh
Haddock-Lobo, R. (2020). A gira macumbística da filosofia. Cult, (254), 21–25. https://bit.ly/4ggHor3
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2022). Censo demográfico 2022. https://bit.ly/4e0bTjm
Jayme, J. (1971). Esboço histórico de Pirenópolis. Universidade Federal de Goiás.
Macedo, J. R. (2008). Mouros e cristãos: A ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, (2), 1–12. https://doi.org/10.4000/cem.8632
Marx, K., & Engels, F. (1998). Manifesto comunista (O. Coggiola, Org.). Boitempo.
Pirenopolis.tur.br. (2023). A encenação das cavalhadas. O portal do turismo de Pirenópolis. https://acortar.link/2BJmbU
Pirenopolis.tur.br. (2023). As cavalhadas de Pirenópolis. O portal do turismo de Pirenópolis. https://acortar.link/eLdO3P
Pirenopolis.tur.br. (2023). Festa do Divino Espírito Santo. O portal do turismo de Pirenópolis. https://acortar.link/0kt3eN
Seixas, A. (2022). Registros paroquiais no Arquivo da Cúria Metropolitana de Niterói. Revista da ASBRAP, (29), 332–335.

QHAWA O UNKUS (TÚNICAS) Y LLAQUTAS O YAKULLAS (MANTOS) CEREMONIALES DE COROMA [QURUMA]

CRISTINA BUBBA Z. / BOLIVIA

La mayor parte de los pueblos prehispánicos andinos han sido caracterizados como sociedades del tejido, como se demuestra con la gran cantidad de textiles que se encuentran en entierros y sitios arqueológicos, de una belleza y finura impresionantes. Sabemos también que adoraban a sus muertos, les ofrecían ceremonias y rituales en los que los textiles eran un elemento fundamental, sus cuerpos fueron conservados envueltos con gran cantidad de finas prendas.

Es en los *ayllu*[1] (aymara y quechua) de Coroma [Quruma] donde actualmente se conserva la vestimenta de las "almas" fundadoras de los *ayllu* en *q'ipi* (quechua) amarro o atado, que cumplen en la actualidad funciones muy importantes en la organización social, política y religiosa similares a las descritas por Murra para la época inca cuando: "Ningún acontecimiento económico, político o militar, social o religioso, estaba completo si no se ofrecían o conferían géneros de cualquier naturaleza ...".[2]

LOS COROMA [QURUMA]

Los Coroma habitan en el cantón y pueblo del mismo nombre, en el altiplano sur boliviano. Sus tierras están a 3.800 metros de altura, a poca distancia del lago Poopó y del Salar de Uyuni, en la Provincia Quijarro del Departamento de Potosí.

Coroma está conformada por diez *ayllu*. Ocho *ayllu* originarios eran parte de los Siwaruyu-Arakapi, de la Federación Killaka-Asanaqi, que incluía otras cuatro parcialidades, más los Urus.[3]

Con el Virrey Toledo, durante los primeros años de la invasión española, estos ocho *ayllu* conformaron el pueblo-reducción de San Francisco de Coroma, al parecer conformado por "sibaruyos" compuesto por las parcialidades de *aransaya* (quechua) o arriba y *urinsaya* (quechua) abajo. En 1855 se convirtieron en la parcialidad *urinsaya*, mientras

1. Los ayllu son unidades organizativas de las sociedades andinas, incluyen territorio y habitantes.
2. Murra, J. V., "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos", 1962.
3. Bubba, C. y Albó, X., "John ¨Murra Jach´atatalaq Jach´amamalaq q´iqinkunata Q´ipiysiwanchik¨. En: Revista Chungara, Vol. 42, N.° 1, Arica, 2010, pp. 113-125 (p. 117). Para más detalles sobre el origen e historia de los ayllus de Coroma, ver también: Abercrombie, T., Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina, La Paz, IFEA, IEB, ASDI, 2006. Para la Federación Killaka-Asanaqi, que incluía las siguientes parcialidades: Killaka Asanaqi hanansaya, Killaka Asanaqi hurinsaya, Awllaka-Urukilla hanansaya, Awllaka-Urukilla hurinsaya, Siwaruyu y Arakapi, ver: Espinoza Soriano, W., "El reino aymara de Quillaca-Asanaque, Siglos XV y XVI". En: Revista del Museo Nacional, vol. 45, Lima, 1981, pp. 175-274 (p. 179); para los Urus en la Federación Killaka Asanaqi.

que dos *ayllu* "de contribuyentes denominados *aracapi*" y que antes eran parte de la doctrina de Tomahave se anexaron a Coroma, conformando la parcialidad *aransaya*.[4]

Los habitantes de Coroma dicen, según su mito de origen, que provienen del tiempo de *ajalla* (aymara). De acuerdo con ellos, esta época corresponde *"al principio de las cosas"* y se consideran a sí mismos *chullpa puchu*: resto de *chullpa* (quechua). Como contaba doña Justina Figueroa, una *yatiri* (sabia o adivina) de prestigio en la comunidad:

> *"Los chullpa eran hombres fuertes, se alimentaban de ajara (quinua silvestre), vivían en la oscuridad y trabajaban cuando salía la luna; escucharon decir que el sol iba a nacer al oeste y para protegerse construyeron sus casas con la puerta orientada en dirección opuesta; casi todos murieron quemados cuando el sol salió al este. Los más vivos se metieron a un lago, sobrevivieron y lograron reproducirse, nosotros somos sus descendientes".*[5]

Q´IPI DE TEJIDOS CEREMONIALES.

Los ocho *ayllu* originales de la mitad *urinsaya*, que conservan hasta hoy *q´ipi*, afirman que los tejidos provienen de la época de los *chullpa* y son la ropa de sus primeros antepasados, los llamados *Jach´a tata* y *Jach´a mama*, las almas fundadoras de los *ayllu*, que vivieron muy cerca de las *paqarina* o lugares de origen de cada *ayllu* ubicados en la cima de cerros ceremoniales llamados Inka. *Jach'a tatala* y *jach'a mamala* son palabras quechua, *Tata* es 'señor' y también 'padre'; *mama* es 'señora' y también 'madre', el diminutivo *-la* les añade un sentido de cariño y cercanía; y *jach'a* ('grande' aymara) indica que se trata de los padres y madres anteriores: los 'abuelos, antepasados' y las 'abuelas/antepasadas', en este caso, incluso los fundadores del *ayllu*.[6]



Fig. 1. Santiago Martínez, jilaqata del ayllu Samanchiy con el q´ipi de textiles de su ayllu. Foto Cristina Bubba.

Sus descendientes genealógicos son los Prestes Mayores, quienes conservan q´ipi de tejidos en sus casas o estancias, ubicadas cerca de las paqarinas y en las esquinas o linderos entre ayllu y con los pueblos indígenas vecinos. Estos q´ipi sirven para delimitar la frontera de cada ayllu y la de Coroma (territorio de los 10 ayllus) más allá de la cual la gente se caracteriza por utilizar tejidos con diferentes diseños y colores.

Fueron ellos los que depositaron los textiles en los *q'ipi* de *jilaqata* (quechua) la máxima autoridad a nivel del *ayllu* y de los *sunaqa mallku* (aymara) los alcaldes cobradores, elegidos también a nivel de cada *ayllu*. Autoridades originarias que están en la obligación de cuidarlos, alimentarlos y propiciarles una serie de rituales y ceremonias, desde las más sencillas hasta el sacrificio de llamas y ovejas, cuando asumen el cargo a medio año y al finalizar, para venerarlos, pedirles orientación y sabiduría.

Los *q'ipi* tienen el poder de comunicar mediante *k'anchaku*. *Kancharini*, en Holguín, es alumbrar y actualmente, en Coroma, tiene el mismo significado. Los *k'anchaku* se realizan para saber la fecha propicia para iniciar la siembra, la persona con capacidad para ejercer algún cargo, o para buscar la persona adecuada para compañera o compañero de vida. Los resultados, casi nunca, son cuestionados y son una especie de ley comunal. Por esta capacidad de elegir les dicen *chijlliri Jach'a tata Jach'a mama* (escogedores). Las almas pueden responder con otras señales, en la forma en la que se queman los elementos rituales, sueños, en las hojas de coca o naipes españoles.

Si los tejidos son bien cuidados llegan bendiciones traducidas en salud, bienestar, aumento de los ganados y cosechas, mientras si no se los cuida bien, ocurren toda clase de desgracias, muertes, enfermedades, siendo un castigo bien temido.

Creemos que los textiles de los *q´ipi* son *qumpi* por su calidad y finura comparable a la seda. Ya en su tesis doctoral Murra decía:

> *"Los cumbi eran asombrosamente suaves,... teñidos de alegres*

4. Revisitas 243 y 244, ANB.
5. Chullpa es el nombre que se da a los primeros habitantes de los Andes, que vivieron en la oscuridad, habiendo varios mitos sobre esa época. Los urus se consideran descendientes directos de ellos, ver: Bouysse-Cassagne, T., La identidad aymara: aproximación histórica (Siglo XV, Siglo XVI), La Paz, Hisbol/IFEA, 1987. También se denomina chullpa a los restos humanos que están enterrados en construcciones especiales llamadas chullperíos.
6. Bubba y Albó, op. cit., p.114.

colores... 'La trama era uniforme, tupida... Parece que había varias clases de cumbi, unas de mayor circulación entre los curaca, la burocracia y los notables, mientras que otras eran tan especiales que su uso era privilegio real. La mayoría de los tintes eran de origen vegetal...' [7],

Los tejidos de los *q´ipi* están fabricados con fibras especiales de vicuña, chinchilla, ardilla, vizcacha, alpaca y algodón, escogidas de los lugares del cuerpo del animal de donde proviene la fibra más fina, y son teñidas con tintes vegetales y minerales, por lo que se los llama *maxnu* (aymara).

"...la lana más fina provenía de la vicuña, pero esta especie ha sido siempre escasa, de manera que se supone que sólo se utilizaba su lana para las vestiduras de los reyes y aquellos a quienes se les concedía como muestra de favor real... vestirse sin autorización con tela de vicuña era un delito capital... otro privilegio real o de la corte era el uso del pelo de vizcacha ".

Los textiles de los *q'ipi* se caracterizan, como la mayoría de los textiles antiguos aymara, por un diseño que incorpora rayas de diferentes grosores y colores, algunas imperceptibles a distancia, produciendo efectos estéticos variables dependiendo del lugar de donde se las ve. No hemos encontrado textiles con *pallay*, nombre que se da a la técnica que se utiliza para recoger hilos para formar figuras y diseños. La mayoría fueron tejidos en cara de urdimbre.

Otra característica que resalta en estos textiles es el uso de hilos hilados a la derecha y torcidos a la izquierda en S, llamados *lluq'i q'aytu* (quechua). Al ubicarse, en muchos casos, en los bordes del textil, encierra dentro de estos límites un espacio que protege a la persona que utiliza la prenda, al que no deja ingresar fuerzas malignas[8] como envidias, maldiciones y el rayo llamado *Illapa*, una de las deidades más poderosas y temidas en los Andes. De cierta forma su diseño en zigzag se asemeja a los que hacen los relámpagos en el cielo. El poder contra el que se necesita protección, pero también el que dota a las personas que toca de poderes sobrenaturales. Tiene además el poder de expulsar aflicciones.

Los enteramente tejidos con estos hilos eran utilizados por *yatiris*, especialistas rituales o sacerdotes. Desde un punto de vista técnico, estos hilos sirven además para dar firmeza al tejido y son colocados en los bordes para evitar que las puntas se doblen.

Se utilizan también *hilos ch´imi* (aymara), *ch´imita* (aymara) o *ch´imisqa* (quechua), son los nombres que dan en Coroma [Quruma] a una técnica de hilado. Se hilan fibras de un solo color y se las tuerce con fibras de otros colores en conjunto, el resultado es una especie de jaspeado que tiene pequeñas manchas de color cada cierto espacio. Por lo general los hilos *ch´imisqa* se utilizan en la urdimbre. Son utilizados para tejer prendas de personas muy importantes.[9]

LAS QHAWA O UNKU

Corregidor de Provincia llamado Tocricoc, vistiendo una túnica, qhawa o unku a rayas y un manto llaquta o yakulla.[10]



Fig. 2. Corregidor de Provincia llamado Tocricoc, vistiendo una túnica, qhawa o unku a rayas y un manto llaquta o yakulla.

7. Murra, J. V., La organización económica del Estado Inca, 1.° ed., México, Siglo XXI, 1980, p. 108.
8. Elvira Espejo sugiere que los jira maykus (jira mallku) son espíritus que bailan sobre las hebras de urdimbres y relaciona este hecho con las observaciones de Anne Paul, sobre los tejidos Paracas, donde los bordes trenzados del textil atrapan dentro de él a los espíritus potentes y alejan a los malos. Ver: Arnold, D., Yapita J. y Espejo, E., Hilos Sueltos: los Andes desde el textil, La Paz, Ilca, Plural, 2007, p. 139.
9. Conversación personal con Eva Fisher, especialista en textiles de la región de Charazani, en el departamento de La Paz, febrero de 2025.
10. Guaman Poma de Ayala, F., Nueva crónica y buen gobierno, (trad. del quechua de Urioste, J. L.), Murra J. V., y Adorno, R. (eds.), México, Siglo XXI, 1980, p. 314.

Los *q´ipi* contienen prendas de uso femenino y masculino. Los hombres usaban túnicas, llamadas *qhawa* (aymara) o *unku* (quechua). Su uso fue generalizado y común en los Andes desde tiempos precolombinos. Según el cronista español Cobo, *vestían una ropilla sin mangas ni collar, que ellos llaman uncu, y nosotros camiseta. En el mismo telar dejan abierto el cuello, para que no haya cosa que cortar; y sacada de allí, no tiene otro artificio que doblarla y coser los lados con el mismo hilo que se tejió. Llegándoles a la rodilla ...*[11] Algunas *qhawa* o *unku* tienen bordados en las aperturas del cuello o cerca a las aperturas de los brazos.

El uso de la primera *qhawa* o *unku* era muy importante, en la ceremonia llamada *sukullu*[12] cuando sacaban a los niños nacidos ese año" *a la plaza (de Cuzco) en su cuna ...cuando los cristianos celebramos la fiesta de Corpus Christi...vestían a los niños una camiseta negra...*" Son varios los cronistas españoles que resaltan el uso de diferentes *qhawa* en ceremonias importantes.

Por lo general, las dos caras de la *qhawa* o *unku* son idénticas, salvo algunas excepciones.

El padre Ludovico Bertonio, en su Diccionario de la Lengua Aymara de 1612, hace referencia a varios tipos de *qhawas* y *llaqutas* (manto) con descripciones minuciosas y señalando un nombre específico para cada estilo, algunos iguales a los conservados en los *q´ipi*. Estos datos nos dan fechas aproximadas del uso de estas prendas y demuestran su importancia.

Testamentos trabajados por del Río[13], de los años 1580 tienen registrados varios vestidos que dejaban los caciques o *mallku* locales como herencia. Los *mallku* de los Quta de Pocona tenían vestidos *qumpi* compuestos de camiseta (*qhawa* o *unku*) y mantos (*llaquta* o *yakulla*). El inventario de los bienes de Don Pedro Arapa (Qulla) llamó la atención por tener un ajuar abundante y detallado. En su inventario se describen más de 25 vestidos en *qumpi* señalados en pares (mantas y camisetas) con sus respectivos colores y diseños, dando a entender que cada uno de esos pares de prendas tenía un uso específico. Siguiendo este dato tratamos de relacionar el estilo de las *qhawa* con el *llaquta* que podría haber sido utilizado, si bien no podemos precisar con exactitud, sirve para dar una idea de la vestimenta completa de los varones de esa época



Fig. 3. Qhawa o unku. Foto: Christopher Kuhn

La *qhawa* que se muestra en la Figura 3 puede haber sido tejida dentro del período precolombino a colonial intermedio (antes de 1530 d.C. a 1780 d.C.)[14]. Fue tejida con fibras de alpaca, chinchilla y vizcacha**.** La *pampa*, espacio central, está compuesta de rayas de diferente grosor. Termina en los bordes con una línea delgada que queda debajo del bordado. Esta *qhawa* tiene un diseño similar a la que se muestra en la figura 2.

Los costados fueron unidos con un bordado en forma de rectángulos de diferentes colores y grosores, también parte de la apertura para el cuello y continúa alrededor del borde inferior. Sobre este hay otro bordado muy elaborado en zigzag parecido al que se muestra en la figura 2. Bordados similares se observan en varias *qhawa* datadas en el período inca.

Bertonio las llama *q´ulini qhawa*[15] por ser camisetas listadas. En quechua del siglo XVII de acuerdo con Holguín el vestido listonado se llama *quilla qquilli ppaccha*.[16]

11. Cobo, B., Historia del nuevo mundo, t. XCII, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964, p. 238. Sin embargo, se han encontrado qhawas que son más cortas, y algunas con mangas que fueron tejidas por separado.
12. Bertonio, L., Vocabulario de la lengua aymara, La Paz, Radio San Gabriel, 1993, pp. 886-887.
13. Del Río, M., "Los Tesoros de los Mallku de Totora y Pocona en el Siglo XVI". En: Revista Chungara, vol. 42, N.° 1, Arica, 2010, pp. 199-220 (p. 208).
14. No se hicieron dataciones por radiocarbono, sin embargo, las dimensiones, los colores y los diseños nos brindan datos bastante aproximados de la antigüedad, además de que se pueden realizar comparaciones con prendas estudiadas y datadas en diferentes periodos.
15. Bertonio, op. cit., p. 863.



Fig. 4. Qhawa o unku. Foto: Christopher Kuhn.

Este estilo de *qhawa* fue posiblemente utilizado con *llaqutas* del estilo que mostramos en la figura 6.

La *qhawa* o *unku* que se muestra en la figura 4, puede ser datada aproximadamente dentro del período precolombino a colonial intermedio (antes de 1530 d.C. a 1780 d.C.). Fue tejida con fibras de alpaca y vicuña. La *pampa*, espacio central, es *ch´imisqa* en dos colores: rojo y rosado. Al lado derecho de la *pampa* tiene grupos de rayas delgadas en rojo y azul y la tercera del mismo color que la *pampa*. Luego tiene dos franjas en azul y rojo. Las rayas rojas se presentan siempre a la izquierda de las azules. Al lado izquierdo de la misma cara, las rayas empiezan con color azul, luego rojo y así sucesivamente, marcando una oposición y un complemento a la vez.

Actualmente en aymara rojo es *wila*, que significa 'sangre'. Más aún, en Bertonio *qhapaqa wila* es sangre real[17]. La sangre es del interior del cuerpo y también del mundo de adentro (*manqha pacha* A, *ukhu pacha*, Q) y podría asociarse a lo femenino (por la menstruación); lo de adentro, lo de abajo. En cambio, el azul (*larama* A, es externo, viene de lo más alto del aire o de *lo más profundo* del mar o de los lagos. Podría asociarse con lo masculino[18].

Todas las rayas rojas y azules, cambian de color a la altura del hombro, las rojas se vuelven azules y viceversa, (como se ve en la parte superior e inferior de la foto), esta técnica se llama *tixlla*. *Tixllama* es el apellido de una de las almas fundadoras de Coroma recordada en las *ch´alla* o libaciones, posiblemente una especialista en tejer este tipo de prendas. Este contraste fue llamado por Cereceda[19] *alqa* o contraste entre la luz y la sombra, el día y la noche. *Tixlla* y *alqa* son sinónimos y en este caso los colores azul y rojo están representando una oposición, la dualidad tan característica de las sociedades andinas entre lo femenino y lo masculino, lo de arriba y lo de abajo, y otros.

Varios autores han afirmado que el rojo y el azul son colores reales y aludían al Estado cuzqueño[20] o al gobierno inca, como explica Fernando de Montesinos en la historia escrita para el Virrey Francisco de Toledo.[21]

De acuerdo con observadores de Coroma, todas las rayas rojas y azules, a excepción de la *pampa* y las rayas del color de la *pampa*, fueron tejidas con *lluq´i qaytu*. Es una prenda muy fina y suave, podría corresponder a la descripción de Bertonio de las *phuñu qhawa* que de acuerdo con Bertonio *es "ropa tejida como terciopelo, muy suave, phuñu es sinónimo de llusq´a porque esta ropa es muy blanda "*.[22]

Los costados fueron unidos con un bordado tipo



Fig. 5. Qhawa o unku. Foto: Cristina Bubba.

16. González Holguín, D., Vocabvlario de la lengva general de todo el Perv llamada: lengua qquichua o del inca, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1989, p. 104.
17. Bertonio. op. cit., pp. 886-887.
18. Bouysse, op. cit., p. 32, asocia lo masculino con el origen celestial y lo femenino con el acuático, aunque no necesariamente con la profundidad. Tómese en cuenta, de todos modos, que en el complejo sistema dual andino es común que lo que desde cierta perspectiva se considera masculino, desde otra, aparece como femenino.
19. Cereceda, V., "A partir de los colores de un pájaro". En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. N.° 4, Santiago de Chile, 1990, pp. 57-104.
20. Gisbert, T., Arze, S. y Cajías M., Arte textil y mundo andino. 2.° ed., Buenos Aires, TEA, 1992 y Del Río, op. cit., p. 212.
21. Montesinos, F. de, Memorias antiguas historiales y políticas del Perú, Jiménez de la Espada, M. (ed.), Madrid, Imprenta Miguel Ginesta, 1882.
22. Bertonio op. cit., pp. 824.

inka formando pequeños cuadros de diferentes colores, dejando aperturas para los brazos, que tienen el mismo tipo de bordado.

Fue posiblemente utilizada con los *llaqutas* o mantos que se muestran en la figura 7.

Fue ilícitamente traficada, incautada en San Francisco, California, EE.UU. en 1988 y devuelta a los *ayllu* de origen, [23] Coroma.

Es una *qhawa* ceremonial muy especial, *la pampa* o espacio central, está tejida con hilos *chimi* o *chimisqa* en dos tonos morado y rojo, que son además *lluq´i*, por lo que se las puede llamar *k´illi*[24] *qhawa*. Las franjas rojas de los bordes tienen rayas con hilos *lluq´i* S y *paña* Z. Al centro, debajo de la apertura para el cuello, hay una mariposa llamada *pillpintu* (quechua), bordada en un metal plateado, en Coroma dicen que es de plata, por la que la llaman *chuqui* (quechua) *pillpintu*. La mariposa está asociada con la suerte y la renovación.

Bertonio nos cuenta que las *qhawa* tenían corazón o *chuyma*[25]. En aymara del siglo XVII, los hombres que llevaban camiseta eran llamados *chuyma qhawa*, traduciéndose como hombre vestido con camiseta y de buen corazón. Las mariposas en este caso están ubicadas en el *chuyma* de la prenda.

LOS LLAQUTA (A) O YAKULLA (Q)

Los *llaquta* (aymara) o *yakulla* (quechua) son mantos utilizados por hombres sobre las *qhawa* o *unku* en forma de capas cubriendo la espalda, dos puntas quedaban sueltas sobre los brazos, como se muestra en la figura 2 de Guaman Poma, el dibujo corresponde a una autoridad llamada *Tocricoc* o *tukuy rikuy* (quechua) porque era el veedor de todas las cosas. Se usaban también amarrando las puntas a la altura del cuello, del hombro o de la cintura. Otros, cubriendo un hombro y pasando el *llaquta* por debajo del otro brazo. Son de forma rectangular, las conservadas en los *q´ipi* fueron tejidas de una sola pieza, muchas tienen bordados en los bordes.

La importancia del uso de este tipo de prenda se desprende de los rituales asociados al uso de la misma. En la época *inka*, en el mes de noviembre,[26] llevaban a cabo una ceremonia llamada ... *cusmallicoy*, cuando realizaban la investidura del manto a niños,.

Por otro lado, Molina[27], nos cuenta que en la fiesta del mes de noviembre llamada qhapa raymi armaban caballeros



Fig. 6 llaquta o yakulla. Foto Christopher Kuhn.

que vestían con unas supayacolla (yakulla) de lana blanca, largas y angostas.

El manto que se muestra en la figura 6 puede haber sido tejido en el período precolombino a colonial intermedio (antes de 1533 d.C. a 1780 d.C.)

Tejido posiblemente con lana de vicuña. La *pampa* es color vicuña o beige. A cada lado de la *pampa* hay cuatro rayas en colores rojo-amarillo-morado azulado-rojo, seguida por una franja compuesta por rayas delgadas en café, azul y blanco, las últimas tejidas con *lluq´i* y *ch´imisqa* azul con blanco. Luego hay una franja roja tejida con dos hilos *lluq´i* por dos hilos *paña*, al centro tiene dos filas de *k'utu* (nombre quechua para esta técnica) en color amarillo. Cada borde tiene al final una raya delgada en color café.

Tejida con lana de alpaca, la pampa es ch´imisqa con dos tonos de café y morado torcidos en conjunto y otro hilo café con rosado. A cada lado de la pampa hay una franja que

23. Bubba, C., "Nos querían robar el alma". En: Cuarto Intermedio, Cochabamba, vol. 29, 1993, pp. 34-64, para mayores datos sobre el tráfico ilícito y las medidas tomadas para asegurar la conservación y recuperación de los tejidos.
24. González Holguín, op. cit., p. 308.
25. Bertonio, op. cit., p. 625.
26. Guaman Poma de Ayala, op. cit., p. 231.
27. Molina, C. de, "Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas". En: Duvoils, E. y Duvoils, P. (eds.), Fábulas y mitos de los incas, Crónicas de América 48, Historia 16, Madrid, 1989, p. 99.



Fig. 7. llaquta (a) o yakulla. Foto: Christopher Kuhn.



Fig. 8. llaquta (a) o yakulla. Foto: C. Bubba.

tiene grupos de rayas delgadas en colores rojo, rosado-azul (o lila)-rosado-rojo-blanco, grupo que se repite. Las rayas blancas son lluq´i. En los bordes hay una franja roja que al centro tiene dos filas de k'utu en color amarillo, termina con una raya delgada café.

Podría datarse en el período colonial temprano a intermedio (1533 d.D. a 1780 d.C.)

El *llaquta* o *yakulla* que se muestra en la figura 8 fue tejido con lana de alpaca, tiene la *pampa* tejida con hilos *ch´imisqa,* los extremos terminan en finas franjas rojas que tienen rayas en *lluq'i* rosadas y otras *paña* hiladas torcidas a la derecha en color rojo. Este estilo es llamado por Bertonio *suk´u llaquta*.[28]

¿Por qué están ubicados estos hilos *lluq'i* en los bordes de la *pampa*, en sus umbrales, en sus fronteras? ¿Si los *lluq'i q'aytu* cumplen un papel de protección, serán los destinados a proteger a la persona, quizás un especialista en rituales? Antes de los *lluq'i q'aytu*, en la raya roja existe una franja amarilla. El amarillo junto con el rojo, según Garcilazo fueron colores relacionados con la nobleza del incario, indicando además que las prendas fabricadas con estos colores eran tejidas en el Cuzco por mujeres escogidas[29].

El amarillo en aymara es *q´illu chuqui,* y está asociado con *yuri* y *yuriña,* que es nacer.[30] Este color podría estar asociado con el sol y su salida, o con el cambio de temporalidad: de la época de oscuridad a la solar. El registro del sol en los tejidos no es nuevo, es mencionado por los españoles en sus prohibiciones, y autores como Silverman[31] han encontrado en los actuales tejidos Q´eru la representación del *inti lluqsimushan* o la salida del sol o *inti yaykumushan* la entrada del sol.

Con el propósito de reprimir los levantamientos indígenas de los años 1780, los españoles tomaron una serie de medidas entre ellas prohibir: *"...el uso de ropa pagana. Especialmente aquella utilizada por la nobleza indígena, que solamente sirvió para simbolizar aquella usada por sus ancestros los Inka, ... ya que ponían en diferentes partes imágenes del sol, que era su principal divinidad ....de forma de eliminar completamente esa vestimenta, que representaba la bestialidad de sus reyes paganos con elementos como el unku; yakulla,...".*[32]

28. Bertonio, op. cit., p. 407.
29. Ver Chegura Jeria, (1997:139). Falta referencia bibliográfica
30. Bertonio, op. cit., pp. 142, 980.
31. Silverman, G., El tejido andino. Un libro de sabiduría, Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1994, pp. 30, 65, 173.
32. Ver Gutiérrez, (2007:14-18). Agradezco a Sinclair Thomson por haberme proporcionado este documento.

A pesar de las restricciones, las *qhawa* o *unku* siguen siendo tejidas y utilizadas en algunas regiones de Bolivia y Perú.[33] Mientras que los *llaquta* o *yakulla* se han dejado de tejer y usar, posiblemente debido a las mencionadas restricciones. Es posible que a partir de esa fecha los ponchos empezaron a ser tejidos y utilizados, son tejidos exactamente igual que las *qhawa* o *unku*, pero sin costuras laterales, reemplazaron ambas piezas *qhawas* y *llaqutas*.

LOS JACH´A TATA Y JACH´A MAMA

Analizamos los tipos de textiles conservados en los *q´ipi* en detalle, con el objetivo de conocer quiénes fueron las personas que los usaban. Estos textiles pueden ser clasificados como *qumpi*, el uso de fibras exclusivas para la vestimenta de la nobleza como vicuña, alpaca, vizcacha y ardilla, nos hacen considerar que eran los Mallku locales, llamados ahora *kurakas,* autoridades a nivel de todos los *ayllu,* además de los *yatiri* o especialistas rituales, los que usaban estas prendas.

El uso de técnicas textiles como *lluq´i* y *ch´imi*, en colores rojo, azul y amarillo relacionados con el Estado cuzqueño y la nobleza, además de la relación con *qhawas* y *llaqutas* con nombres para cada prenda, mencionados por cronistas como Bertonio, apoyan esta hipótesis.

En las ceremonias, cuando realizan *ch´allas* o libaciones, recuerdan los nombres de sus *Jach´a tata* y *Jach´a mama,* los apellidos de la mayoría de las mujeres, posiblemente esposas de los *Mallku* tienen relación con actividades textiles, *Tixllama* ya mencionado o María *Titiqhawa*[34] apellido que está relacionado con especilistas en el curtido de cuero de *titi* para la fabricación de *qhawas.* Mujeres que cumplieron importantes roles tejiendo prendas especiales para los señores locales y posiblemente para la entrega del tributo textil al Cuzco.

Algunos textiles pueden haber sido regalados por el Inka a los Mallku locales, como era costumbre. De acuerdo con Cobo, distribuía el Inka su hacienda y rentas reales... "*Las cosas más ricas y de valor, como eran oro, plata, piedras preciosas, pluma, ropa fina y otras... le solía llevar el mismo cacique de cada provincia o alguno de sus hijos o deudos. En recibiendo el Inka estos tributos, ...mandaba dar...ropa fina..*".[35]

De ahí la importancia de continuar apoyando la conservación de este tesoro textil, que es un archivo de la memoria colectiva de los Coroma. Estos tejidos fueron sometidos a un intenso tráfico ilícito, después de años de gestiones y litigios legales logramos recuperar varios tejidos de los Estados Unidos y del Canadá.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Nacional de Bolivia. (1855a). *Revisita 243*. Archivo Nacional de Bolivia.

Archivo Nacional de Bolivia. (1855b). *Revisita 244*. Archivo Nacional de Bolivia.

Abercrombie, T. (2006). *Caminos de la memoria y del poder: Etnografía e historia en una comunidad andina*. IFEA; IEB; ASDI. (Obra original publicada en 1986).

Albó, X. (Comp.). (1987). *Raíces de América: El mundo aymara*. Alianza Editorial; UNESCO.

Arnold, D., Yapita, J. de D., & Espejo, E. (2007). *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. ILCA; Plural Editores.

Bertonio, L. (1993). *Vocabulario de la lengua aymara*. Radio San Gabriel. (Obra original publicada en 1612).

Bouysse-Cassagne, T. (1987). *La identidad aymara: Aproximación histórica (siglos XV-XVI)*. HISBOL; IFEA.

Bubba, C. (1993). Nos querían robar el alma. *Cuarto Intermedio*, (29), 34-64.

Bubba, C. (1997). Los rituales a los vestidos de María Titiqhawa, Juana Palla y otros fundadores de los ayllu de Coroma. En T. Bouysse-Cassagne (Comp.), *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes* (pp. 377-400). IHEAL; IFEA.

Bubba, C., Cruz, P., Mendieta, D., & Romero, J. (1990). Los textiles de Coroma. *Revista UNITAS*, (1), 5-9.

Bubba, C., & Albó, X. (2010). John "Murra Jach'atatalaq Jach'amamalaq q'iqinkunata Q'ipiysiwanchik". *Chungara: Revista de Antropología Chilena, 42*(1), 113-125.

Cereceda, V. (1990). A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, (4), 57-104.

Cobo, B. (1964). *Historia del Nuevo Mundo* (Vol. 92). Biblioteca de Autores Españoles. (Obra original publicada en 1653).

Cultural Property Advisory Committee. (1988). *Report of the Cultural Property Advisory Committee on the request of the Government of Bolivia*. U.S. Information Agency.

Del Río, M. (2010). Los tesoros de los mallku de Totora y Pocona en el siglo XVI. *Chungara: Revista de Antropología Chilena, 42*(1), 199-220.

33. Los qhawa o unku siguen tejiéndose y utilizándose en Bolivia, en Charazani, en Chipaya los unku son llamados Ira, en Yura, Tolapampa y Tarabuco y en Q'eru, Perú.
34. Bubba, C., "Los rituales a los vestidos de María Titiqhawa, Juana Palla y otros fundadores de los ayllu de Coroma". En: Bouysse-Cassagne, T. (comp.), Saberes y Memorias en los Andes. In Memorian Thierry Saignes, Lima, IHEAL/ IFEA, 199, pp. 377-400.
35. Cobo, op. cit, p.12.

Espinoza Soriano, W. (1981). El reino aymara de Quillaca-Asanaque, siglos XV y XVI. *Revista del Museo Nacional*, 45, 175-274.

Gisbert, T., Arze, S., & Cajías, M. (1992). *Arte textil y mundo andino* (2.ª ed.). TEA.

González Holguín, D. (1989). *Vocabvlario de la lengva general de todo el Perv llamada lengua qquichua o del inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Obra original publicada en 1608).

Guaman Poma de Ayala, F. (1987). *Nueva crónica y buen gobierno* (J. V. Murra & R. Adorno, Eds.; J. L. Urioste, Trad.). Historia 16. (Obra original publicada ca. 1615).

Harris, O. (1983). Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia. *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, (11), 135-152.

López, E. (Dir.). (1988). *Jach'atatala Jach'amamala thakipa (El camino de las almas)* [Video]. Hisbol; Coroma.

Milla Villena, Z. (1990). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino* (ed. bilingüe español/inglés). CONCYTEC.

Molina, C. de. (1989). Relación de las fábulas y ritos de los incas. En H. Urbano & P. Duviols (Eds.), *Fábulas y mitos de los incas* (pp. 47-134). Historia 16. (Obra original publicada ca. 1575).

Montesinos, F. de. (1882). *Memorias antiguas historiales y políticas del Perú* (M. Jiménez de la Espada, Ed.). Imprenta de Miguel Ginesta. (Obra original publicada ca. 1644).

Murra, J. V. (1962). La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. *Revista del Museo Nacional*, 31, 213-244. (Obra original publicada en 1958).

Murra, J. V. (1975). *Formaciones económicas y políticas en el mundo andino*. Instituto de Estudios Peruanos.

Murra, J. V. (1980). *La organización económica del Estado inca*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1955).

Silverman, G. (1994). *El tejido andino: Un libro de sabiduría*. Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.

HERCILIA FERNÁNDEZ DE MUJÍA Y LAS PRIMERAS OPERETAS BOLIVIANAS

MARIANA ALANDIA NAVAJAS / BOLIVIA
JAVIER PARRADO MOSCOSO / BOLIVIA

RESUMEN

Hercilia Fernández de Mujía (Potosí 1860, Sucre 1929) conocida en el ámbito académico actual por sus asiduas publicaciones en El Álbum dirigido por la tacneña Carolina Freyre[1] y en otros espacios literarios sucrenses, emerge con este estudio como una compositora prodigiosa, aportando a la historia de la música boliviana nada menos que con dos zarzuelas y una opereta, cuyos manuscritos son la base para este estudio preliminar. Estas fuentes primarias –libretos y partituras– fueron halladas hace poco tiempo y forman parte de los trabajos de investigación de la música boliviana de tradición escrita desde el s. XIX en adelante, en la que trabajan Mariana Alandia Navajas y Javier Parrado Moscoso, quienes, a partir de la búsqueda de fuentes, el estudio analítico, la publicación de trabajos académicos, la edición de partituras[2] culminando con la difusión en conciertos, conferencias, talleres de interpretación y grabaciones.

En el presente trabajo se estudian los elementos musicales y los textos para determinar aspectos primordiales: ¿Por qué Hercilia Fernández de Mujía llama zarzuelas u operetas a estas obras? ¿Existe un nexo estilístico con las zarzuelas que se producían en ese momento tanto en España como en América? ¿Cuáles son en definitiva los rasgos estilísticos de estas obras y cuáles sus aportes? Finalmente, es importante mencionar que, en términos generales, la bibliografía consultada abarca desde las pioneras biografías de mujeres artistas publicadas por Macedonio Urquidi en 1918[3], la investigación hemerográfica sobre la música del s. XIX en La Paz hecha por Carlos Seoane junto a José Mesa[4], hasta publicaciones recientes sobre el tema, pasando por los importantísimos trabajos de Aurelio Tello y Ricardo Miranda sobre la música latinoamericana del s. XIX[5] y los últimos aportes de Raúl Zambrano y su Historia Mínima de la Zarzuela.

ANTECEDENTES

Los primeros ejemplos de música dramática escritos

1. (Soto Velasco, 2018)
2. (Alandia Navajas & Parrado Moscoso, 2019), (Alandia Navajas & Parrado Moscoso, 2023) (Alandia & Parrado, 2016), (Alandia & Parrado, 2015)
3. (Urquidi, 1918)
4. (Grandela del Río, 1983)
5. (Miranda & Tello, n.d.)

en lo que ahora es el territorio boliviano datan del. s. XVIII: la Ópera San Francisco Xavier en idioma chiquitano representada en las reducciones jesuíticas en 1740[6], un fragmento de una pantomima en La Plata que está en el ABNB (Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia) y los textos dramáticos del convento de Santa Teresa de la Villa Imperial de Potosí durante la Colonia[7].

No se encontraron en los archivos bolivianos o extranjeros ejemplos manuscritos o publicados de partituras de óperas de compositores bolivianos que daten del XIX hasta que iniciamos el estudio de estas obras en 2022. De hecho, la ópera es un género que no fue trabajado asiduamente por nuestros compositores, ya que hasta ahora la producción de ópera es mínima, solamente se estrenaron cuatro en el s. XX.

ÓPERA, SINGSPIEL, ZARZUELA Y OPERETA

Puesto que las obras estudiadas están nombradas como zarzuelas y operetas, es necesario definir estos conceptos. Ya en la Edad Media encontramos una obra de teatro musical, el Ordo virtutum de Hildegard von Bingen, que es un drama litúrgico de aproximadamente el 1100[8]. Música y teatro abarcaron desde entonces innumerables temáticas, más adelante tenemos las representaciones sacramentales, donde se narraban hechos de los santos o historias bíblicas representadas con música[9].

En el Renacimiento se revive una tradición de la antigüedad que se llama genéricamente ópera o drama musical, con temáticas que recurren a la mitología de las culturas griegas y romanas, sobre todo. A partir de entonces, la ópera, comienza a tener un desarrollo vertiginoso y se esculpe su estructura, donde la música ayuda a contar una historia que es además representada.

Temáticas líricas, heroicas, históricas, tragedias, amorosas son las preferidas a lo largo de los siglos. Sin embargo, paralelamente emergen otras expresiones llamadas menores por sus dimensiones y quizá también por sus expectativas artísticas: con un fuerte sabor popular y local, estos espectáculos teatrales, tales como las tonadillas, jácaras, sainetes y seguidillas, fueron el caldo de cultivo propicio para el auge de la zarzuela, aunque sin duda, convivieron armoniosamente, siendo la zarzuela el género nacional de España.

El mexicano Raúl Zambrano[10] encuentra aspectos similares entre ópera y zarzuela, incluso con el Singspiel alemán y la música en escena inglesa, al tener alternaciones cantadas con momentos hablados. Usualmente estas obras se inician con un preludio u obertura instrumental y continúan con una sucesión de escenas actuadas, cantadas y habladas, creando una estructura dramática que incorpora la comedia, el drama, bailes y la tragedia, articulando además música, danza y poesía. Todo esto en representaciones hechas en teatros de toda naturaleza, en los mejores con maquinaria mecánica que ayudaba a crear ambientes fantásticos destinados a impresionar y a iluminar todo el espectáculo.

Sin embargo, la zarzuela pasa rápidamente a encontrar en el público popular muchísimo interés, con temáticas más cotidianas, picarescas y sencillas, incorporando incluso aspectos de la música popular, de coplas, de estribillos, de seguidillas, aprovechando elementos tan interesantes como la hemiola, de gran riqueza rítmica, parte fundamental del folklore urbano en toda Latinoamérica. La zarzuela tiene sus propias características a partir del s. XIX hasta bien entrado el s. XX. Los coros generalmente son divididos en voces de hombres y de mujeres, pocas veces juntos, con escasa o ninguna textura coral, por lo general son partes cantadas al unísono, generando así, el color característico de la zarzuela.

Las voces de los solistas no siempre tienen una entonación lírica, sobre todo en las escenas costumbristas, donde los diálogos deben ser claramente expresados.

La zarzuela es madrileña y en la España del s. XIX se convierte en un elemento más de la reafirmación nacional en un contexto marcado por la pérdida de las colonias y las guerras napoleónicas. La zarzuela grande para aquel entonces ya tiene dos actos, se llena de elementos nacionales y el género chico explora piezas breves y marcadamente populares.

En ese momento, ya se habían producido en América zarzuelas, óperas y operetas compuestas por nuestros compositores. Las temáticas cambiaron en América, se incluyeron elementos regionales, aunque la factura musical es similar. En la zarzuela El Cóndor Pasa[11] con libreto de Julio Baudoin y música de Daniel Alomía Robles (1913) reconstruida y repuesta en 2013.

Es interesante resaltar que, como la zarzuela española, aquí se incluyen importantes pasajes hablados, llenos de modismos locales. En Cuba, por ejemplo, la zarzuela

6. La lengua a la que se hace referencia es el chiquitano bésiro, originaria de los Llanos de Chiquitos y el Chaco, hablada actualmente en las provincias Ñuflo de Chávez, Velasco, Sandóval, Busch, Ichilo del departamento de Santa Cruz, Bolivia ("San Xavier estrenará una ópera en idioma chiquitano," 2025).
7. Entremeses, loas y coloquios de Potosí: colección del convento de Santa Teresa. Ignacio Arellano, Andrés Eichmann editors.
8. (Burkholder et al., n.d.)
9. (Música En El Auto Sacramental Barroco de Tirso de Molina., n.d.)
10. (Instituto Cervantes Bruselas, 2023)
11. (AVIRUKÁ, 2018)

El Clarín, (1933) con libreto de Agustín Rodríguez y música de Gonzalo Roig, incorpora elementos de la ya consolidada música cubana.

¿Y la Opereta?

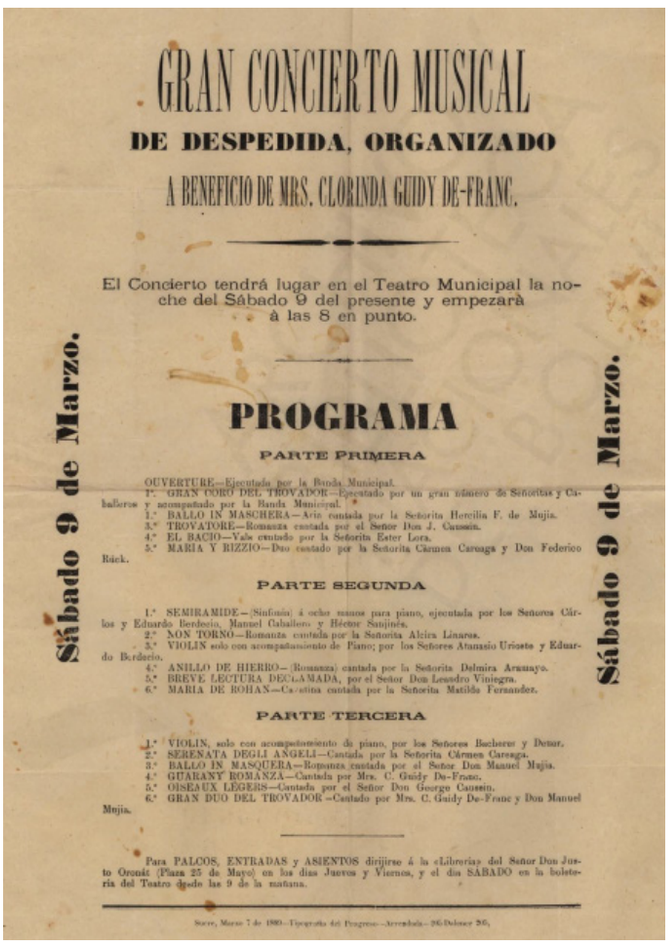
Similar historia a la de la zarzuela, pero con un desarrollo en distintos países de Europa central. La opereta, aunque nació en Francia, tiene influencias de la ópera bufa italiana y del Singspiel (género dramático en lengua alemana) pronto fue parte de la cultura londinense, parisina y vienesa, con características únicas y con compositores tan renombrados como Jacques Offenbach (1819-1880), Johann Strauss II (1825-1899), Franz Lehár (1870-1948), Oskar Strauss (1870-1954) y otros más. Al haber vivido en las capitales centroeuropeas, donde el sinfonismo y la tradición sinfónica estuvieron muy desarrollados, y al contar con músicos de orquesta y cantantes de altísimo nivel, produjeron partituras con mayor refinamiento. No olvidemos que ya los grandes sinfonistas habían estrenado sus obras en Viena. Gran acontecimiento fue por ejemplo, el estreno de las sinfonías N. 2 y N.3 de J. Brahms en la década de 1870, y una década más tarde, el gran Gustav Mahler comenzaría a estrenar sus sinfonías.

Por lo tanto, en Viena, París y Londres existía una tradición musical de gran solvencia que era sin duda conocida también por estos compositores dedicados a esta sofisticada música ligera. La representación de operetas continúa hasta ahora con gran entusiasmo. Un claro ejemplo del amor a su tradición musical ligera, es el famoso concierto de Año Nuevo de la gran Filarmónica de Viena, bajo la batuta de los directores más famosos del mundo.

Richard Traubner precisa las diferencias de la opereta con sus géneros vecinos; es ligera, no pretenciosa, se enfoca en el sentimiento y el romance al servicio del entretenimiento, dejando de lado los aspectos, dramáticos, históricos, oscuros y trágicos de la ópera. Las dimensiones de la instrumentación estaban pensadas para una orquesta de teatro mucho más pequeña que las grandes orquestas de las casas de ópera de aquella época[12]. La música y orquestación debían ser lo suficientemente populares para ser interpretadas diariamente en largas temporadas; más de 200 representaciones en el caso de la exitosa opereta francesa Orfeo en los Infiernos de Jacques Offenbach que popularizó el Galop Infernal, cierre de la obra, más conocida como la música del Cancan, típico baile de los famosos cabarés parisinos Moulin Rouge y Folies Bergère. Los cantantes estaban tan agotados que la primera temporada tuvo que ser finalizada.

Alfred Grünwald, libretista de varias operetas importantes del s. XX, sale en defensa del género: "debemos reconocer que la opereta es una forma distinta de arte, una muy importante en vista de su incuestionable popularidad universal. Nació, creció, se desarrolló alcanzando cotas ahora consideradas clásicas y pasó por un periodo ocasional de declive para renacer de nuevo..."[13] en el musical actual, nos atrevemos a complementar. Crónicas de la actividad operística en Buenos Aires y Valparaíso[14] hablan de la enorme popularidad desde finales del s. XIX en adelante de un género que, al ser practicado en culturas tan diversas como la parisina, vienesa, inglesa y americana, incluyendo el sur, se convirtió en cosmopolita.

¿CÓMO ERA LA ACTIVIDAD MUSICAL EN SUCRE EN AQUELLA ÉPOCA?



GRAN CONCIERTO MUSICAL

DE DESPEDIDA, ORGANIZADO

A BENEFICIO DE MRS. CLORINDA GUIDY DE-FRANC.

El Concierto tendrá lugar en el Teatro Municipal la noche del Sábado 9 del presente y empezará á las 8 en punto.

Sábado 9 de Marzo.

PROGRAMA

PARTE PRIMERA

OUVERTURE—Ejecutada por la Banda Municipal.
1.° GRAN CORO DEL TROVADOR—Ejecutado por un gran número de Señoritas y Caballeros y acompañado por la Banda Municipal.
2.° BALLO IN MASCHERA—Aria cantada por la Señorita Hercilia F. de Mujía.
3.° TROVATORE—Romanza cantada por el Señor Don J. Canseco.
4.° EL BACIO—Vals cantado por la Señorita Ester Lora.
5.° MARIA Y RIZZIO—Duo cantado por la Señorita Cármen Careaga y Don Federico Rück.

PARTE SEGUNDA

1.° SEMIRAMIDE—(Sinfonía) á ocho manos para piano, ejecutada por los Señores Cárlos y Eduardo Berdecio, Manuel Caballero y Héctor Sanjinés.
2.° NON TORNÒ—Romanza cantada por la Señorita Alcira Linares.
3.° VIOLIN solo con acompañamiento de Piano; por los Señores Atanasio Urioste y Eduardo Berdecio.
4.° ANILLO DE HIERRO—(Romanza) cantada por la Señorita Delmira Arauayo.
5.° BREVE LECTURA DECLAMADA, por el Señor Don Leandro Vintegra.
6.° MARIA DE ROHAN—Cavatina cantada por la Señorita Matilde Fernandez.

PARTE TERCERA

1.° VIOLIN, solo con acompañamiento de piano, por los Señores Bacherer y Demer.
2.° SERENATA DEGLI ANGELI—Cantada por la Señorita Cármen Careaga.
3.° BALLO IN MASQUERA—Romanza cantada por el Señor Don Manuel Mujía.
4.° GUARANY ROMANZA—Cantada por Mrs. C. Guidy De-Franc.
5.° OISEAUX LEGERS—Cantada por el Señor Don George Canseio.
6.° GRAN DUO DEL TROVADOR—Cantado por Mrs. C. Guidy De-Franc y Don Manuel Mujía.

Para PALCOS, ENTRADAS y ASIENTOS dirijirse á la «Librería» del Señor Don Justo Oronát (Plaza 25 de Mayo) en los dias Jueves y Viernes, y el dia SABADO en la boletería del Teatro desde las 9 de la mañana.

Sábado 9 de Marzo.

Sucre, Marzo 7 de 1889—Tipografía del Progreso—Arrendada—26-Deheza 26.

Fig. 1. Concierto del 9 de marzo de 1889. Hercilia Fernández de Mujía canta un aria.

12. (Traubner, 2003)
13. (Traubner, 2003)
14. (Grandela del Río, 1983)

Sin duda la Sociedad Filarmónica, de la que fueron parte Hercilia Fernández de Mujía, don Ricardo Mujía, junto a los compositores Eduardo Berdecio (Potosí 1869, Sucre 1927), Héctor Sanjinés (Sucre 1870, Potosí 1943) y otros músicos, fue el núcleo donde se organizaban conciertos y veladas musicales protagonizadas por ellos mismos.

En relación a las zarzuelas, encontramos antes del cambio de siglo, una variante destinada a la educación infantil; son pequeñas zarzuelas actuadas y cantadas por niños. La investigadora María de los Ángeles Chapa Bezanilla, en su ensayo sobre la América Hispana, dice:

> *En Centroamérica el género tuvo cierto relieve en Guatemala y Costa Rica. En el primer país la producción de zarzuelas y música de salón estuvo íntimamente ligada a las enseñanzas morales de los centros educativos, de acuerdo con la disposición dada por el presidente Manuel Estrada Cabrera. En razón de ello, no es de extrañar que se popularizaran las zarzuelas que contenían este tipo de enseñanzas, muy recurrentes en los festejos escolares*[15].

En Sucre también se dieron este tipo de zarzuelas, encontramos una nota de "La Industria" Sucre, junio 23 de 1898 n. 2322:

> *Digna de aplauso fue la preciosa fiesta de la sección de menores del establecimiento, en celebración del aniversario de San Luis Gonzaga...*
> *Concluyó la fiesta con una preciosa zarzuela y coro en honor de María, en las que lució principalmente sus aptitudes artísticas el niño Octavio Moscoso, desempeñando su parte con perfección todos los alumnos que actuaron en gran coro en este número*

De esta manera nos explicamos la existencia de Rosita, pequeña zarzuela en un acto y en verso con música y libreto de Hercilia Fernández de Mujía y la adaptación del libreto para su presentación en las escuelas de Sucre por Ricardo Mujía, esposo de la compositora.

HERCILIA, LA JOVEN QUE ESCRIBÍA OPERETAS Y ZARZUELAS

Hija de Benjamín Fernández y de Matilde Quintela, fue criada y educada en Sucre, donde su padre era catedrático de la Universidad San Francisco Xavier; recibió una esmerada educación y muy joven comenzó a publicar sus poemas en Sucre y fue asidua colaboradora de El Álbum, publicación dirigida por Carolina Freyre, gracias a lo cual fue parte de una red internacional de mujeres escritoras.

Se casó el año 1886 con el poeta, abogado y diplomático Ricardo Mujía Linares (1861-1934) con quien vivió en Brasil, Paraguay, Argentina y Perú por los cargos diplomáticos que su esposo ocupaba.

Hercilia Fernández de Mujía ha sido considerada y estudiada a partir de su producción literaria, como poetisa, traductora y feminista, sin embargo, su obra musical permaneció en el silencio hasta las primeras grabaciones y publicaciones de dos de sus valses[16]. No sabemos quiénes fueron sus maestros, ni dónde estudió. Incansable viajera, probablemente tuvo contacto con varios músicos latinoamericanos.



Fig. 2. Hercilia Fernández de Mujía y familia.

Entre los 24 y 28 años escribió al menos tres zarzuelas: Zeliska la Esclava en 1884, Diana, en 1885 y Rosita en1888.

EL LIBRETO Y LA PARTITURA DE ZELISKA

El libreto de "Zeliska, la esclava" fue escrito en 1884 (a los 24 años de edad) Tiene un acto y 8 escenas, con un número de danza oriental. Los personajes son Halía (Tiple), Zeliska (Tiple), El conde (Tenor), Agen, el esclavo etíope (Bajo), un paje (Contralto) y coro. Este libreto es muy detallado, está

15. (La Zarzuela En La América Hispana– Ensayos de Teatro Musical Español — Música • Fundación Juan March, n.d.)
16. (Alandia, 2024) y (Alandia Navajas & Parrado Moscoso, 2023)

escrito en verso con claras indicaciones escenográficas.

Zeliska es una historia de aventuras y romance con un punto dramático hacia el final y un desenlace feliz.

La obra está escrita para solistas, coro y orquesta. No hay partitura general, pero tiene una parte de piano que funciona como reducción orquestal y parte de director con indicaciones para las entradas de los instrumentos y voces; esta práctica fue muy común en las ediciones tanto de zarzuelas como de operetas hasta el s. XX. Las partes orquestales, corresponden a una orquesta pequeña: la sección de vientos consta de flauta, clarinete, trompeta en Si bemol (Pistón en el manuscrito) y trombón. Cada una de estas partes puede ser interpretada por 1 o 2 músicos. La instrumentación tiene también triángulo, arpa, más una sección de cuerdas conformada por violines I, violines II, violonchelos y contrabajos, sin violas.

Existen dos juegos del material orquestal: uno con el subtítulo de zarzuela con el clarinete en Do, sin las partes de pistón y trombón, incluyendo la partitura vocal. El otro juego
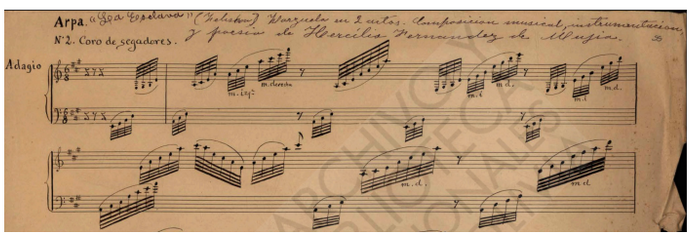


Fig. 3. Opereta Zeliska, parte de arpa en grafía de Hercilia Fernández de Mujía.
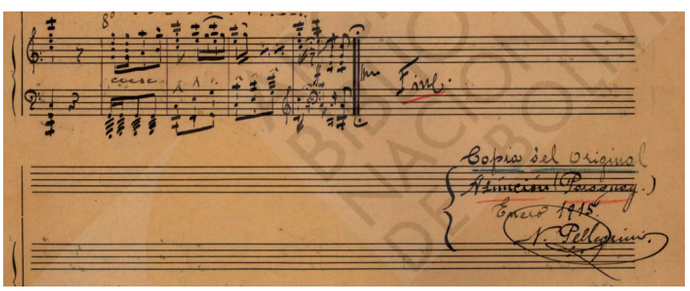


Fig. 4. Final de la parte para director de Zeliska.

data de 1915, es una copia realizada en Asunción, Paraguay por un copista profesional, no tiene las partes de triángulo y arpa. El clarinete está en Si bemol y la reducción orquestal tiene como subtítulo el de opereta, que es más adecuado al estilo.

La construcción musical está basada en una sucesión de secciones con distintos valses, haciendo evidente la influencia de la opereta vienesa. Cada una de estas partes tiene una sólida y fluida construcción motívica y armónica. La modulación, junto a los cambios de tempo y textura, delimitan claramente los contrastes sucesivos entre las diferentes secciones asignadas al canto, ya sea para un personaje, dúo o coro con interludios puramente instrumentales.

La música tiene la siguiente forma en la copia de 1915:

Introducción y coro. Andante
Dúo vocal. Vals
Romanza. Andante – moderato [vals] - allegretto
Aria y Romanza. Andantino – allegro
Marcha y coro. Marsiale – lento
Danza oriental, scène de ballet. Andantino
Dúo. Moderato [vals] - Allegro
Coro. Tempo di valzer

LA PARTITURA Y EL ARGUMENTO DE ROSITA

La partitura en su portada dice: Zarzuela en un acto, y en verso. Música de Hercilia Fernández de Mujia. Libreto arreglado para la presentación en colegios de niñas por
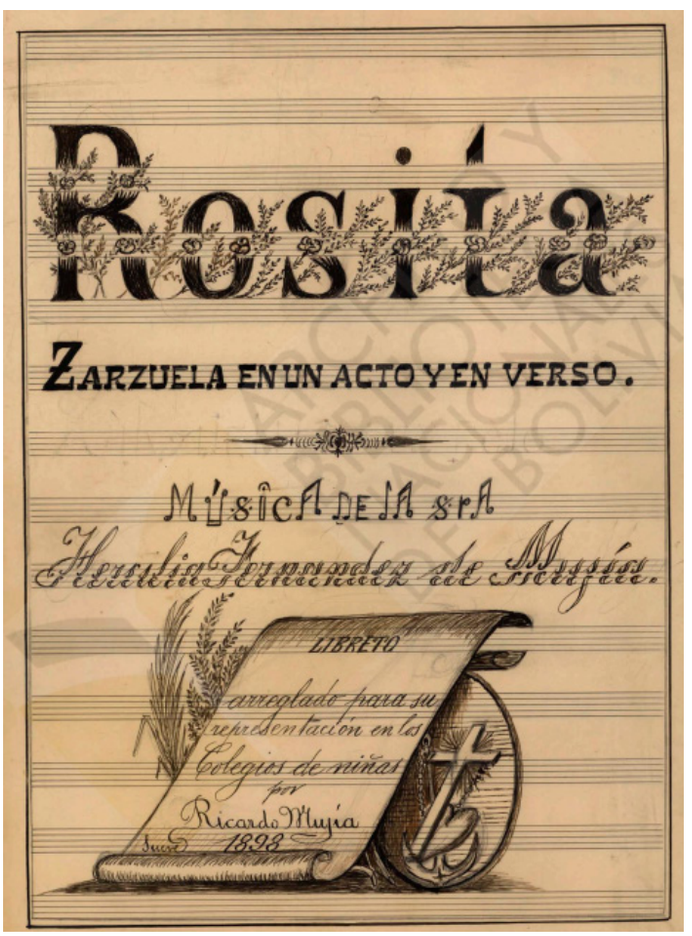


Fig. 5. Portada de Rosita.



Fig. 6. Hercilia Fernández de Mujía con niños.

Ricardo Mujia. Sucre, 1898

Escrita para piano, coro y 3 solistas, la obra transcurre en el patio de un colegio de niñas y en un jardín, los personajes son Rosita, la niña protagonista, el coro, conformado por 2 grupos de niñas (sopranos y contraltos) y el portero que se llama don Juan. Se trata de una obra temprana, llena de alegría infantil, marchas y juegos. La parte central es una Romanza muy bella, donde Rosita habla de la separación de dos hermanas y de lo doloroso que puede ser. La obra concluye con un canto general a la fraternidad, a la amistad y a la alegría de las niñas en edad escolar.

Partes de la obra:
Introducción – cantabile - maestoso
Marcha y coro
Romanza. Larguetto - animato
Dúo. Adagio
Coro final

CONCLUSIONES

¿Por qué Hercilia Fernández de Mujía llama zarzuelas u operetas a estas obras? Al revisar los manuscritos de su obra lírica más extensa Zeliska, vemos que en la copia realizada por Pellegrini el año 1915 en Asunción, la llama Opereta. Seguramente reconocieron que el estilo es definitivamente de opereta vienesa.

Sin embargo, en el trabajo para niños Rosita, la compositora mantiene en sus dos versiones el nombre de zarzuela, aunque de igual manera el estilo está más cerca de la opereta vienesa. Quizá la respuesta tiene que ver con la intensificación de las giras de pequeñas compañías de zarzuelas a fin de siglo. Llegaban de España o de otros países americanos, generalizando el nombre genérico, por decirlo de alguna manera, con el que estas piezas de pequeña o mediana longitud, se conocieron en distintos países de nuestra América.

¿Existe un nexo estilístico con las zarzuelas que se producían en ese momento tanto en España como en América? Las obras de Hercilia, al ser más cercanas a la opereta vienesa, no tienen rasgos estilísticos relacionados con la zarzuela española y menos con la zarzuela que en ese momento se escribía en América, ya que en cuanto a música y a temática se acerca, como dijimos, a la opereta vienesa. No toma el humor, que es central a la opereta francesa o la zarzuela, y está más cerca de la ligereza y las temáticas de la opereta vienesa. El único elemento que la relaciona con la zarzuela es naturalmente, el idioma.

¿Cuáles son en definitiva los rasgos estilísticos de estas obras y cuáles sus aportes? Es inexplicable y asombroso el oficio musical de esta joven, con un conocimiento de las peculiaridades del vals, los giros armónicos y procedimientos de estructuración musical, estilísticamente cercanos a la opereta vienesa. Esta música, no pudo ser creada por una diletante: escribir partituras para el género dramático requiere estudios profundos de armonía, forma, pensamiento motívico–temático y orquestación, para lograr fluidez en la estructura y en el discurso musical, rasgos que encontramos en toda su obra recuperada. Son conocimientos ciertamente adquiridos gracias a un estudio sistemático, acompañado de una práctica musical constante: tocar y ensayar música; ante todo, reflexionar para lograr certezas técnicas que sustentan el acto de escribir música.

Encargó a varios copistas fuera del país la tarea de preparar las partituras de sus obras para ser estrenadas, con la seguridad de que su trabajo lo merecía, tres de sus obras para piano fueron publicadas en Lima, cuando le tocó vivir allí.

Hercilia siguió un camino creativo impensado: escribir para fuerzas vocales e instrumentales que iban más allá de las posibilidades técnicas existentes en Bolivia, con la determinación de cambiar su realidad. No sabemos si alguna vez estas obras fueron representadas dentro o fuera de Bolivia cuando ella vivía, quizá su momento es ahora, a casi 100 años de su muerte, cuando estas obras, puedan finalmente ser escuchadas y encuentren su lugar en esta aún misteriosa historia musical de Bolivia.

BIBLIOGRAFÍA

Alandia, M. (2024). Cerca del Sol Lejos del Mar, Música boliviana del s. XIX (CD). https://orcd.co/qoynkp5

Alandia, M., & Parrado, J. (Eds.). (2015). Modesta C. Sanjinés Uriarte | ISBN 978-99974-53-84-6—Libro. Fundación Universitaria Simón I. Patiño - Espacio Patiño. https://isbn.cloud/9789997453846/

modesta-c-sanjines-uriarte/
Alandia, M., & Parrado, J. (Eds.). (2016). Eduardo Caba Obra Completa Volumen I Aires Indios (de Bolivia) | ISBN 978-99974-56-63-2—Libro (Vol. 1). https://isbn.cloud/9789997456632/eduardo-caba-obra-completa-volumen-i-aires-indios-de-bolivia/
Alandia Navajas, M., & Parrado Moscoso, J. (Eds.). (2019). Música de Salón del s. XIX al inicio del s. XX en Bolivia (2 ed). s.n.
Alandia Navajas, M., & Parrado Moscoso, J. (Eds.). (2023). Música de Salón en Bolivia: Adolfo Ballivián Coll, Modesta Sanjinés Uriarte, Manuel Norberto Luna, Héctor Sanjinés, Hercilia Fernández de Mujía, Rosendo Estenssoro Dávalos, Eduardo Caba. Fondo Editorial Concejo Municipal de Tarija.
AVIRUKÁ (Director). (2018, July 30). El cóndor pasa... Zarzuela Completa...AVIRUKÁ.... [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=erW09Ts1yv4
Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (n.d.). Historia de la música occidental: Octava edición (G. M. Torrellas, Trans.).
Grandela del Río, J. (1983). Robert Günther (ed). Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118339
Instituto Cervantes Bruselas (Director). (2023, October 2). Historia mínima de la Zarzuela [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=dqTatu3LUbo
La zarzuela en la América Hispana– Ensayos de teatro musical español—Música • Fundación Juan March. (n.d.). Retrieved June 1, 2025, from https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=21
Miranda, R., & Tello, A. (n.d.). La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. V. 4. La música en latinoamérica (Vols. 1–6).
Música en el auto sacramental barroco de tirso de molina. (n.d.). Retrieved June 1, 2025, from https://www.filomusica.com/filo33/auto.html
San Xavier estrenará una ópera en idioma chiquitano. (2025, May 20). APAC. https://festivalesapac.com/san-xavier-estrenara-una-opera-en-idioma-chiquitano-tal-como-se-la-ejecutaba-en-el-siglo-xviii/
Soto Velasco, K. (2018). Periodismo y círculos literarios femeninos en la Sudamérica decimonónica: El caso de Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916) en Bolivia. Decimonónica, 15(1), 67–80. https://doi.org/10.26077/4d6b-81f7
Traubner, R. (2003). Operetta: A theatrical history (Rev. ed). Routledge.
Urquidi, J. M. (with University of Connecticut Libraries). (1918). Bolivianas ilustres; heroinas, escritoras, artistas; estudios biográficos y críticos. La Paz, Escuela tipográfica salesiana. http://archive.org/details/bolivianasilustr01urqu

RECONOCIMIENTO CULTURAL DEL PATRIMONIO SONORO PRECOLOMBINO, EN SUS CONSTRUCTORES DE MINERAL DE POZOS, MÉXICO

JOSÉ ARMANDO PÉREZ CRESPO / MÉXICO
TIRTHA PRASAD MUKHOPADHYAY / MÉXICO

RESUMEN

La investigación cualitativa-descriptiva, contribuye a la difusión del patrimonio sonoro en los instrumentos elaborados por un grupo de constructores inspirados en el pasado precolombino, ubicados en el poblado de Mineral de Pozos, Guanajuato, México; sitio que luego de su auge minero en el siglo XIX, experimenta un fenómeno gradual de transculturación; por lo que se propone identificar formal y acústicamente, ciertos instrumentos que se sumarán a la preservación del hecho cultural.

Palabras clave: patrimonio sonoro, precolombino, Mineral de Pozos.

INTRODUCCIÓN

Mineral de Pozos actualmente es un centro de población elevado a rango de Pueblo Mágico, como resultado de un Programa Federal surgido en el año 2001, hacia una recuperación de atributos socioculturales que se orientan a una dinámica positiva en materia de turismo patrimonial; en las actividades que el destino ofrece, está el de realizar recorridos a vestigios arquitectónicos que se derivan de la extinta industria minera, así como brindar experiencias gastronómicas y de compras de productos artesanales de limitada variedad, ello en un ambiente de serenidad en cuanto al flujo y tránsito de vehículos y personas, salvo en algunas festividades locales en donde los visitantes no llegarán a interactuar con los propios. Mineral de Pozos, desde la antigüedad, formó parte de un territorio de tribus indígenas chichimecas que se resistieron a la conquista europea (1550-1585), y antes, de otros grupos mesoamericanos con una compleja organización política, lo que no fue impedimento para contar con rituales auxiliados en una sonoridad generada con materiales naturales de la región. Por ello, al visitar Mineral de Pozos se pueden encontrar algunos constructores de instrumentos sonoros, quienes les comercializan a una escala menor; hecho que compite ante una cultura de globalización donde su memoria e identidad colectiva suponen un riesgo de pérdida o desarraigo; por lo que la presente investigación, plantea una pregunta de investigación: ¿Cuál es el rol de corresponsabilidad del investigador del patrimonio cultural en el tema de los constructores de instrumentos sonoros de Mineral de Pozos, inspirados en el pasado precolombino?; determinándose así, una investigación cualitativa-descriptiva cuyo propósito es fomentar una revaloración de los instrumentos y sus constructores, en una aproximación a ciertos orígenes conceptuales que les han configurado; y en los siguientes objetivos particulares como un plan de trabajo:

I. Registrar en sitio los instrumentos de estudio.
II. Revisar documentalmente las temáticas que rodean al hecho:
2.1. Antecedentes históricos.
2.2. Transculturación económica y sociocultural en el poblado de Mineral de Pozos.
2.3. Identificación de los constructores.
2.4. La sonoridad y la música precolombina.
Clasificación y conceptualización de la significancia histórica y acústica-sonora de los instrumentos encontrados.
III. En consideraciones finales, proponer una alternativa general de revaloración del patrimonio de estudio.

EN LO CONTEXTUAL

Ubicación de Mineral de Pozos

El centro de población Mineral de Pozos, en su nombre oficial San Pedro de los Pozos, forma parte de las comunidades del municipio de San Luis de la Paz al norte del estado de Guanajuato en la República Mexicana, de acuerdo con el censo nacional de población del 2020, se tiene 2,856 habitantes[1]; derivando en la comunidad Misión Chichimecas con 9,906 habitantes[2].

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Los pobladores del México antiguo ocupaban en su mayoría una gran extensión territorial de Mesoamérica: "[...] definida por vez primera como área cultural por el etnógrafo alemán, pero naturalizado mexicano, Paul Kirchhoff, quien acuñó en 1930 el concepto de Mesoamérica, que significa América media." en citación de Portillo Reyes[3], cuya cronología abarcaría tres periodos: el Formativo o Preclásico (2,500 a.C. al 200 d.C), Clásico (200 al 800 d.C) y el Posclásico (siglo IX a 1521) como señala Delgado de Cantú[4], donde el último periodo experimentará un intercambio cultural bivalente entre América y Europa.

A la Misión Chichimecas como sociedad indígena en defensa de su territorio durante la colonización, se le identificará en una agrupación de numerosos pueblos nómadas y seminómadas en guachichiles, guamares, guaxavanes, copuces, cocas, tecueces y sánzas, quienes ocuparon los estados de San Luis Potosí y Guanajuato de acuerdo con el Sistema de Información Cultural de México[5]; así mismo, del término chichimeca se encontró la paleografía chichimecah, que en lenguaje náhuatl se traduce como *Cazadores o gente que vive de aquel oficio. "los que chupan o maman"*, para su entorno se les describirá como sigue:

> *[...] vivían en los riscos y en los más ásperos lugares de monte, donde vivían una vida bestial, sin ninguna pulicía ni consideración humana, buscando la comida como las bestias del mesmo monte, desnudos en cueros, sin ninguna cobertura de sus partes verendas, andando todo el día a caza de conejos, venados, liebres, comadrejas, topos, gatos monteses, pájaros, culebras, lagartijas, ratones, langostas, gusanos y hierbas, raíces, con lo cual se sustentaban y toda la vida se les iba en esto y en andar a caza de estas cosas. (T.II, p. 24).*[6]

Actualmente del asentamiento de origen chichimeca, Villegas Ortiz[7] reconoce que son pocos núcleos indígenas que perviven en el estado de Guanajuato; e históricamente se les ha tratado de distanciar del estatus de "atraso" como uno de los motivos que frenan el desarrollo nacional, citándose de la siguiente manera:

> *En México, a partir del Siglo XX, el "desarrollo" se ha concretado en la alineación al modelo neoliberal; sí bien ello tiene un trasfondo económico, las implicaciones políticas y culturales que impulsa derivan en una homogenización de las sociedades bajo los cánones de la modernización; "promoviendo un desarrollo lineal que supone que la modernización de los grupos tradicionales solo puede ser inducida desde afuera y desde el centro". Giménez[8], en palabras de Villegas Ortiz[9].*

La Transculturización Económica y Sociocultural en el Poblado de Mineral de Pozos

De Mineral de Pozos y su actividad económica sustentada en la minería, se tiene una narrativa del año 1589

1. Instituto Nacional de Información Estadística y Geografía, 2025.
2. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, «Panorama sociodemográfico de Guanajuato. Censo de Población y Vivienda 2020», 2021, p. 78.
3. Portillo Reyes, Dennis Armando, «Mesoámerica: de sus orígenes y sus confines. Una mirada a una historia compartida», 2019, p. 13.
4. Delgado de Cantú, Gloria M., «Google Libros. Historia de México. Legado histórico y pasado reciente. Pearson Educación», 2004.
5. Sistema de Información Cultural. SIC México. Gobierno de México, «Pueblos Indígenas. Chichimecas», 2019.
6. Universidad Nacional Autónoma de México, «Gran Diccionario Náhuatl [en línea]», 2012.
7. Villegas Ortiz, Ana Elizabeth, «Fragmentación, familia e identidad en Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato», Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana (Universidad Veracruzana), nº 6, 2017, pp. 61-86, (p. 63).
8. Giménez, Gilberto. «Comunidades primordiales y modernización», México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 115.
9. Villegas Ortiz, Ana Elizabeth, «Fragmentación, familia e identidad en Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato», p. 80.

retomada de De la Tejera Rivera[10] quien ilustra el episodio:

> *El VIII virrey, Don Luis de Velazco (hijo) Marqués de Salinas, comisionó al misionero de la Orden de Jesús, Gonzalo de Tapia, para que incursionara en este territorio, venía procedente de Pátzcuaro, gracias a su trato justo y la rapidez de aprender el lenguaje y las costumbres (Chichimecas Otomís) a que fundara un asentamiento en el camino al centro guachichil cercano a San Luis Potosí así nace San Luis de la Paz supervisada por Jesuitas y Franciscanos [...] es de esta manera como los misioneros de la congregación de Jesús, enseñaron a los indios técnicas europeas para la extracción y beneficio de los metales, aunque las grandes culturas prehispánicas conocieron y trabajaron el oro, la plata, el plomo, el estaño y el mercurio.*

Con una historia sustentada en la industria minera y en fases de auge económico entre los siglos XIX y XX, se experimenta un final en el año 1926, dados ciertos eventos: "[...] la Guerra Cristera, sumado a la depresión internacional y la caída del precio de los metales, las mineras empezaron a cerrar. La estocada fue una inundación, que arrasó con todo dentro de las minas y dejó esta ciudad en ruinas.", como lo hace notar Salado[11]. Posteriormente, el sitio se consolido en una morfología arquitectónica vernácula y deteriorada por el abandono socioeconómico, subsistente hoy día y en una posición que le abrió paso al Programa Federal de Pueblos Mágicos en 2012, en una tendencia gradual y temporal hacia el turismo de ocio y recreación principalmente, y con una tercera presencia del rubro cultural, afirmado esto por el Observatorio Turístico del Estado de Guanajuato[12]. En síntesis, Mineral de Pozos actualmente tiene una tendencia en lo cultural patrimonial producto de las necesidades y solvencias adaptadas para los visitantes y en las posibilidades de la población local que recibe y atiende, más inversionistas externos con modelos económicos en lo citadino mayor a Mineral de Pozos, todo ello frente a una inercia generada por una categorización de Pueblo Mágico, que en sus objetivos tratará de involucrar y beneficiar a los propios en el desarrollo turístico.



Fig. 1. Hornos de fundición de minerales de la orden religiosa Jesuitas. Autoría propia (2021).

LOS CONSTRUCTORES DE INSTRUMENTOS SONOROS EN MINERAL DE POZOS

Ante lo expuesto y con exploraciones en el sitio de Mineral de Pozos a partir del año 2021, los autores ubicaron a una minoría de constructores y ejecutores de instrumentos inspirados en el pasado precolombino, identificados con la región territorial chichimeca; en evidencia, el pequeño gremio expone y comercializa principalmente sus instrumentos sonoros en torno a la plaza urbana Ignacio Zaragoza, en dos talleres y en una edificación municipal habilitada como museo con su lema "A 36 años del camino de los sonidos ancestrales 1987-2023", y en la coexistencia de dos grupos artísticos integrados por los mismos constructores, que difunden y ofertan su producción musical, *Venado Azul*, y *Maxorhú*. Sobre Venado Azul, sus integrantes son los señores Pedro Ramírez Galván, Luz Martínez Hernández y Néstor Vargas Rivas; del primero, en su taller y tienda Cuicacalli "casa del canto" instrumentos musicales prehispánicos, en la esquina norponiente de la plaza Zaragoza, fue en donde se estableció el contacto para el intercambio de información como parte de la investigación.

EN LO CONCEPTUAL

Sobre la Sonoridad y la Música Precolombina

Primero será necesario identificar el origen, la

10. De la Tejera Rivera, L Fernando, «Mineral de Pozos, Gto. Breve historia, tradiciones y leyendas», Mineral de Pozos, Guanajuato: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 2018, pp. 6-7.
11. Salado, Diana, El Economista, 2019.
12. Observatorio Turístico del Estado de Guanajuato, «Perfil de visitante a Mineral de Pozos 2023», 2023.

transición geopolítica y de la identificación étnica indio-indígena de quienes integran la Misión Chichimecas, en lo planteado por Tejera Gaona[13]:

> *[...] tuvo sus orígenes como comunidad durante la conquista, tras las políticas de reducción y congregación de indios, "que dio como resultado una forma particular de organización sociocultural y política que estableció las bases de lo que hoy denominamos comunidad indígena".*

Por lo que se inducirá al pensamiento en la riqueza cultural precolombina de los pueblos de indios así llamados, y su legado a las comunidades de indígenas que perviven hoy día, comprendidas incluso las prácticas de elaboración de utensilios, herramientas y objetos con materiales diversos que provee su entorno natural: líticos, maderas, fibras, pieles; para algunos casos, con funciones de comunicación ceremonial, religiosa, o en lo cotidiano; empero, ¿cómo distinguir o aproximar la cualidad sonora de la musical y como parte de diversidad de actividades? Covacevich,[14] etnomusicólogo, destaca sobre las cualidades de la sonoridad precolombina y sus medios: "[...] transmite una comunión, una aguda relación entre hombre, sonido, entorno y también en el plano del realismo mágico, a través de las relaciones y propósitos que guardan algunos de estos instrumentos en sus formas y sonidos"; agregando la reserva de lo que se capta y experimenta por el oído del pasado y actual, del hecho de oír y escuchar lo que no ha sido pensado por el receptor. En lo arquetípico, la comunicación, el sentimiento y la creatividad, son conceptos vinculados a la música desde la prehistoria, como considera Mendívil[15]:

> *[...] aparece la música en los rituales de caza o de guerra y en las fiestas donde, alrededor del fuego, se danzaba hasta el agotamiento. La música está basada principalmente en ritmos y movimientos que imitan a los animales. Las manifestaciones musicales del hombre consisten en la exteriorización de sus sentimientos a través del sonido emanado de su propia voz y con el fin de distinguirlo del habla que utiliza para comunicarse con otros seres.*

De ahí la necesidad de conectar en la musicología en la propuesta de Catherine Homo-Lechner[16] y trabajada por Hortelano Piqueras[17], en donde además la arqueomusicología y la Construcción de instrumentos musicales, son algunos campos de estudio derivados de la disciplina; del primer campo se anota: "La arqueología musical es también una arqueología sonora. Registra todos los objetos sonoros... La noción de instrumento musical no se limita a las piezas complejas y al utilaje sofisticado."[18], y del segundo, junto con la acústica y la arqueología experimental, configuran la reproducción de instrumentos; una clarificación de la realidad detectada en los constructores de instrumentos sonoros de Mineral de Pozos, sucesores de la Misión Chichimeca; por otra parte, de la denominada música precolombina y de la cosmovisión indígena que le ampara, se encontró una fuerte correspondencia entre el sonido y los mitos de la creación, donde los ritos fundamentan una relación mantenida con el mundo por intersección de los señores gobernantes; por otra parte, en las funciones complementarias de baile, canto y de instrumentos, del misionero de la Nueva España y reconstructor de la historia antigua Fr. Bernardino de Sahagún (1550), se rescata de la sociedad azteca, lo citado de Mercado[19]:

> *Había otra sala que se llamaba Mixcoacalli. En este lugar se juntaban todos los cantores de México y Tlalilulco, aguardando a lo que les mandase el señor, si quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevo compuestos, y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas que se llaman ayacachtli, y tetzilacatl, y omichicauatztli, y flautas, con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar.*

CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS

En los sistemas de clasificación de los instrumentos orientales y occidentales, de André Shaeffner (1976) en citación de Tranchefort[20] y de la investigación de Podestá

13. Tejera Gaona, Héctor, «La comunidad indígena y campesina de México. En Antropología breve de México», México: Academia de investigación científica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 194.
14. Covacevich, Rodrigo. «La música precolombina puede reaparecer.» Revista Artesanías de América (CIDAP), nº 62 (2006): 183-194, (s/p.)
15. Mendívil, Julio, «El origen de la música», 2013, s/p.
16. Homo Lechner, C, y A Belis, «Archéologie et musique ancienne», Les Dossiers D'Archeologie, nº 142, 1989, pp. 72-75.
17. Hortelano Piqueras, Laura, «Arqueomusicología: pautas para la sistematización de los artefactos sonoros prehistóricos», Valencia: Universitat de Valencia- Estudi General, 2003, pp. 1-288, (p. 19).
18. Homo Lechner, C, y A Belis., «Archéologie et musique ancienne», p. 73.
19. Mercado, Claudio, «Sonidos de América», Museo Chileno de Arte Precolombino, Editado por Banco O´Higgins, Santiago, 1995, p. 16.
20. Tranchefort, F., «Los Instrumentos Musicales en el Mundo», Madrid: Alianza, 1996, p. 18.

Correa[21], se tienen cuatro grupos, ahora en breve descripción:

a) Idiófonos, en donde el sonido se produce a partir del material del cual el instrumento está construido; suenan al ser peteados, sacudidos, raspados o frotados, percutidos o cuando entrechocan. Las sonajas, cascabeles, platillos, castañuelas, gongs, xilófonos son los más conocidos.

b) Membranófonos, suenan a partir de membranas tensadas. Los más conocidos, los timbales y la mayor parte de los tambores.

c) Cordófonos, el sonido se produce a partir de una o varias cuerdas que se tensan en dos puntos fijos; suenan al puntear, golpear o frotar una o varias cuerdas tensadas. Algunas familias comprenden arcos, liras, arpas, laúdes, cítaras.

d) Aerófonos, la vibración del aire es la que produce el sonido, algunos de ellos suenan por solo efecto del aire ambiental; algunas familias: trompetas y caracoles.

RESULTADOS

De la charla con el Sr. Pedro Ramírez Galván, constructor de instrumentos sonoros e integrante del grupo Venado Azul, se logró un inventariado cualitativo para referir la significancia histórica y ciertas funciones en lo acústico-sonoro, en tres grupos siguientes:

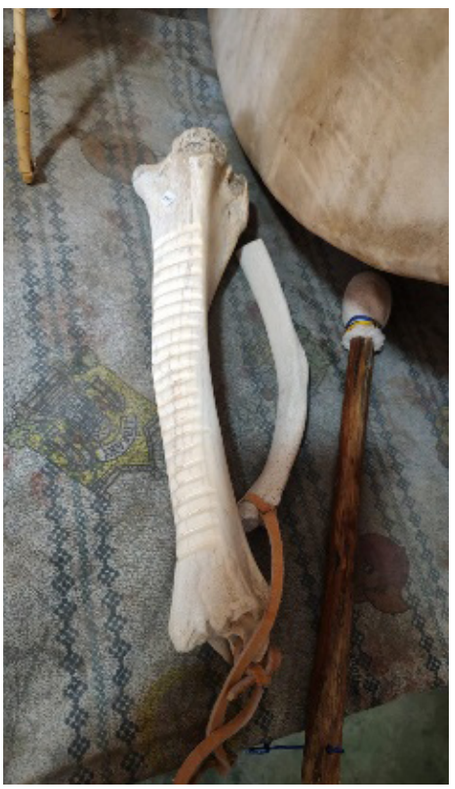
PRIMER GRUPO IDIÓFONOS



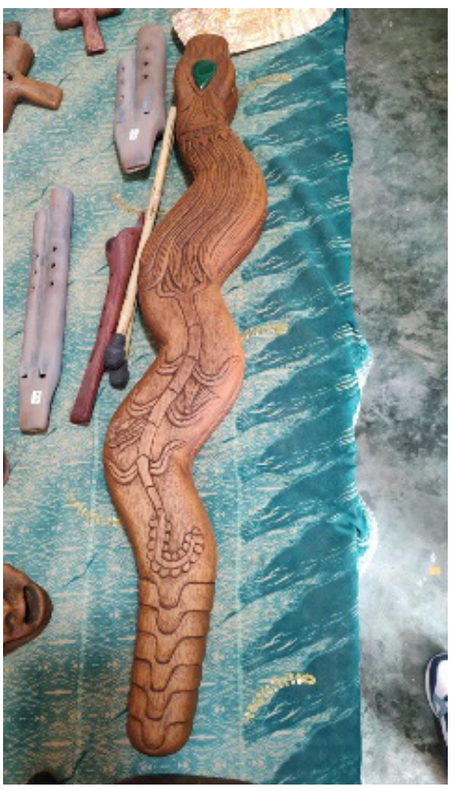
1.4



1.1



1.2



1.3

Figuras: 1.1 Ayoyote, 1.2 Omichicahuaztli, 1.3 Chicahuaztli, 1.4 Litófono. (Autoría propia, 2024).

21. Podestá Correa, Paola, «Instrumentos musicales precolombinos», REVISTA Universidad EAFIT 43, nº 145, 2007, pp. 36-44, (p. 39).

1.1. Ayoyote, "[...] fueron usados sobre todo como instrumento musical de percusión. Particularmente, los pueblos prehispánicos del centro del país fueron los que más los emplearon. Ya fuera como indumentaria de los bailarines o como una sonaja compuesta, estos implementos eran considerados sagrados.", recuperado de México desconocido[22]; condición además incidente en algunas danzas aztecas como en el siguiente sentir: "Es la semilla que portamos en nuestros pies y nos acompañan con el ritmo de nuestras danzas. El significado de ayoyote es alegría en el corazón.", citando de Ruiz[23].

1.2. Omichicahuaztli, de Seler[24] referido por Zalaquett Rock[25] al instrumento se le asociará en lo siguiente:

> *[...] mediante un análisis de fuentes etnohistóricas plantea que los huesos utilizados en el Altiplano Central mexicano fueron utilizados como instrumentos sonoros, a los cuales en náhuatl se les llama omichicahuaztli, y que fueron utilizados en rituales funerarios de guerreros muertos en batalla [...].*

1.3. Chicahuaztli, que a decir por Robles Cortés[26] se le tiene como: "[...] báculo sonaja que simulaba el rayo solar y era emblema de la fertilidad que portaba el dios Xipe-Tótec, algunas divinidades vinculadas al agua y el propio tlatoani."

1.4. Litófono, de origen paleolítico; en la zona de Teotihuacan del altiplano central mexicano se encontraron en forma de lajas de piedras volcánicas sonoras; de Adje Both[27], Castañeda y Mendoza[28] refieren:

> *Los indicios más obvios para su existencia en América son los objetos mexicas en miniatura de algunas ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan, representado a una versión tridimensional del signo tetl (piedra), llevando el percutor en forma de una bolita y puesto encima el anillo trenzado también empleado para los xilófonos de lengüeta y los caparazones de tortuga.*



Figura: 2.1 Teponaztli. (Autoría propia, 2024).

SEGUNDO GRUPO MEMBRANÓFONO

2.1 Teponaztli, instrumento de percusión que Pareyon[29] retoma del historiador León-Portilla[30], sobre la palabra náhuatl *teponaztli* que implica nociones de "dualidad", "complemento" y "acompañamiento"; como caja de resonancia, Durán[31] relatará: "que se adoraba como dios al *teponaztli* hecho de madera, probablemente en gran parte por la música producida por la manera de fabricarlo, el material



Fig: 3.1 Ocarina, (Autoría propia, 2024).

22. México desconocido, «Arte y Artesanías. Ayoyotes: los bellos cascabeles de concheros y danzantes», 2025.
23. Ruiz, Víctor Hugo, «Ciclo Vida Mística. Unión con Dios en la danza. Grupo Xipe Totec, danza azteca», Xipe totek (Departamento de Filosofía y Humanidades ITESO), XVI, nº 3, 2007, p. 200.
24. Seler, Eduard, «Ancient Mexican Bone Rattles», Editado por Eric Thompson y Francis B Richardson, Eduard Seler, collected works in Mesoamerican linguistics and archaeology (Labyrinthos) 3, 1992, pp. 62-73.
25. Zalaquett Rock, Francisca, Josefina Bautista Martínez, Alejandro Véliz Ruíz, Valeria Bellomia, y Dulce Sugey Espino, «Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (omichicahuaztli) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México», Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz 37, nº 1, 2019, pp. 33-66.
26. Robles Cortés, Erika Lucero, «Los instrumentos musicales de la Ofrenda 69», Estudios de la Cultura Náhuatl 61, nº 11, 2021, p. 1.
27. Adje Both, Arnd, «Las sonajas y otros instrumentos de percusión de Teotihuacan, México» Revista de Arqueología Americana, nº 39, 2021, pp. 121-150.
28. Castañeda, Daniel, y Vicente T Mendoza, «Instrumental precortesiano: Instrumentos de percusión», México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 [1993], p. 144.
29. Pareyon, Gabriel, «El teponaztli en la tradición musical mexica», Editado por Gonzalo Castillo Ponce, Proceedings of the 2nd National Forum of Mexican Music 2005, Universidad de Zacatecas (Universidad de Zacatecas) 2, 2007.
30. León-Portilla, Miguel, «¿Una nueva interpretación de los cantares mexicanos?», Estudios de cultura nahuatl 18, 1986, pp. 385-400.
31. Durán, fray Diego, «Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme. 2 tomos», Editado por Ángel María Garibay K., México: Purrúa, 1967.



Fig: 3.2 Caracol. (Autoría propia, 2024).

de (madera), y el modo de tocarlo en las ceremonias."

TERCER GRUPO AERÓFONOS

3.1. Ocarina, instrumento de viento, aliento, o flauta ocular, "[...] se remonta a la América Prehispánica, donde ha sido arqueológicamente documentada en varias culturas, entre ellas mexica y mayas, por lo general fabricada en arcilla del tipo greda, hueca en el centro y de diferentes tamaños, que no sobrepasa los quince centímetros.", como hizo notar la Sede Nacional Casa de las Culturas Benjamín Carrión[32].

3.2. Caracol, en la leyenda de Quetzalcóatl y la trompeta de caracol en la creación del hombre, Cortés Soto[33] enfatiza: "[...] y es a partir de su sonido que se contacta a las fuerzas del mundo habitado por los seres sobrenaturales, para conseguir los huesos con que se generaría la vida. Toda vida conduce a la muerte, la muerte es generadora de la vida, concepción cíclica de las fuerzas del mundo; [...]".

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de la transculturalidad en los bienes patrimoniales en las sociedades actuales, San Pedro de los Pozos, como un centro poblacional de baja densidad, experimenta, no obstante de su denominación como Pueblo Mágico, una tendencia adaptativa de modelos socioeconómicos ajenos y dirigidos a visitantes de origen citadino mayor; por lo que los constructores de instrumentos musicales inspirados en el tema prehispánico chichimeca, en su cosmovisión, tecno-construcción y legado, resienten una gradual pérdida de interés local y externo. Y aunque los instrumentos sonoros perviven en distintos niveles y soportes de comunicación, al patrimonio, por derecho, se le debe empoderar para rebasar el límite de la extinción identitaria; a la niñez y juventud se les debe motivar a colaborar en el hecho histórico, en roles de investigación, construcción y ejecución, apoyándose inclusiva e interactivamente en lo inevitable del uso de las nuevas tecnologías educativas para la diversidad de proyectos culturales de marcada amplitud receptiva.

BIBLIOGRAFIA

Adje Both, A. (2021). Las sonajas y otros instrumentos de percusión de Teotihuacan, México. *Revista de Arqueología Americana*, (39), 121–150.

Castañeda, D., & Mendoza, V. T. (1991/1993). *Instrumental precortesiano: Instrumentos de percusión*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Cortés Soto, C. E. (s. f.). *La tradición musical en el Valle de Teotihuacan*.

Covacevich, R. (2006). La música precolombina puede reaparecer. *Revista Artesanías de América*, (62), 183–194.

De la Tejera Rivera, F. (2018). *Mineral de Pozos, Gto. Breve historia, tradiciones y leyendas* (pp. 6–7). Instituto Nacional para la Educación de los Adultos.

Delgado de Cantú, G. M. (2004). *Historia de México: Legado histórico y pasado reciente*. Pearson Educación.

Durán, D. (1967). *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (A. M. Garibay K., Ed.). Porrúa.

Giménez, G. (1994). *Comunidades primordiales y modernización*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Homo-Lechner, C., & Belis, A. (1989). Archéologie et musique ancienne. *Les Dossiers d'Archéologie*, (142), 72–75.

Hortelano Piqueras, L. (2003). *Arqueomusicología: Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros prehistóricos*. Universitat de València-Estudi General.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021). *Panorama sociodemográfico de Guanajuato. Censo de Población y Vivienda 2020* (p. 78). INEGI.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2025). *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*.

León-Portilla, M. (1986). ¿Una nueva interpretación de los cantares mexicanos? *Estudios de Cultura Náhuatl*, 18, 385–400.

Mendívil, J. (2013). *El origen de la música*.

32. Sede Nacional Casa de las Culturas Benjamín Carrión, La ocarina, 2020.
33. Cortes Soto, Cuitláhuac Efraín, «La Tradición Musical en el Valle de Teotihuacan El Caso de la Chirimía», pp. 65-66.

Mercado, C. (1995). *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino; Banco O'Higgins.

México Desconocido. (2025). *Ayoyotes: Los bellos cascabeles de concheros y danzantes*.

Observatorio Turístico del Estado de Guanajuato. (2023). *Perfil de visitante a Mineral de Pozos 2023*.

Pareyon, G. (2007). El teponaztli en la tradición musical mexica. En G. Castillo Ponce (Ed.), *Proceedings of the 2nd National Forum of Mexican Music 2005* (Vol. 2). Universidad de Zacatecas.

Podestá Correa, P. (2007). Instrumentos musicales precolombinos. *Revista Universidad EAFIT*, 43(145), 36–44.

Portillo Reyes, D. A. (2019). *Mesoamérica: De sus orígenes y sus confines. Una mirada a una historia compartida*.

Robles Cortés, E. L. (2021). Los instrumentos musicales de la Ofrenda 69. *Estudios de la Cultura Náhuatl*, 61(11), 1–.

Ruiz, V. H. (2007). Ciclo vida mística. Unión con Dios en la danza. Grupo Xipe Tótec, danza azteca. *Xipe Tótec*, 16(3), 200.

Salado, D. (2019). Mineral de Pozos. *El Economista*.

Sede Nacional Casa de las Culturas Benjamín Carrión. (2020). *La ocarina*.

Seler, E. (1992). Ancient Mexican bone rattles. En E. Thompson & F. B. Richardson (Eds.), *Collected works in Mesoamerican linguistics and archaeology* (Vol. 3, pp. 62–73). Labyrinthos.

Sistema de Información Cultural. (2019). *Pueblos indígenas: Chichimecas*. Gobierno de México.

Tejera Gaona, H. (1993). La comunidad indígena y campesina de México. En *Antropología breve de México* (p. 194). Universidad Nacional Autónoma de México.

Tranchefort, F.-R. (1996). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza.

Universidad Nacional Autónoma de México. (2012). *Gran Diccionario Náhuatl* [Recurso en línea].

Villegas Ortiz, A. E. (2017). Fragmentación, familia e identidad en Misión de Chichimecas, San Luis de la Paz, Guanajuato. *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, (6), 61–86.

Zalaquett Rock, F., Bautista Martínez, J., Véliz Ruíz, A., Bellomia, V., & Espino, D. S. (2019). Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (omichicahuaztli) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México. *Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz*, 37(1), 33–66.

BRUJERÍA E INQUISICIÓN EN YUCATÁN EN EL SIGLO XVII: PRÁCTICAS Y CREENCIAS

GEORGINA INDIRA QUIÑONES FLORES / MÉXICO

RESUMEN

La presente ponencia tiene el objetivo de describir la imagen de la bruja y la brujería en la península de Yucatán en el siglo XVII, reconocer los elementos que la conforman y considerar un proceso de apropiación de la imagen europea y resignificación en esta región. Asimismo, se abordarán los casos denunciados ante el Santo Oficio de la Inquisición para entender las prácticas y las creencias en torno a ella. Cabe decir, que actualmente en este espacio de estudio, la creencia en la brujería, el demonio y las brujas es parte de la riqueza cultural del pueblo peninsular.

En abril de 1622, Leonor de Medina y Chávez, mujer de don Francisco Mallen Navarrete y Rueda, familiar del Santo Oficio, y natural de la villa de Valladolid de la provincia de Yucatán, encomendera y vecina de la ciudad de Mérida, quien dijo tener 44 años poco más o menos. Denunció, sin ser llamada por el Santo Oficio, que hacía cinco o seis meses atrás que una negra llamada Francisca Gallegos, esclava de Pedro de Palma, se ofreció a enseñarle un "oficio de mucho gusto" en agradecimiento por haberla librado de los azotes que le estaba dando su amo. Leonor preguntó de qué oficio se trataba y la esclava respondió que era ser bruja porque ella lo era. Le aseguró que todas las que eran brujas andaban por todo el mundo en poco tiempo y que "*sabía todo cuanto pasaba en la ciudad y que la noche antes había estado en Monturque, pueblo de España, en busca de un amigo suyo y que allí le dieron por nueva que había ido a Guinea*" (AGN, Inquisición, Vol. 342, 1622). Asimismo, le dijo que tenía un ungüento que ella sabía hacer y que untándose en las coyunturas del cuerpo, podía ir a donde quería y "*que se juntaban otras muchas en un campo muy grande a donde se les aparecía el demonio en figura de cabrón y cantando y bailando iban y le besaban debajo de la cola y que allí les daban de comer abundantísimamente y que después se volvían a donde querían y que para ser brujas le habían de dar al demonio un dedo de la mano izquierda que tuviese el nombre del demonio y que se lo podían quitar cuando quisiesen y dejar el oficio y que el demonio la señalaba con una señal muy sutil que era su marca del demonio en un ojo o en un lado del rostro*" (AGN, Inquisición, Vol. 342, 1622). Ante la curiosidad de Leonor de Medina de saber si había más brujas en Yucatán, la esclava solo dijo conocer a Francisca de Natera, mulata libre. Se supo que la esclava Francisca Gallegos fue vendida en Veracruz.

Este caso contiene elementos que nos permiten entender cuál era la imagen de la brujería en Yucatán, de dónde provino dicha imagen y cómo se apropió y resignificó. En primer término, sobresale que la acusada de bruja era una negra esclava del servicio doméstico de los españoles y la principal acusadora era una persona de la élite de Yucatán. Es decir, las mujeres acusadas de brujas tenían el

común denominador de pertenecer al sector étnico de los afrodescendientes esclavizados, algunas otras eran mestizas, indias y, muy pocas, españolas. Al menos, la mayoría de los casos encontrados para la península de Yucatán, se puede decir que fueron personas de origen africano, las que fueron denunciadas de este delito. Se considera que, por su color de piel, fueron asociados con lo diabólico, con la oscuridad y el mal. También creían que los negros provenían de una tierra dominada por el Diablo, aunque algunos ya fueran cristianizados (Borja, 1998). En segundo término, la imagen de la bruja que se describe es aquella que volaba para saber lo que sucedía en la provincia yucateca y fuera de ella, en este caso, España. (Centini, 2002). Luego, se describe el aquelarre, asistir a un paraje alejado de la población para celebrar con danza, comida y la jura de fidelidad al demonio por medio de un beso en el trasero (Centini, 2002). No pasa desapercibido el uso de ungüentos y la marca que el demonio imprimía a sus adeptas.

La viva descripción que se hace en este caso y en otros encontrados para esta región es que la imagen de la brujería y la bruja que se proyecta es la encontrada entre la élite letrada europea, en los tratados de demonología y brujería, como el *Malleus Maleficarum*, en los manuales de inquisidores y, por ende, en los edictos de fe del Santo Oficio. No obstante, en la región del estudio hay algunas variantes que podemos identificar, como por ejemplo en la transformación, aquí encontramos que las brujas se pueden convertir en objetos inanimados como una botija. O que las prácticas de brujería implicaban un ambiente rodeado de la religión. Es decir, aquí no se pretendía vulnerar o trastocar el orden religioso o social, como se señala en los manuales de demonología, que consideran que la brujería era un hecho real que pretendía socavar la labor de Dios, por ello, era equiparable a la herejía. (Malleus Maleficarum, p. 9).

Por otro lado, aunque parecen sinónimos, se distingue entre brujería y hechicería, son prácticas que implican mecanismos diferentes de acción, que tienen objetivos distintos y que merecían un castigo distinto. Los tratados teológicos europeos poco hicieron por diferenciar la brujería de la hechicería y las prácticas curativas, pues se pensaba que dichas prácticas provenían de una fuente maléfica y que el objetivo era causar daño a los seres humanos (Russell, 1998). Por su parte, los pensadores hispanos distinguían entre diabolismo y hechicería porque se daban cuenta de que los españoles, muchas veces, más por ignorancia que por malicia, acudían a la hechicería y no acudían al demonio de manera consiente y con intención de entregarle el alma, aunque también sostenían que las artes mágicas las utilizaba el demonio para conseguirse adeptos. Por ello, procuraban esclarecer cuál era la intención de los hechiceros y los clientes y cuáles fueron los medios utilizados en la hechicería y la efectividad del hechizo; pues, si la intención era mala y el hechizo funcionaba, entonces se daba por sentado que el hechicero o hechicera tenía pacto con el diablo y, por tanto, merecía un castigo severo.

La brujería está asociada al demonio, para obtener beneficios y poderes mágicos. El ser bruja significaba tener el poder de transformarse de un ser a otro, de poder volar y de realizar cosas extraordinarias que no tenían explicación lógica. Esta manera de concebir a la bruja es una representación elaborada por la Iglesia católica durante los siglos XIV y XVII, y los casos de Yucatán, muchas veces, presentan algunas características de esta imagen preestablecida. Pero también se han localizado denuncias por brujería con variantes importantes que muestran cómo se reelaboró y reinterpretó a la bruja.

Para los siglos XV y XVI, la creencia en las brujas estaba muy arraigada, se pensaba que tenían pacto con el diablo, que realizaban vuelos nocturnos, que se reunían secretamente en las noches, que abjuraban formalmente del cristianismo, que cometían infanticidio ritual, canibalismo y que copulaban entre ellas y con los demonios.

El pacto diabólico fue el eje que articuló la brujería, se consideró que era el peor de los pecados porque implicaba la renuncia a Dios y a su Iglesia, pues con el pacto se entregaba el alma a cambio de poderes mágicos para intervenir en los asuntos humanos. Para Kraemer y Sprenger, autores del Malleus Maleficarum, el pacto era esencial para considerar a la brujería, la peor de las herejías porque en ninguna otra se expresaba una voluntad expresa y consciente de dañar a la humanidad y de blasfemar de Dios a través de los maleficios, la magia y los encantamientos (Maleficarum, p. 28).

Para varios autores, el pacto diabólico era un remedo de los pactos que Dios había hecho con los hombres, "(...) el demonio (...) es muy amigo desde antiguo de hacer tratos y convenios con los hombres para imitar en esto el estilo de Dios cuya honra siempre apetece. Dios hizo pacto con Noé, Moisés, Abraham y otros padres de la Iglesia. (...) El Demonio persigue la connivencia de los brujos que se le entregan a cambio de poder". (Tausiet, 1993, p. 5). [1]

1. Citado en Tausiet Carlés, María, "La imagen del sabbat en la España de los siglos XVI y XVII a través de los tratados sobre brujería y superstición" en Historia Social, Num. 17, Instituto de Historia Social. UNED, Valencia, Otoño 1993, p. 5.

El pacto diabólico tenía dos modalidades, podía ser explícito o implícito. El primero se distinguía porque se hacía de manera voluntaria y el brujo o bruja llamaba al demonio o a los demonios para hacer tratos con él. En el pacto implícito el trato no era necesario, tampoco la invocación demoníaca, sino que, con el simple hecho de practicar algún tipo de arte mágica, hechiceril, adivinatorio, curativo, etc., el individuo se sometía al poder del diablo, aunque no lo hubiera pensado, ni invocado, ya que se consideraba que estas artes eran un arma del diablo para ganar seguidores. (Tausiet, 1993).

De este modo se decía que, en 1612, en la villa de Campeche vivía una mulata llamada Ana de Sosa, quien fue denunciada por bruja "teniendo pacto expreso con el demonio, hablando con él para que le dijese lo que se hacía en otras partes distantes de donde la susodicha estaba y porque el debido es grave y atroz digno de gran punición y ejemplar castigo". (AGN, 297, 1612). Ana de Sosa fue denunciada por una mulata viuda de 60 años, en cuya casa parece que vivía la acusada. Refirió que estando friendo un poco de pescado, pasó un moscón y que la viuda sacudió la mano para alejarlo y dijo "*valga el diablo que me quiere*. A lo que Ana de Sosa respondió, "*dejadle, no le riñas que trae buenas nuevas, que es venido vuestro cuñado*", *que esto dijo Ana de Sosa jurando la cruz*. Posteriormente, Ana de Sosa riñó con la sobrina de la viuda porque le reclamó que su tía estaba hablando mal de ella, lo cual era cierto, que las mujeres murmuraron de ella y a la pregunta de cómo se enteró, respondió que el diablo se lo dijo, que se paró junto a ella y que para mejor señal, la viuda estaba espulgando a su hermana. Todo lo cual lo juró por la cruz que hizo con la mano, y también la besó. (AGN, 297, 1612).

Otra mujer acusada de tener pacto demoniaco fue una mestiza ciega de la villa de Campeche, de quien también se dijo que se transformaba en un carnero y tenía acceso carnal con el demonio.

Se pensaba que las brujas usaban ungüentos "a imitación de los sacramentos [...] porque Cristo quiere decir ungido [...]). Cosa de brujería parece el Sacramento de la extremaunción, cuando le untan al enfermo los ojos, las orejas, las narices, la boca, las manos, los lomos, y los pies" (Tausiet, 1993, p. 6). Se creía que decían ciertas palabras que las hacían volar por los aires y visitar lugares lejanos para hacer sus maleficios. El uso de ungüentos se relaciona con el vuelo y con la muerte de infantes. El vuelo, que podía realizarse de manera física o a través de un proceso similar al sueño, en el que el demonio revelaba secretos y lo que sucedía en la lejanía. Este aspecto es importante, sobre todo para el caso de los esclavos, cuyas familias eran disgregadas, ya que el saber de los ausentes era primordial para acudir a la práctica de la brujería.

También se realizaban sacrificios rituales de niños no bautizados en oposición a los sacrificios que se hacían para Dios. Se mataba a niños desde el vientre de las madres para ser sacrificados al demonio, por eso la práctica de la partería se relaciona con el oficio de la brujería. Para Martín de Castañeda los sacrificios de los idólatras del Nuevo Mundo seguían la misma lógica: eran sacrificios para el diablo.

Varias mujeres acusadas de brujas en Yucatán, fueron acusadas de volar y, en una, se ha identificado que se acusa a una mujer de haber matado a una niña mulata para sus prácticas de brujería. Ésta fue una mujer española llamada Isabel de Villatoro, de quien el comisario inquisitorial de Campeche dijo que tenía buena fama y nombre. Se dijo que ella residía en la isla de Jamaica, pero también vivió en Mérida. En una declaración de una mujer llamada María de Torres, en 1613, oriunda de Jamaica, denunció que Antonio de Corro que vivió en dicha isla había visto a Isabel de Villatoro algunas noches muy cerca del campanario de la iglesia a muy altas horas de la noche y que a pregunta de qué hacía a esas horas, Isabel respondía que venía de rezar. Otra noche, se le vio igual, pero la extrañeza fue que ella había partido hacía 6 días a Yucatán, por lo que no pudo haber sido vista en Jamaica, a menos que lo haya hecho volando o por algún artilugio demoniaco. Por otro lado, sucedió que una mañana "habiendo amanecido muerta una niña mulatilla de doña Felipa de Aceves y hallándose la dicha Isabel de Villatoro presente dijo "mirenla si la han chupado brujas", y que habiéndola mirado halláronse haberla chupado por la parte trasera y que a esto dijo la dicha mulata Mari Pérez, ella la debió de chupar pues la mandó mirar" (AGN, vol 478, 1613).

Por su parte, Juana González del Prado confesó que un niño mulato llamado Francisco le narró la historia de las brujerías que cometía su familia:

> *su madre, él, una hermana suya llamada Francisca la Gallardina y un hermano suyo llamado Andrés, mulato, volaban algunas veces, y que en un monte se juntaban otros muchos indios mulatos y que allí dejaban la ropa escondida debajo de algunas piedras en el monte, que de allí volaban, e iban a donde querían, como a Campeche y a Tabasco y a la villa de Valladolid, y que al dicho mulatillo lo llevaban sentado en los pies y que preguntándole esta denunciante que qué pies eran sobre los que iba sentado? Le respondió piensas que son como tus pies chiquitos, no son sino pies muy grandes, del Señor de los Brujos, que se llamaba Cabeza Colorada, y que asimismo le dijo el mulatillo a esta denunciante, no pienses que vamos a hurtar, ni a hacer mal sino solamente a ver y saber, y que la dicha su hermana Francisca la Gallardina estaba mala de caídas que se había dado, que era muy pesada, pero que el dicho su hermano Andrés volaba muy bien, que era muy ligero.(AGN, Inquisición, Vol. 316, 1616).*

Juana González señaló en su denuncia que Francisco de Solís Osorio también sabía que Leonor era una bruja, porque su esposa Isabel de Casas, le había comentado que el bachiller y ex arcediano de la catedral de Mérida, Francisco de Quintana, halló a Leonor:

> *en compañía de otras mujeres en el cementerio de la dicha catedral desenterrando huesos de muerto a deshoras de la noche y que se la habían hincado de rodillas pidiéndole no las descubriese y que el dicho arcediano avisó a doña Francisca de Montejo, difunta, cuya esclava era entonces la dicha Leonor y que la dicha doña Francisca había recibido mucha pena y había reprendido a la dicha Leonor y que el dicho don Francisco de Solís había dicho que estaba espantado de que estuviese tanto tiempo encubierto para él un negro como este y que la dicha su mujer se lo dijo al tiempo que se hallaba a la muerte la dicha Leonor de la enfermedad que murió. (AGN, Inquisición, Vol. 316, 1616).*

En este caso se puede constatar cómo la brujería se convirtió en un mecanismo de esperanza para los esclavos, la variante es que no iban a dañar, sino a reunirse y a saber de las mismas personas que estaban en su misma condición. Mientras que, la figura que personifica al diablo, el Señor de los Brujos, también llamado Cabeza Colorada, es muy interesante. En la concepción hispanoeuropea era sabido que las brujas asistían a los aquelarres en sus escobas o en el lomo del diablo, que estaba convertido en un animal; por eso, para el comisario inquisitorial y tal vez para los acusadores, el señor de los brujos era el diablo. Pero seguramente para los mulatos representaba la figura de un ser que proporcionaba la facilidad para establecer un vínculo comunitario. El demonio, más que representar la maldad y la perdición, para los mulatos significaba un símbolo protector que permitía la reagrupación de los esclavos, ya que se ofrecía a ir en busca de los semejantes.

La ceremonia mayor, en la que se le juraba obediencia al diablo, era el sabbat o aquelarre[2], concebido como una liturgia antisagrada porque imitaba la misa católica, la cual se llevaba a cabo en las noches, en determinadas fechas, procurando coincidir con las celebraciones católicas más importantes. El aquelarre era presidido por el Demonio, convertido en macho cabrío, quien dirigía la ceremonia sentado en su trono con muchos atavíos, al estilo de los reyes. Después, ante el señor de las tinieblas, se renegaba de la fe católica, del bautismo, de los sacramentos, de la virgen, la cruz, los santos, de Cristo y de Dios. Y para reafirmar la renuncia se pisaba la cruz, se juraba obediencia besando el trasero del diablo y poniendo las manos sobre un libro de hojas negras y oscuras, con esta acción el brujo o la bruja se condenaba porque era borrado del libro de la vida al inscribirse su nombre en el libro negro de la muerte.

Después de esta ceremonia, el Diablo concedía al iniciado un demonio como custodio, parodiando al ángel de la guarda, que cuidaría al brujo o a la bruja y le serviría en todo lo que se le ofreciere. También ponía marcas que identificaban a las brujas, según Antonio de Torquemada "les ponen una señal, la cual dice el vulgo que traen siempre en uno de los ojos, figurada a manera de una mano de topo, y por ella se conocen los unos a los otros, porque hacen entre sí muchos de ellos una hermandad o cofradía". (Tausiet, 1993, p. 6).

La capacidad de transformación de un ser a otro era una creencia muy arraigada en el imaginario de la sociedad hispana, la tradición que hablaba sobre brujas que volaban y se transformaban procedía de tiempos de los griegos y romanos y se encontraba en la literatura, los mitos, cuentos y leyendas populares. Apuleyo relata en su "Asno de Oro" como Pánfila, una mujer hechicera se transforma en ave.

Los relatos que hablaban de la capacidad de transformación de los hechiceros se siguieron transmitiendo y durante los siglos XIV, XV y XVI fue asociados con prácticas demoníacas y, aunque muchos no creían en la posibilidad de cambiar de forma, la gente creía realmente en el poder de los brujos y no dudaban que podían convertirse en animales, por eso, fue que esta característica era parte del ser bruja. Y como señala Jeffrey Russell, en la medida en que las creencias en las brujas y las confesiones se fueron reforzando mutuamente, la creencia en la existencia de una secta de brujas se iba haciendo más sólida (Russell, 1998). De esta manera, los denunciantes e incluso las autoridades inquisitoriales no ponían en duda que las brujas de Yucatán tenían el poder de transformarse en botijas, gatos, carneros, etc.

Esta idea de la transformación también se reforzó con las prácticas indígenas de nahualismo, es decir, la práctica de algunos sacerdotes hechiceros que en las noches se transformaban en animales. Para los españoles esta similitud entre las brujas y los nahuales fue la señal clara de que el diablo estaba detrás de estas prácticas, por eso los indígenas fueron rápidamente demonizados.

Una de las mujeres acusadas de ser bruja y de transformarse fue una mestiza ciega, de quien se dijo

2. Aquelarre, palabra vasca que significa prado de macho cabrío

"tenía pacto y trato con el demonio como si le conociera carnalmente". (AGN, vol. 621, 1672). Cuando se ahondó en la investigación, se revisó que fue la mestiza quien se denunció de sí misma en 1660, aproximadamente, y declaró que sí tenía pacto con el demonio y acceso carnal con él, volviéndola en forma de gata y el demonio en forma de carnero y que transformados, la sacaba de noche y la llevaba por dicha villa y le mostraba algunos parajes de ella y que ella juzgaba que los veía y asimismo declaró que tenía hecho pacto con el demonio de que todo lo que él hiciese había ella de hacer y que en esta conformidad habiéndola llevado a una casa de una camariento, a donde habían echado la cámara, el demonio comió de ella y dicha mestiza hizo lo mismo y el demonio después lo vomitó y que ella también hizo lo mismo y que entonces la enseñó el demonio a que supiese que la cámara de un camariento, comida y vomitada tenía virtud para matar o hacer mal a cuantas personas quisiese, o echando los polvos de ella, estando seca, en la cernada donde se lavaba la ropa de la persona a quien quisiere matar o echando los polvos en la parte donde hubiese de excrementar y que con esto le irá secando y consumiendo sin saber de qué ni quién le hubiese hecho daño y que dicha mestiza vivía en el barrio de San Francisco. (AGN, vol. 621, 1672).

Aquí se puede ver cómo la brujería también era un arte que se enseñaba, se transmitía, a diferencia de la brujería europea, en la que el maleficio se podría hacer solo con el pacto demoniaco, sin mediar el proceso de aprendizaje. Asimismo, estas creencias, de transformarse de un ser a otro, aún permanecen como parte de las tradiciones de los pueblos en Yucatán.

Finalmente, la imagen de la mujer de condición marginal estigmatizada de bruja, la vemos encarnada en la mulata María Mo, mujer pobre que vivía de las limosnas que le daban los habitantes de la villa de Campeche. En una ocasión, fue a pedir limosna a casa de Catalina de Ontiveros y tuvo un pleito con una india que servía en la casa de Ontiveros. La india Magdalena Cocom le dijo que bien podía pedir limosna sin tantos golpes y que la mulata se enojó y lanzó amenazas de venganza sobre la india. Después de este incidente, tiraban piedras, tierra y cuchillos en la casa, también unos muchachos de la casa veían como bultos y orejas de asno y presumían que la causante era la mulata por la mala fama que tenía y las amenazas que hizo. Días más tarde, María Mo regresó a la misma casa a pedir limosna y esta vez la atendió la señora de la casa, es decir, Catalina de Ontiveros, quien dijo a la mulata "madre, ya se fue la india con quien tenías pesadumbre, quita esto que anda en mi casa por bien porque, sino lo quitas, te haré que te den 200 azotes", luego le dio cacao y dineros y al verse recompensada la mulata respondió "no tengas pena que no será nada y que después que dijo esto no ha habido más ruido en la casa de esta declarante".(AGN, Vol, 474, 1631)

María Mo era una mulata que vivía en el barrio de San Román de la villa de Campeche y tenía fama de bruja incendiaria de casas y creían que ella se transformaba en diversos géneros de animales como carnero, cabra o en otro tipo de animal.

Brian Levack propone que cuando a la mendiga le decían que no, ésta apelaba a la moral cristiana de socorrer al necesitado, pero en épocas de carestía, cuando esta obligación moral era difícil de cumplir, la única salida viable para descargar la culpa era acusar a la mendiga de bruja. Por el contrario, señala que las mujeres pobres, en tanto que carecían de poder legal y político, aceptaban gustosas la imagen que sobre ellas pesaba porque era su único medio de protección, pues de esta manera podían infundir temor y equilibrar una situación desventajosa.

Basta decir que fueron muchos los autores que dudaron de la realidad del sabbat y de la brujería porque había aspectos que no podían explicarse, como el vuelo, o la transmutación. Ya que consideraban que solo Dios podía transformar la materia, pues el diablo no tenía tanto poder para ello. Lo que no se cuestionaba era el poder del demonio para crear fantasías engañando a los sentidos, con lo cual daba la apariencia de realidad a algunos actos que decían los brujos que realizaban.

Finalmente, podemos decir que, para los tratadistas hispanos, el culto brujesco tenía características poco creíbles, por eso no representaba gran preocupación para ellos la existencia de las brujas. No obstante, conocían y reproducían en sus escritos y discursos las características que definían a las brujas.

Como conclusión se puede decir que la brujería es un fenómeno cultural que implica una forma de actuar y de intervenir en el mundo, conformada por un sistema de códigos simbólicos y culturales que permiten interpretar la realidad y vivir en ella. La manera de concebir a la bruja es una representación elaborada por la Iglesia católica durante los siglos XIV y XVII, y los casos de Yucatán, muchas veces, presentan algunas características de esta imagen preestablecida. Pero también se han localizado denuncias por brujería con variantes importantes que muestran cómo se reelaboró y reinterpretó a la bruja a partir de las tradiciones indígenas, hispanas y africanas.

Me adhiero a la postura de algunos autores que señalan que la historia de la brujería es la historia de una idea sobre la cual se han construido imágenes y símbolos que han cambiado a través del tiempo. La brujería debe analizarse

o entenderse en función de lo que la gente ha creído que es la brujería, pues en la medida en que la sociedad la materialice, la hace real, y por esto los hechos narrados en los procesos no deben verse como carentes de verosimilitud. El patrimonio inmaterial abarca expresiones, prácticas, creencias, ritos, tradiciones orales que se transmiten de generación en generación y en Yucatán la tradición en la magia, la hechicería y la brujería está muy presente, ya que les permite explicarse el mundo y actuar en él.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación (México). (1612). *Proceso contra Ana de Sosa, mulata, vecina de San Francisco de Campeche, por bruja que hablaba con el diablo* (Inquisición, Vol. 297, Exp. 5, fs. 13). Campeche.

Archivo General de la Nación (México). (1613). *Causa contra Isabel de Villatoro por decir que es bruja* (Inquisición, Vol. 478, t. II, Exp. 80, fs. 476–492). Mérida.

Archivo General de la Nación (México). (1616). *Testificación contra Leonor, negra, bruja que volaba* (Inquisición, Vol. 316, Exp. 35, fs. 514–521). Mérida.

Archivo General de la Nación (México). (1622). *Testificación contra Francisca Gallegos, esclava de Pedro de Palma, por ofrecerse a ser profesora de brujas* (Inquisición, Vol. 342, Exp. 12, f. 2). Mérida.

Archivo General de la Nación (México). (1631). *Testificaciones contra María Mo y otras personas por brujerías* (Inquisición, Vol. 474, Exp. 10, fs. 14). Mérida.

Archivo General de la Nación (México). (1672a). *Testificación de Seferino Pacheco contra una mestiza ciega de Campeche* (Inquisición, Vol. 621, Exp. 1, f. 37v). Mérida.

Archivo General de la Nación (México). (1672b). *Testificación del capitán Antonio Maldonado de Aldana, tesorero de la Santa Cruzada y encomendero de indios contra una mestiza ciega de Campeche* (Inquisición, Vol. 621, Exp. 1, fs. 39–40). Campeche.

Borja Gómez, J. H. (1998). *Rostros y rastros del demonio en Nueva Granada: indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*. Editorial Ariel.

Centini, M. (2002). *Las brujas en el mundo*. Editorial De Vecchi.

Levack, B. (1992). La bruja. En J. Villarini Rosario et al., *El hombre barroco* (cap. IX). Alianza Editorial.

Levack, B. (1995). *La caza de brujas en la Europa moderna*. Alianza Editorial.

Russell, J. B. (1998). *Historia de la brujería: hechiceros, herejes y paganos*. Paidós.

Tausiet, C. M. (1993). La imagen del sabbat en la España de los siglos XVI y XVII a través de los tratados sobre brujería y superstición. *Historia Social*, (17). Instituto de Historia Social, UNED.

LAS FIESTAS RELIGIOSAS DEL NORESTE ZACATECANO, UNA RENOVACIÓN NECESARIA

ROSALBA MÁRQUEZ GARCÍA / MÉXICO

La llegada del siglo XXI estuvo precedida de una renovación ideológica, modificando en gran medida las formas de acercamiento a la historia y al patrimonio. La UNESCO legitimó una nueva visión del patrimonio cultural que rebasaba la monumentalidad y lo tangible para visualizar otras formas de manifestación cultural, a través de lo tradicional o popular. La Conferencia General revisó de forma particular la necesidad de generar estrategias que permitieran atender la vulnerabilidad en que se encontraban ciertas expresiones, principalmente las directamente relacionadas con tradiciones orales en peligro inminente de desaparecer.

En su decimocuarta reunión, desarrollada en la ciudad de París en 1987, se recomendó a todos los Estados Miembros formular programas de atención a la salvaguardia del folclore, dos años más tarde mantenía su interés subrayando la relevancia que tienen las manifestaciones tradicionales y populares para la continuidad de un pueblo.

Para plasmar la importancia del tema, establecieron la definición de Cultura tradicional y popular, permitiendo una delimitación clara de aquello que los Estados Miembros estaban obligados a salvaguardar, por y para los portadores de determinado bien. <<Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.>>[1] Todas ellas expresiones vivas en el contexto de la participación de los integrantes del grupo o comunidad, por ello la insistencia en establecer estrategias donde la participación primordial fuera de las mismas comunidades.

Como medidas para garantizar una mayor atención, se obligaba a los gobiernos a estimular la investigación a nivel nacional, regional e internacional para la elaboración de inventarios nacionales de instituciones dedicadas a la cultura tradicional y popular; a través del gremio académico, generar instrumentos de sistematización de los bienes culturales; además de impulsar la creación de una tipología de la cultura tradicional y popular a partir del trabajo colectivo que

1. Documentos fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión, Instituto Nacional de Cultura, Perú, 2007, p. 388.

permitiera una orientación de los bienes llevada de lo general (internacional) a lo particular (regional).

Un elemento fundamental para las políticas públicas en México fue la indicación para que cada país creara repositorios documentales en condiciones adecuadas de resguardo; la conformación de espacios museísticos y espacios para la exposición de bienes patrimoniales correspondientes a las culturas tradicionales y populares en los museos ya existentes, con personal capacitado para la atención del acervo desde la conservación hasta un trabajo analítico.

Siguiendo esas directrices, los Estados Miembros contarían con instrumentos para la salvaguardia, no obstante, se puntualizó en la necesidad de reestructurar los programas de estudios en los cuales se introdujese contenido relacionado con la cultura tradicional y popular "de una manera apropiada", estableciendo el respeto como concepto rector de las propuestas. Esta postura hacía énfasis en atender la diversidad cultural para permitir un conocimiento de los bienes tradicionales para los mismos portadores y aquellos que no participan de ellos. Para garantizar la aplicación de estas medidas, se debían establecer consejos nacionales de la cultura tradicional y popular encargados de coordinar los trabajos de apoyo a las propias comunidades y a las instituciones que intervengan en la investigación, difusión y enseñanza de esta vertiente del patrimonio.

Para generar una apreciación al exterior, sensibilizando a la población sobre la importancia de los bienes tradicionales, se exhortó a proponer estrategias de difusión a nivel internacional, nacional y regional a partir de la creación de festivales, congresos, exposiciones, talleres, publicaciones, programas radiofónicos, de televisión y demás medios de comunicación que permitan a los especialistas transformar las expresiones en material gráfico en condiciones de ser transmitido a las nuevas generaciones y que nutrirán los centros de documentación, bibliotecas, museos y archivos.[2]

CONFIGURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

El año 2003 constituirá un parteaguas en el proceso de consolidación de los bienes tradicionales y populares al aprobarse la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, alineada en el respeto a las diversas manifestaciones, la sensibilización sobre el valor que guarda cada una de ellas y la cooperación y asistencia internacionales para delinear rutas de acción orientadas a generar una atención con pluralidad de miras sobre dichas manifestaciones, pero con una vigilancia internacional a través de la Asamblea General y un Comité Intergubernamental de la Salvaguardia del Patrimonio Cultural con representantes de 18 de los Estados Partes.

La riqueza cultural tradicional de México había generado núcleos administrativos para la atención de la cultura popular antes de la emisión de la recomendación de la UNESCO. Se había creado en 1978 la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU), con el objetivo de <<preservar y fortalecer las manifestaciones que dan sustento a las culturas de los pueblos originarios, la población mestiza y afrodescendiente en el ámbito de las culturas y tradiciones regionales, urbanas y rurales de México>>, con ello el país abanderaba una de las gestiones importantes a nivel mundial para atender aspectos culturales antes fuera de foco. En sintonía con los acuerdos tomados en París en 1989, se crea el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), como una estrategia de atención a las manifestaciones populares y tradicionales en los términos ya referidos que estableció la Conferencia General.[3]

En México, la multiculturalidad genera una ampliación de miras para entender lo que conforma esta identidad para las diversas regiones del país, siendo necesaria la atención de las particularidades que permitan develar los secretos que guarda cada grupo, que expresan la forma de entender el mundo. Esa extensión geográfica en que convergen una variedad de ecosistemas, generan manifestaciones culturales propias, obligando a los análisis específicos que den respuesta a problemáticas y necesidades particulares.[4] El norte de México es un espacio particular, en este trabajo no pretendemos abarcar en su totalidad un análisis sobre el patrimonio y la identidad norteña de México, pues quedaría muy limitado, por ello, nos centraremos en el análisis de una de las manifestaciones patrimoniales de mayor durabilidad, pero también de grandes transformaciones estructurales, me refiero a la fiesta patronal como muestra de identidad de los pueblos norteños del país.

Podríamos pensar que los cambios notables que se dejan ver en las fiestas patronales son consecuencia de la gran movilidad que se genera con la migración y los intercambios

2. Documentos fundamentales... pp. 387-391.
3. https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc (consultado: 22/02/2019)
4. Bejar Navarro, Raúl (2007): El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales, México, UNAM.

culturales que de ello devienen, sin embargo, hay que agregar que también está relacionado con otros factores, entre los que se encuentra el proceso de desertificación paulatino, amplificado con las necesidades de construcción hidráulica del siglo pasado, que a través de presas y la dotación de agua potable en las viviendas genera un cambio de circulación del agua y, con ello, un cambio de postura social en relación con el medio ambiente.

Para ejemplificar la problemática que atraviesa el patrimonio intangible, manifiesto en las fiestas patronales, vamos a analizar el caso de las fiestas a San Isidro Labrador en el noroeste zacatecano, más específico en los municipios de Sain Alto y Río Grande, donde los ramales y el caudal del río Aguanaval dotaron de identidad propia las fiestas de esta región, para acotar esta revisión, vamos a centrarnos en una comunidad llamada Cañas, del municipio de Saín Alto.[5]

La festividad de San Isidro Labrador, la podemos encontrar en muchos de los pueblos de los distintos estados de la República Mexicana. Es una celebración que se configuró a partir de la fusión cultural entre los españoles y los pueblos originarios de América y que está estrechamente vinculada con los campesinos, al ser San Isidro el protector de los agricultores.

En el virreinato de la Nueva España se impulsó la devoción a San Isidro Labrador, una vez que Gregorio XV lo canonizara en 1622. Varios siglos antes de la canonización, la población española había reconocido y celebrado los milagros de Isidro, reuniéndose para ello en la ermita de San Isidro, lugar que mandó construir en 1528 la emperatriz Isabel, esposa de Carlos I, en el sitio donde se reconoce el milagro de la fuente que el santo hizo brotar ante la terrible sequía que azotaba la villa.[6] Es tradición ancestral que se celebra el 15 de mayo con una romería, misas, verbena e incorporada en 1947 la gran Feria Taurina de San Isidro.[7]

En la ciudad de México, el cabildo de la ciudad la instituyó a mediados del siglo XVII, pero su celebración se hizo obligatoria a partir de mayo de 1727, cuando se expide una Real Cédula en la que se indicaba que se debía guardar el día de San Isidro Labrador.[8] Actualmente, aproximadamente 90 comunidades mexicanas tienen como santo patrón a San Isidro Labrador, cada una con elementos particulares que tienen como objetivo común dar gracias y solicitar su intercesión para un buen año agrícola.[9]

EL CONTEXTO CULTURAL DE LA FIESTA

Cuando alguien visita por primera vez alguno de los pueblos que conforman el noreste zacatecano puede contemplar un paisaje árido, con una tierra colorada de la cual surge una especie de vapor derivado del contacto de la tierra y el sol, regularmente envuelto en remolinos causados por los grandes ventarrones. Ante este panorama, la gente permanece en sus hogares, evitando en lo posible abrir los vanos de las casas para impedir la entrada del polvo, con norias o pozos inhabilitados por la entrada del agua potable, los estanques vacíos y las atarjeas cayéndose, pues no cumplen más su función de hidratar a los animales que paseaban por las calles cuando volvían del agostadero, ni tampoco permiten ver más esos paisajes de mujeres lavando la ropa.

Cañas empezó a habitarse en 1927 para conformar el ejido, pero ya tenía una vida propia en el seno de la hacienda de Santa Mónica, inició con pequeños jacales techados con zacate, los cuales poco a poco fueron tomando forma de habitaciones con la incorporación de materiales como el caliche, el adobe y el barro como argamasa, para conformar el típico color de las bardas en el rancho, paisaje que también cambiaría paulatinamente con la incorporación de enjarres y color en las paredes, pero que constituyen el panorama de estos pueblos.[10]

Estos paisajes fueron testigos de una constante afluencia de agua, pero se vieron seriamente afectados por el proceso de desertificación generado en las últimas décadas. Cuando se fundó la comunidad había mucha agua, tanto del arroyo como de ojos de agua que permitían el abasto en el rancho, con un paisaje lleno de norias de las cuales partían las atarjeas, aunado a ello, un estanque contenía el agua recabada de las lluvias y, por tanto, había una fauna muy distinta. Las norias eran tanto públicas como particulares y el terreno de la iglesia debía tener una, pues era muy necesaria para las actividades cotidianas, más aún en tiempo de fiesta.

La población que fundó Cañas procedía de distintas

5. Dado que la fiesta no ha sido objeto de otras investigaciones, la información que sustenta la nuestra está basada en entrevistas que se hicieron a una muestra de población, cuidando incluir entre los informantes a las personas de distintos rangos de edad, pensando en tener la opinión de los jóvenes, adultos y las personas de mayor edad.
6. http://www.archimadrid.es/sanisidro/HISTORIA.HTM (consultado 27/02/2019)
7. https://www.elmundo.es/toros/sanisidro98/historia98.html (consultado 27/02/2019)
8. AGN; Instituciones Coloniales; Gobierno Virreinal; Reales Cédulas Originales y Duplicados; Reales Cédulas Originales; Volumen 46.
9. http://www.clubelpotosi.org.mx/Texto%20San%20Isidro%20Labrador.pdf (consultado 27/20/2019)
10. Entrevista a Juan Castañeda, 14 de mayo de 2005.

comunidades aledañas a la cabecera municipal de Río Grande. Este grupo de familias se trasladó al territorio que ahora ocupa la comunidad de Cañas, a quienes se les dieron títulos de propiedad y ejido, incluyendo en el reparto a hombres, mujeres y jóvenes mayores de 14 años.[11]

La comunidad de Cañas es agrícola y ganadera por excelencia, esto favoreció la elección de San Isidro Labrador como patrono. El noroccidente zacatecano históricamente ha constituido una de las principales regiones de producción de maíz y frijol, fundamental para que Zacatecas se colocara como el principal productor de frijol, esta porción territorial constituyó el de mayor y más consistente desarrollo agropecuario del siglo XIX y principios del XX.[12]

Las fiestas patronales del noroccidente son amalgama de devociones, pues se conjugan las fiestas de varios santos en una misma fiesta patronal, en Cañas el patrón de la comunidad comparte la fiesta, con la gran devoción que representa la Santa Cruz, por tanto, el día 15 de mayo se celebra la gran fiesta de la fertilidad de la tierra, revestida de un gran ambiente que acompaña la fiesta a la Santa Cruz. En un principio la fiesta la hacían en casas particulares, después se edificó una pequeña capilla, hasta que en los 70 se construyó el templo actual.[13]

En los últimos años se ha discutido la vigencia o no de la concepción de identidad que se ha trabajado con relación a las fiestas y la migración. Se ponía énfasis en el poder de identidad y convocatoria que la fiesta otorgaba a cada habitante de las comunidades y cómo, a pesar de tener que salir de sus espacios de habitación para buscar nuevas oportunidades de desarrollo en el país, o bien en Estados Unidos, siempre mantuvieron un lazo que los unía a sus pueblos y la fiesta como espacio de manifestación de esta gran unión, algo que se fue perdiendo con el paso de las generaciones, perdiendo la apropiación social de la cultura al no tener como suyo el vínculo identitario.

En el caso de Cañas, se pueden apreciar cambios sensibles que tienen que ver con la migración, pero no en el sentido económico pues, como lo analizaremos adelante, el aporte de los migrantes es importante pero no es fundamental para que la fiesta se realice, lo que sí es que impacta en el número de personas que participan dentro de los eventos que conforman la fiesta, que va del día 14 al 17 de mayo.

LA FIESTA PATRONAL Y EL PRESTIGIO SOCIAL

Las reminiscencias novohispanas y muy barrocas de las fiestas las seguimos apreciando en la fiesta del 15 de mayo. A casi un siglo de conformarse la fiesta de Cañas, sus habitantes conservan el sistema de mayordomías, con cambios sustanciales, pero sabiéndolo un mecanismo para asegurar su realización. La publicidad de los mayordomos de la fiesta del siguiente año es el inicio de la fiesta, se colocan papeles con anotación de números consecutivos del 1 al 50, que es el número de mayordomos que se establecieron desde el inicio como suficientes y necesarios para tener los fondos y la mano de obra para las actividades que implica su ejecución.

La rifa está a cargo del mayordomo que termina con la fiesta en esos días. Quien obtiene el número 1 es el mayordomo principal. El número 2 en esa rifa también es un personaje importante, pues, aparte de apoyar al mayordomo primero, le corresponde dar el desayuno del día 15, ello implica elaborar con sus recursos, o con los que logre juntar, la comida para el desayuno de todos los danzantes, músicos y gente que desee asistir. Mientras que el número 3 debe apoyar en la administración al mayordomo principal. Los 47 mayordomos restantes tienen el compromiso de aportar una cantidad de dinero establecida al momento de la rifa, por tanto, todo aquel que opta por tomar un papel ya sabe cuánto está comprometido a aportar para la realización de los festejos, además de ayudar en otras actividades.

La primera Santa Cruz todavía existe en la comunidad, estaba antes de la llegada de los primeros pobladores y permanece todo el año en el templo. Paulatinamente, con el crecimiento poblacional de la comunidad, el número de cruces aumentó, en la actualidad hay 4: una está en la iglesia, una en el cerro que sube al panteón, que en su entrada alberga una más, estas dos se bajan al pueblo el día 30 de abril. La última se encuentra en una pequeña capilla que está en otro de los cerros, en el camino que va de Cañas a Saín Alto, y no la trasladan por el gran deterioro que sufre.

Cuando se transita por esos caminos es sorprendente la atención que se presta al cuidado del sitio ocupado por la Santa Cruz, pues, ante un panorama desolador de vegetación y tierra seca, los habitantes se preocupan por mantener bien pintados y con colores muy vivos los montículos en que se colocan las cruces, además de estar permanentemente

11. Entrevista a Margarito Márquez Ceballos, 15 de marzo de 2012.
12. Román Gutiérrez (2008), Los sabores de la tierra. Raíces y tradiciones de la comida zacatecana, España, Lunwerg Editores, p. 32.
13. Entrevista a Gumersinda Amaya 14 de mayo de 2005.

colocando flores, y, en ocasiones, se fabrican pequeños cobertizos para protegerlas del sol.

He dicho antes que la fiesta no necesita de los recursos de migrantes para llevarse a cabo, pero sus aportaciones son muy importantes. Esta posibilidad de subsistencia sin esos recursos radica en el sistema de mayordomías y en los distintos momentos de solicitud de limosna, pues en diciembre, cuando se recoge la cosecha de maíz y frijol, el mayordomo recorre las casas de la comunidad para recibir la aportación que voluntariamente quieran dar. Los entrevistados indican que en los primeros años de realización de la fiesta lo recabado servía para la preparación de los alimentos, mientras que, al paso de los años, se optó por venderlo y con ello subsanar los gastos.

A partir de febrero el mayordomo principal inicia la recolección de la limosna que deben dar los mayordomos que tiene registrados en los libros que recibe del anterior mayordomo, además de solicitar a los migrantes lo que deseen aportar. Es importante mencionar que para el caso de Cañas lo recabado por concepto de migrantes se usa exclusivamente para los juegos pirotécnicos. En esos días también se inicia la recolección de la limosna de animales, pues es tradición que ciertas personas aporten un animal cada año para la elaboración de los alimentos, estos oscilan entre 20 y 30. El mayordomo debe tener un espacio adecuado para los animales, los cuales se alimentan bien para lograr su mayor crecimiento antes del sacrificio.[14]

El día 30 de abril se bajan las cruces de los lugares de ubicación para vestirla y dejarla en condiciones para su celebración. Hace pocos años una habitante de la comunidad inició la celebración de la Santa Cruz el día 3 de mayo, para lo cual se trasladan a otra pequeña capilla las cruces bajadas del cerro y el panteón. Pero es costumbre añeja que se vistan para la fiesta del 15.

Vestir la Santa Cruz es uno de los elementos más destacados de la fiesta, implica que una familia específica, a quien se le encomendó por designación de quien la tuviera anteriormente, vista la estructura de la cruz con tela de su elección –regularmente es terciopelo, encaje o satín-, el color es importante, dado que la exposición al sol de las cruces que regresan al cerro y al panteón decolora la tela, por lo que generalmente se elige un color fuerte que se mantenga el mayor tiempo posible intacto. Sobre la tela se colocan listones multicolores y encajes que simulan el manto con que se bajó el cuerpo de Jesús de la cruz, acompañados de flores entrelazadas, o bien dentro de los listones, o en los brazos y tronco de la cruz, agregando perlas, espejos y corazones brillantes, todo lo que sirva para acompañar a la cruz. Esta amalgama de color en la cruz es esencial para entender por qué la indumentaria que usan las danzas de palma también tienen este singular colorido, pues regularmente los listones y flores usadas el año anterior se donan a algún nuevo danzante que las utiliza para arreglar su corona. Esta forma de vestir a la cruz es propia de toda la región noroccidental de Zacatecas.

El festejo de los días principales, antaño, iniciaban con la colocación de la enramada, que era un toldo alzado en troncos de árboles, sobre los cuales se colocaban largas ramas de álamos y sauces que eran trasladados de lugares cercanos a Río Grande, como La Florida, Las Piedras o San Lorenzo, para ello el mayordomo acudía con algún conocido de estos parajes a solicitarle que le permitiera cortar ramas para tal fin, permiso que no se negaba, por lo menos no hay noticia de ello, pues para los dueños de los árboles significaba, además de una donación espiritual, la poda de sus árboles, que finalmente al año siguiente tendrían nuevas ramas. Este material se transportaba en carretas y quienes cortaban las ramas eran parte de los mayordomos de la fiesta. El día 14 salían de Cañas en la madrugada para tener listo todo al mediodía, pues por la tarde iniciaban las danzas con sus primeras participaciones.

El mismo 14 inicia la matanza de animales en la casa del mayordomo principal. Es importante mencionar que también hay gente que participa con el compromiso anual de ir a matar los animales y a cocinar, el ambiente festivo inicia, pues, desde el 14, tanto en la iglesia como en la casa de los mayordomos. De la carne que sale de la matanza solo se cocinan los chicharrones, caldos y menudos que se utilizan para dar de cenar a las personas que van a la velación nocturna, que dura toda la noche.

Otro aspecto que nos habla de ese arraigo e identidad con la fiesta está relacionado con las danzas. En una comunidad que regularmente es de adultos mayores y niños y que durante el año no deja ver en sus calles más que unos cuantos jóvenes, el día de la fiesta está abarrotada, con los suficientes danzantes como para no contratar grupos foráneos, a menos que sea por el lujo de hacerlo, pues hay 5 danzas, 2 de hombres y 3 de mujeres, conformadas por no menos de 25 miembros cada una. Esto se explica porque

14. Aurora García, quien ha sido 5 veces mayordoma principal de la fiesta, además de vestir la cruz que está dentro de la iglesia por más de 30 años, nos proporcionó los libros de cuentas de la última ocasión que le tocó ser mayordoma, de ahí se extrajeron estos datos.

los jóvenes que migran para estudiar y en algún momento pertenecieron a una danza, regresan en esa fecha para bailarla, lo mismo ocurre con los migrantes que tienen posibilidades de regresar, pues es un acto de prestigio y reconocimiento social el que seas parte de la fiesta y el que puedas estar bailando para la Santa Cruz y San Isidro en su día.

En la danza, como en los otros ámbitos de la fiesta, la participación es permanente. Hubo personas que toda la vida estuvieron dentro de ella, como Juan Castañeda, quien inició como danzante a los 8 años, cuando cumplió 20, se hizo cargo de la monarquía de la danza tras el retiro de los monarcas anteriores, quienes por la edad ya no podían bailarla, misma razón que lo llevó a retirarse cuando cumplió los 50 años, sin embargo, permaneció dentro de ella como tamborero, pues, aun cuando vivía permanentemente en Estados Unidos, cada año regresaba para cumplir con su compromiso espiritual. Eusebio Cruz, se retiró en 2024 al cumplir 50 años como mayordomo, logrando trascender el espacio de Cañas para presentarse en la capital del estado y otros municipios. Entre los sones encontramos muchas mudanzas atractivas, que son juegos que se intercalan con el baile para entretener a la gente, el más popular es el Gavilán pollero, donde participa tanto la danza, los viejos de la danza y la población, formando una especie de rodeo donde el monarca rescata a sus danzantes de la maldad representada por los viejos de la danza.

Todas las danzas son amenizadas con música de violín y tambora, la formación de los violinistas en Cañas se dio de forma empírica, a través del aprendizaje de padres a hijos, eso ayudó a contar con gente que tocara en cada fiesta, Margarito Márquez duró tocando en las danzas 70 años de su vida, y sólo sus afecciones físicas le prohíben seguirlo haciendo. Los músicos deben ser invitados con tiempo para que aquellos que estén fuera de la localidad preparen su regreso para esos días.

Hasta 2018 las danzas eran exclusivas para hombres y mujeres solteras, ahora hay una danza de mujeres casadas, quienes en su soltería pertenecieron a alguna de las danzas que había. Para la participación, cada integrante diseña y confecciona su indumentaria, hay danzas que solicitan una uniformidad, pero es más común la inventiva personal, lo que ayuda mucho a la aparición de elementos novedosos, tanto en naguillas como en chalecos, mantillas o capas.

Los viejos de la danza, además de bailar y hacer chistes, se encargan de regar permanentemente el espacio del atrio para que se pueda bailar sin levantar tanto polvo; también les corresponde buscar a los danzantes que andan distraídos cuando ya es su turno; además saben los pasos de cada son de la danza, o deben saberlo, pues son quienes orientan a los jóvenes recién ingresados para que no se equivoquen y no se distraigan con otra cosa.

Participando como danzantes o como viejos de la danza hay mucha presencia de niños y jóvenes, lo que abona al mantenimiento de la tradición, el problema es que llega un momento en que estos niños y jóvenes tienen que migrar para buscar mejores condiciones de vida. Preguntándoles a ellos qué les gusta más si una fiesta tradicional o una con baile, juegos mecánicos y demás aspectos modernos, respondían con firmeza que la tradición, lo que nos hace pensar en un gran campo de oportunidad para luchar por su conservación y difusión.

No se puede pensar en una fiesta sin gastronomía, para el día 15 hay dos momentos importantes para la alimentación, pues, dado que las danzas empiezan a bailar a las 6:00 a.m. se les ofrece de desayunar en casa del 2º mayordomo, quien decide qué ofrecerle, mientras que desde el día anterior en la casa del mayordomo principal se están cocinando caldos, sopas, asados, arroces, sopas y frijoles que constituyen el plato de reliquia típico de Zacatecas, y el cual no sólo se ofrece a las danzas, sino a todo aquel que quiera ir a comer, o bien llevar un recipiente para que le den su comida y la consuma en casa. Aquello es un deleite a todos los sentidos: la vista, el olor, el gusto y el tacto se conjugan para degustar en una tortilla un chicharrón recién hecho o una reliquia.

Todo este trabajo implica una gran inversión económica, pero también una gran necesidad de brazos que ayuden a transformar los ingredientes en platillos, para ello los restantes mayordomos se juntan y ayudan al mayordomo principal a hacer la comida, además de dar su limosna. Hay familias que aportan las tortillas hechas a mano ese mismo día, otros ayudan a cocinar ahí mismo o a atender a las danzas mientras van llegando a la comida.

Un aspecto de la fiesta que ha sido muy difícil mantener son los coloquios, otra herencia de la evangelización colonial que implica la participación del pueblo como actores. Entrevista a Gumersinda Amaya, 14 de mayo de 2005. El coloquio es la representación de un pasaje o la vida de un santo o advocación en específico. En Cañas se representaban varios coloquios que no precisamente tenía que corresponder con el santo de devoción de la fiesta, el más popular era el de la Santa Cruz, pero también se representan el de Santa Elena, San Isidro, Dimas, San Alejo, la Virgen de Guadalupe y las pastorelas. En el menaje que se entrega de mayordomo a mayordomo existe un libro con el parlamento del coloquio de la Santa Cruz, el cual transcribió el señor Carmen Varela del que existía en la comunidad de San Lorenzo, y se incorporaron a él los cantos que Nicanor García enseñó a Gumersinda Amaya, quien organizaba y preparaba tanto a los coloquiantes como a los cantores.

En estas representaciones sólo pueden participar

mujeres solteras, lo que implica bastantes problemas para el mayordomo, pues era frecuente que en tiempo de ensayos la persona que estaba estudiando se fuera con el novio, y también sucede lo mismo con los jóvenes varones, pues con recurrencia dejan los papeles para irse a Estados Unidos. No obstante, hubo coloquiantes que toda su vida participaron de la representación cumpliendo varias funciones y otros que representaron el mismo papel por años.

Mencioné líneas arriba que es uno de los aspectos que se ha visto más dañado, porque no se ha explotado con suficiencia y no ha habido programas sociales que abonen a su desarrollo, pues podría prestarse con suficiencia a la instalación de talleres culturales que estimulen la participación de la población en estas representaciones y con ello garantizar su supervivencia, ante el creciente interés de cambiar el coloquio por baile.

Cada generación tiene su preferencia sobre la novedad, pero la transformación permanente es una necesidad de adecuación a las condiciones de una nueva realidad. Las manifestaciones de la cultura tradicional están en una transformación que permite a los nuevos participantes imprimir sus gustos, los cuales pueden tener una buena aceptación o no, pero dejar evidencia de ello es fundamental para el conocimiento presente y futuro de los portadores y las nuevas generaciones. Seguiremos trabajando en la recopilación de las expresiones festivas para proponer estrategias de difusión que en algo abone al conocimiento y reconocimiento del tesoro cultural inmaterial que contienen nuestras comunidades.

BIBLIOGRAFÍA

Amaya, G. (14 de mayo de 2005). Comunicación personal.

Archivo General de la Nación. (s. f.). *Instituciones coloniales; Gobierno virreinal; Reales cédulas originales y duplicados; Reales cédulas originales* (Vol. 46). Archivo General de la Nación, México.

Arzobispado de Madrid. (s. f.). *Historia de San Isidro Labrador.* http://www.archimadrid.es/sanisidro/HISTORIA.HTM

Bejar Navarro, R. (2007). *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Castañeda, J. (14 de mayo de 2005). Comunicación personal.

Club El Potosí. (s. f.). *San Isidro Labrador.* http://www.clubelpotosi.org.mx/Texto%20San%20Isidro%20Labrador.pdf

Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas. (s. f.). *Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC)*. Gobierno de México. https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc

El Mundo. (s. f.). *Historia de la Feria de San Isidro*. https://www.elmundo.es/toros/sanisidro98/historia98.html

García, A. (s. f.). Comunicación personal.

Gutiérrez, R. (2008). *Los sabores de la tierra: Raíces y tradiciones de la comida zacatecana*. Lunwerg Editores.

Instituto Nacional de Cultura. (2007). *Documentos fundamentales para el patrimonio cultural: Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Instituto Nacional de Cultura.

Márquez Ceballos, M. (15 de marzo de 2012). Comunicación personal.

DEL PAYASO Y SUS PAYASADAS: LA BÚSQUEDA DE LA RISA EN COLOMBIA

GUILLERMO ALFONSO FORERO MEDINA / COLOMBIA

Qué difícil resulta escribir sobre el arte de la búsqueda de la risa en un país cuyos líderes lograron la resignificación del vocablo payaso como un adjetivo peyorativo, sustituyendo su origen como sustantivo común (Forero Medina, G. & Forero Medina, L., 2025).

La presente ponencia está diseñada para socializar la investigación "Del payaso y sus payasadas: la búsqueda de la risa en Colombia" en el IV Congreso Internacional sobre Patrimonio Cultural Iberoamericano realizado en Sucre, Bolivia.

LA DIGNIDAD DE HACER REÍR EN UN PAÍS HERIDO.

¿Qué significa reír en Colombia? ¿Qué significa hacer reír?

En una nación afectada por la violencia, por la desigualdad y por la persistente colonización simbólica, la risa ha sido mucho más que un alivio: ha sido una forma de resistencia, una trinchera estética, una pedagogía del vínculo.

Hoy quiero hablar del Me refiero al payaso clásico colombiano en el siglo XX, no como un personaje accesorio de la cultura, sino como sujeto patrimonial, político, pedagógico y poético, cuyo arte y legado, sin duda alguna, podría ser una manifestación constitutiva del patrimonio cultural inmaterial del país.

Esta ponencia, como lo mencioné anteriormente, se fundamenta en la investigación denominada "Del payaso y sus payasadas: la búsqueda de la risa en Colombia", desarrollada por quien les habla, Guillermo Alfonso Forero Medina, y por mi hermano Luis Carlos Forero Medina, quienes desde una postura crítica reconstruyen las trayectorias, estructuras, saberes y memorias de una tradición tan rica como invisibilizada.

Esta investigación fue financiada por el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes en el año 2024, con la finalidad de reflexionar sobre una de las manifestaciones artísticas más relevantes del circo, y cómo esta ha venido consolidándose y salvaguardándose a partir de la relación con otras prácticas.

Dicha investigación partió de la revisión de fuentes primarias y secundarias para encontrar posibles referentes del payaso en Colombia; posteriormente, se identificaron agentes significativos para el sector en seis regiones del país, que fueron entrevistados y que permitieron, entre otros aspectos, un acercamiento no solo a la memoria personal y colectiva, sino a materiales fotográficos, sonoros o audiovisuales que posibilitaron el análisis previsto.

Para la presentación de los resultados, la investigación hace una analogía con algunos momentos que todo payaso tiene antes de una función: *Desempaquemos la maleta* aborda cómo los buscadores de la risa vinculados a la investigación definen el arte de la payasada, relacionando, por demás, los posibles referentes de la payasería clásica colombiana en el siglo XX; *Mirémonos en el espejo* explora el papel que juega el payaso en la sociedad y cuál es la percepción de la sociedad para con los payasos, al igual que su utilización en procesos de intervención en comunidades vulnerables; *¡A maquillarse!*, realiza un acercamiento a los mecanismos para la transmisión del conocimiento y el afianzamiento de estéticas en los payasos colombianos del marco temporal observado; *¡A vestirse!* advierte sobre la estructuración dramatúrgica de las entradas, actos o números de los payasos clásicos; *De los aparatos y accesorios* estudia el impacto de los payasos de la televisión pública en Colombia desde 1954, haciendo un especial énfasis en las décadas de 1980 y 1990; *y Pongámonos la nariz* presenta las conclusiones de la investigación.

UNA FIGURA SUBESTIMADA, UNA MEMORIA COLECTIVA LATENTE

El punto de partida es tan simple como radical: en Colombia, la figura del payaso ha sido peyorizada por el discurso dominante, reducida a insulto, ignorada en el campo académico, y marginada en las políticas culturales. Sin embargo, su presencia ha sido constante en las carpas del circo tradicional, en las calles, en la televisión, en las escuelas y en las comunidades heridas por la guerra.

Desde el siglo XVIII, los circos y la figura del payaso han recorrido Colombia, acompañando los procesos de independencia, de formación republicana y, posteriormente, resistiendo los embates de la violencia y la exclusión. Su historia es también la historia de la itinerancia, la oralidad, la transmisión generacional y la marginalidad asumida con orgullo.

Sánchez (2023) lo plantea con contundencia: "La risa es un espacio de resistencia, cambio y confrontación". Forero Medina, L. (2019) la define como una estrategia de interpretación de la realidad desde lo humano. En ese marco, el payaso se configura como una figura de profunda densidad simbólica: el que, desde la "tontería", dice lo que no puede ser dicho, abraza lo que duele e interrumpe la cotidianidad con el juego.

El cuerpo del payaso, maquillado y dispuesto a fallar frente al público, es un archivo corporal de la historia popular. Cada *reprise*, cada tropiezo voluntario, cada *clack*, repite un gesto que no es solo escénico, sino político: desafía el orden, subvierte la lógica y expone la fragilidad.

POLIFONÍA DE VOCES: DEFINICIONES DESDE LA EXPERIENCIA

La investigación parte del principio de que sean los propios buscadores de la risa quienes definan su arte. Así, figuras como Carlos Álvarez, Tatiana Torres, Luis Guzmán, Milton y Mauricio Zambrano, Juan Carlos Yela, William Cano, Sabaraín Lozada Gómez, Gina Paola Amaya Zabala, Juan Cristofer Lozada Amaya y Guillermo Alfonso Forero Neira no solo dan testimonio, sino que construyen saber. Para ellos, la búsqueda de la risa es una concepción del mundo, una forma de liberar la existencia desde el juego y la locura, un catalizador que cambia realidades.

La pluralidad de voces revela que no existe una definición hegemónica del payaso, sino un campo de significaciones múltiples. No obstante, todas coinciden en un punto: la risa no es un fin, sino un medio para entrar en relación con el otro, con la comunidad, con la realidad.

Lo que emerge es una cartografía diversa, compleja y profundamente viva del payaso colombiano, donde conviven la tradición familiar, la crítica social, la intervención comunitaria y la búsqueda de sentido. Esta polifonía no impide sistematizar, por el contrario, es una oportunidad para construir una teoría desde la práctica, para narrar el patrimonio desde quienes lo encarnan.

En este sentido, el arte de la risa, entonces, no es anecdótico: es central, estructurante y popular dentro de una cultura escénica que ha sido históricamente marginada. La payasería no es una técnica, es un posicionamiento ético y estético ante la vida.

TRANSMISIÓN GENERACIONAL, IDENTIDADES Y RITUALIDAD

La investigación revela una realidad estructural: el conocimiento sobre el payaso se ha transmitido fuera de las instituciones. El 60% de la población circense colombiana no tiene acceso a educación secundaria o superior (Ministerio de Cultura, 2013); sin embargo, el legado dramatúrgico, estético y técnico del payaso ha perdurado.

La carencia de producción académica sobre el payaso en Colombia no responde a una ausencia de historias, sino a una ruptura entre el saber popular y los canales institucionales de validación. En el circo, como señala el "Estado del Arte del Teatro y Circo en Colombia" (Ministerio de Cultura, 2020), el conocimiento se transmite por tradición oral, por acompañamiento familiar, por práctica y repetición. Este saber no es informal: es no convencional.

La transmisión intergeneracional está fuertemente

marcada por la itinerancia, por formas propias de organización familiar, por símbolos rituales como la nariz o la carpa, que cumplen las funciones de condensación, polarización de sentido y unificación de significados establecidas por Turner (1980). Delgado (2002) nos recuerda que el ritual solo tiene sentido frente a su opuesto: lo secular, por eso, el payaso -en su maquillaje o en la repetición de estructuras dramatúrgicas- es un ritualista popular que interpela el orden cotidiano y, al hacerlo, produce comunidad, identidad y memoria.

Este saber escapa a las lógicas lineales de la formación académica tradicional. Como afirma Forero Medina, G. (2024), la estética del payaso colombiano es resultado de un proceso de resignificación constante, enraizado en su contexto social y en su poética del hacer. La pedagogía que lo forma es empírica, pero también rigurosa: se aprende haciendo, se transmite actuando y se hereda mediante la escena.

DRAMATURGIA, ESTRUCTURA Y LENGUAJE DEL PAYASO: UNA POÉTICA POPULAR

Las entradas, actos o números de la payasería clásica en Colombia durante el siglo XX se caracterizan por la creación de normatividades alternas en las que el payaso rompe reglas, destruye barreras y configura otras realidades en las que los prejuicios son los que dinamizan la existencia propia del colectivo (Forero Medina, G., 2020). En otras palabras, los formatos escénicos de la payasada tienen presente que su propósito es divertir a la gente, otorgar una puerta de escape donde lo erróneo es correcto y lo inadmisible, coherente (Forero Medina, G., 2024).

Esta dramaturgia popular no responde al canon académico, pero sí a una lógica formal sólida: presentación, desarrollo y remate, con escalamiento del caos, ruptura del orden y restauración ficticia. Es una poética del exceso, del error como método, del desorden como estrategia.

Se trata de un verdadero lenguaje escénico con unidades mínimas de comicidad (*gags*), mecanismos de repetición (*gags* continuados), nexos narrativos (*reprises*) y estructuras dramatúrgicas que fueron sistematizadas por Forero Neira, G. (2015). La risa, entonces, se organiza: no es espontánea, sino metodológicamente construida.

FUNCIÓN SOCIAL Y COMUNITARIA: EL PAYASO COMO AGENTE DE INTERVENCIÓN

En un país atravesado por el conflicto, la exclusión y la desigualdad, la figura del denominado payaso social ha cobrado relevancia en las últimas décadas. No obstante, los buscadores de la risa vinculados a la investigación argumentan que el payaso siempre ha sido social, incluso antes de que surgiera este enfoque académico.

Más que una etiqueta, se propone entender al payaso como sujeto político, que desde su accionar transforma emociones, restaura vínculos y acompaña procesos de intervención comunitaria. Esto implica reconocerlo como parte activa de las pedagogías críticas, en diálogo con la educación popular y la animación sociocultural.

El problema no radica en que el payaso no sea social, sino en que no siempre es consciente de su impacto comunitario. La propuesta de los autores es clara: debemos hablar de payaso comunitario o payaso humanitario, porque no se trata solo de actuar, sino de construir procesos, de intervenir con intencionalidad pedagógica y con acompañamiento interdisciplinario.

Bernal, Cano, Guzmán, Yela y otros payasos colombianos coinciden en que la función comunitaria del payaso no requiere legitimación externa, sino reconocimiento de su capacidad de transformación. El problema no es la risa, sino el olvido.

RISA Y TELEVISIÓN: EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL INVISIBLE

¿Qué hubiera sido de la televisión pública en Colombia sin el aporte de los payasos durante el siglo XX?

A las siete de la noche del domingo trece (13) de junio de 1954 se efectuó la primera transmisión televisiva en Colombia, originada desde el Palacio de San Carlos, ubicado en pleno centro histórico de Bogotá D.C.; el general Gustavo Rojas Pinilla daba inicio, en la conmemoración del Golpe de Estado, a lo que fue el nuevo servicio público que dependía directamente de la Oficina de Información y Propaganda de la Presidencia de la República (Señal Colombia - RTVC, 2024).

En el mismo año en el que llegó la televisión al país, las familias colombianas tuvieron la posibilidad de ver en vivo y en directo el "TeleCirco", un programa en donde, además de los concursos y la participación de los niños del público, sus protagonistas eran los payasos, los magos y los actos circenses invitados (Señal Memoria - RTVC, 2021).

¿Quiere esto decir que desde el mismo año en que se dio inicio a la televisión colombiana, los payasos, los magos y el circo tuvieron presencia en la programación abierta nacional? La respuesta es sí.

En efecto, de los setenta (70) años de la televisión en Colombia, los payasos, los magos y el circo han estado presente en más del 55%, por lo que vale la pena preguntar, ¿cuántos minutos tuvieron los intérpretes de esta historia en los documentales, reportajes y especiales emitidos en la

conmemoración del septuagésimo aniversario de la industria televisiva en el país?

Este vacío no es anecdótico: revela una ignorancia institucional del valor patrimonial de la risa como medio de formación y memoria colectiva, así como muestra un sesgo de clase y de gusto: la risa popular no ha sido dignificada.

En contextos de crisis como los años 80 y 90 en Colombia, estos programas ofrecieron una risa protectora. La televisión fue, como recuerda Guarnizo (2013), una caja de colores en un mundo gris.

La pregunta final es demoledora: ¿qué quedará si no salvaguardamos el patrimonio audiovisual del arte de la risa?

SALVAGUARDAR LO PRESENTE, NO SOLO LO RECORDADO

Esta investigación no busca nostalgia, sino acción. No propone "patrimonializar" lo que no lo es, sino proteger lo que ya es patrimonio por derecho y por memoria.

Los payasos clásicos colombianos nos legaron un arte complejo, una estética viva, una dramaturgia potente y una ética comunitaria. Pero ese legado está en riesgo: las formas se pierden, los portadores envejecen, la oralidad se silencia.

Por eso, la investigación concluye con una serie de llamados urgentes:

Se debe rescatar que actualmente en diversas regiones del país se adelantan, al margen de la institucionalidad, procesos para el reconocimiento del payaso clásico y su relevancia en diferentes etapas temporales; no obstante, estas son aisladas y están poco articuladas entre sí, lo que dificulta su sostenibilidad e impacto.

Se requiere que en el corto plazo las instancias gubernamentales inicien las acciones a las que haya lugar para la salvaguarda de las prácticas culturales asociadas al payaso clásico y al circo tradicional.

Hay un consenso respecto al impacto de los payasos de la televisión y como estos se convirtieron en punto de partida de varias generaciones de payasos. A pesar de esto, se destaca el desconocimiento sectorial del trabajo anónimo de aquellos payasos que recorrieron el país en la primera mitad del siglo XX, al igual que de quienes formaron parte de la época dorada del circo colombiano entre 1940 y 1970.

Es imprescindible la implementación inmediata de acciones estatales para la protección de la transmisión generacional del conocimiento en el payaso clásico; las formas, las estructuras y la estética, por citar unos cuantos aspectos, están quedando en el olvido, mueren al igual que sus portadores mientras miramos para otro lado.

Si bien es cierto que hay una moderada producción académica sobre el payaso en el país, también lo es que se origina en su mayoría desde las ciencias humanas y sociales para justificar la utilización del payaso como estrategia de intervención social, ¿hasta cuándo los payasos tendremos el valor de escribir sobre nuestro propio oficio?

Es innegable que el payaso ha salido de la carpa del circo para aventurarse en otros espacios, técnicas y disciplinas, lo que ha contribuido a su acelerado posicionamiento en los últimos años. Sin la labor de los payasos clásicos del siglo XX no sería posible, por ejemplo, hablar de la búsqueda de la risa en la academia.

La búsqueda de la risa es y debe seguir siendo una práctica artística popular que permite, no solo la democratización, sino el acceso equitativo a la vida cultural en los barrios, las comunas, las colonias y las villas. El que busca la risa no pone barreras, no distingue colores, nivel de educación, pertenencia étnica y cultural o poder adquisitivo.

El buscador solo exige la risa como requisito para iniciar el camino de la creación conjunta de realidades alternas, la única diferencia entre los otros y el yo es una pequeña nariz roja, aquella nariz que no es un adorno, es símbolo; no es broma, sino un compromiso; no se utiliza para disfrazarnos, sino para recordarnos que la risa es también una forma de amar, de cuidar, de enseñar y de resistir.

Para finalizar, recuerdo una frase de mi padre que a nivel personal nos motiva en la búsqueda de la risa: "ni payasos ni clowns: somos los que se pintan el rostro para alegrar el alma" (Forero Neira, G., 2024).

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, C. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Amaya Zabala, G. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Bernal, V. (2024, septiembre). *Entrevista personal*.

Cano, W. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Delgado, C. (2002). *Conocimiento local: Notas etnográficas en Carmen de Carupa* [Tesis de pregrado].

Forero Medina, G. (2020). *Dramaturgia, estructuras y técnicas del payaso clásico* [Taller teórico-práctico, proyecto ganador del portafolio municipal de estímulos]. Instituto Municipal de Cultura, Recreación y Deporte de Zipaquirá.

Forero Medina, G. (2024). Reflexiones de un payaso sobre el arte de hacer reír. *ESCENA. Revista de las Artes, 83*(2), 192–208. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/54762

Forero Medina, G., & Forero Medina, L. (2025). *Del payaso y sus payasadas: La búsqueda de la risa en Colombia*. En proceso de publicación.

Forero Medina, L. (2019). El payaso… más allá de una payasada: Una estrategia no convencional de

intervención comunitaria para el trabajo social. *Perspectivas, 3*(11), 72–82. https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/1811

Forero Neira, G. (2015). *Dramaturgia para actos y entreactos de payasos* [Diapositivas de PowerPoint]. SlideShare. https://es.slideshare.net/slideshow/dramaturgia-para-payasos/44792335#4

Forero Neira, G. (2024, septiembre). *Entrevista personal*.

Guarnizo, M. (2013, mayo). *El payaso: Recreación y educación en una sola experiencia*. Universidad Pedagógica Nacional.

Guzmán, L. (2024, septiembre). *Entrevista personal*.

Lozada Amaya, J. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Lozada Gómez, S. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Segunda caracterización del circo en Colombia*. http://teatroycirco.mincultura.gov.co/Documents/SEGUNDA%20CARACTERIZACIO%CC%81N%20DEL%20CIRCO%20EN%20COLOMBIA.pdf

Ministerio de Cultura de Colombia. (2020). *Estado del arte del teatro y del circo en Colombia*. https://siartes.mincultura.gov.co/assets/images/front/teatroycirco/ESTADO%20DEL%20ARTE%20DEL%20TEATRO%20Y%20CIRCO%20EN%20COLOMBIA.pdf

Sánchez, M. (2023). *¿Y tú de qué te ríes? Un análisis histórico con enfoque de género sobre la comicidad del payaso entre las décadas de los setenta y noventa del siglo XX* [Tesis de maestría, Universidad de los Andes]. https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/8a1e6767-8ec5-4f2e-91ed-ebf5b6a71101

Señal Colombia - RTVC. (2024, junio 5). Historia de la televisión en Colombia. https://www.senalcolombia.tv/cultura/historia-television-en-colombia

Señal Memoria - RTVC. (2021, noviembre 21). 5 hitos que cambiaron la televisión colombiana. https://www.senalmemoria.co/articulos/5-hitos-que-cambiaron-la-television-colombiana

Torres, T. (2024, septiembre). *Entrevista personal*.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.

Yela, J. (2024, septiembre). *Entrevista personal*.

Zambrano, M., & Zambrano, M. (2024, noviembre). *Entrevista personal*.

Principio del formulario

LA HUELLA DEL DIOS PAN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL DIABLO: DEMONIZACIÓN, SINCRETISMO Y RESIGNIFICACIÓN EN BOLIVIA Y AMÉRICA LATINA

NORMA CAMPOS VERA / BOLIVIA

RESUMEN

El presente estudio analiza la construcción histórica y simbólica de la imagen del diablo a partir de una perspectiva de larga duración, poniendo especial atención en su resignificación en América Latina y, particularmente, en Bolivia. Se parte del examen de la iconografía del dios griego Pan, cuyas características: corporalidad híbrida, relación con la música, sexualidad y espacios liminales, fueron reinterpretadas por el cristianismo medieval en el proceso de formación de la figura demoníaca. Durante la Edad Media, la Iglesia empleó la imagen del diablo como herramienta pedagógica y moral, apoyándose en la cultura visual para regular conductas sociales.

Con la expansión colonial, este arquetipo llegó a América y entró en contacto con cosmologías indígenas que ya contemplaban entidades ambivalentes vinculadas al subsuelo, la fertilidad y la naturaleza. En el área andina, la asociación con el Supay permitió su relectura, dando origen a figuras como el Tío de la mina en Bolivia, donde el diablo funciona como mediador ritual dentro de la lógica de reciprocidad minera. Asimismo, el arte virreinal y las festividades populares, especialmente la Diablada de Oruro, evidencian un proceso de apropiación cultural en el que la figura demoníaca deja de ser exclusivamente moral para convertirse en un símbolo identitario y comunitario.

El trabajo demuestra que el diablo no es una entidad teológica fija, sino un dispositivo simbólico mutable que articula religión, memoria social, prácticas artísticas y ritualidad festiva. Su permanencia responde a su capacidad de adaptación cultural, pasando de símbolo de control moral a elemento central de expresión colectiva en los contextos latinoamericanos.

Palabras clave: Diablo, Pan, iconografía, sincretismo religioso, Supay; Tío de la mina; Diablada de Oruro; arte colonial andino; religiosidad popular; patrimonio cultural inmaterial.

El repertorio iconográfico se constituye en un verdadero registro simbólico de la memoria social. Por medio de determinadas imágenes, las comunidades ordenan experiencias que no siempre pueden explicarse únicamente con ideas abstractas o categorías racionales. Entre estas imágenes destaca la figura del diablo, central en la tradición occidental y, asimismo, particularmente persistente en el imaginario latinoamericano y, de manera muy clara, en el boliviano. En este espacio cultural, aparecen ritos, relatos, expresiones artísticas y prácticas festivas, donde la presencia del personaje es constante. Por ello, más que representar un mal absoluto e inmutable, el diablo funciona como un

símbolo flexible, cuyo sentido varía según el momento histórico, el contexto ritual y las necesidades culturales de cada comunidad.

Esta flexibilidad simbólica puede comprenderse mejor desde la distinción que establece Mircea Eliade entre lo sagrado y lo profano. Para Eliade, lo sagrado no constituye una categoría moral sino una modalidad de experiencia que entra en el mundo ordinario, otorgándole sentido y estructura (Eliade, 1998, pp. 14–15). En consecuencia, la figura del diablo no debe leerse exclusivamente como encarnación del mal, sino como manifestación ambivalente de lo numinoso, capaz de producir temor y fascinación simultáneamente. Asimismo, el autor señala que en las sociedades tradicionales, las fuerzas peligrosas no se oponen radicalmente a lo sagrado, sino que forman parte de su misma estructura (Eliade, 1998, pp. 25–27), lo que permite comprender la posterior resignificación andina del Supay y del Tío de la mina.

La historiografía suele relacionar la configuración medieval del demonio con la iconografía del dios griego Pan. Su corporalidad híbrida: cuernos, patas caprinas y su estrecha asociación con la música, ofreció un modelo visual eficaz para representar aquello que el cristianismo deseaba ubicar fuera del orden moral. Sin embargo, cuando esta imagen llegó a América ,no operó como una simple imposición cultural. Por el contrario, fue reinterpretada localmente y, adquirió significados propios. En el ámbito andino, esta resignificación generó formas particulares, especiales y visibles, tanto en la danza de la Diablada como en la figura del "Tío" de las minasen Bolivia. Allí, el personaje no solo se limita a encarnar el mal, porque de alguna manera, cumple funciones de mediador y protector dentro del trabajo minero, de ahí que su presencia se integra a la vida cotidiana y a la práctica ritual de las comunidades.

En el contexto griego, sin embargo, la experiencia de lo divino no operaba bajo categorías morales absolutas. Jean-Pierre Vernant explica que las divinidades helénicas representaban potencias funcionales del cosmos, sin quedar reducidas a una oposición rígida entre bien y mal (Vernant, 1973). Pan, como dios de los espacios liminales y de la naturaleza indómita, expresaba una modalidad específica de presencia sagrada vinculada al pánico súbito, la musicalidad y la fertilidad. La demonización cristiana implicó, por tanto, una reinterpretación moral de una figura que originalmente no estaba asociada a la negatividad.

DEL DIOS PAN AL DIABLO: DEMONIZACIÓN Y PEDAGOGÍA VISUAL EN LA EDAD MEDIA

En la Edad Media, la figura del diablo no apareció de forma repentina ni exclusivamente doctrinal. Fue, más bien, el resultado de un largo proceso cultural. A medida que el cristianismo se consolidaba como sistema religioso dominante, muchos rasgos que estaban vinculados a la fertilidad, al placer y a la naturaleza, comenzaron a interpretarse con sospecha moral. Peter Brown explica que la nueva sensibilidad cristiana evaluaba el cuerpo y el deseo, bajo una lógica de vigilancia espiritual, considerando lo instintivo como un posible riesgo para la salvación (Brown, 1989, p. 215). Por ello, el problema no era únicamente teológico, sino también social: se trataba en realidad de regular comportamientos.

En ese contexto, Pan ofrecía una referencia visual reconocible. Las poblaciones que aún estaban familiarizadas con la tradición pagana, identificaban su figura con facilidad; de ahí que su transformación iconográfica resultara eficaz. El demonio medieval, no se creó desde cero: se construyó mediante la reinterpretación de símbolos ya existentes, capaces de generar una reacción emocional inmediata. Como señala Jeffrey Burton Russell, los cuernos pasaron a simbolizar la soberbia y la lujuria, las patas caprinas se asociaron con la bestialidad y la música, que antes estaba ligada al placer, comenzó a entenderse como un medio de seducción diabólica (Russell, 1984, p. 45).

Asimismo, la difusión de esta imagen, se apoyó de manera decisiva en la cultura visual. Retablos, frescos, pinturas, esculturas, manuscritos y tratados morales, representaron demonios con rasgos heredados de Pan, construyendo una pedagogía basada en el miedo. En sociedades mayoritariamente analfabetas, la imagen funcionaba como un lenguaje normativo: enseñaba lo que debía evitarse



Fig. 1. Pan, dios de los pastores y la naturaleza. Escultura romana en mármol, siglo II d.C. Museo Arqueológico Nacional, Atenas. Fuente: Ministerio de Cultura de Grecia.



Fig. 2. Iconografía del dios Pan reinterpretada. Ejemplo de figura híbrida humano-caprina, base de la iconografía del diablo.

sin necesidad de lectura sino con la contemplación. Por consiguiente, la iconografía se convirtió en un instrumento disciplinario.

Carlo Ginzburg advierte que estas representaciones no solo transmitían doctrina, sino que participaban activamente en la formación de imaginarios colectivos sobre el cuerpo, el deseo y el mal (Ginzburg, 1989, p. 104). De ahí, que el demonio medieval fuera algo más que un personaje religioso: operaba como una figura pedagógica y social.

Un ejemplo elocuente se observa en *La tentación de San Antonio* de Martin Schongauer. Allí aparecen demonios híbridos, grotescos y zoomorfos, que remiten a la herencia clásica. La imagen no buscaba únicamente ilustrar un relato; además, proponía un modelo visual del peligro espiritual. Así pues, la iconografía cumplía una doble función: representaba la doctrina cristiana del mal y, al mismo tiempo, disciplinaba la conducta colectiva. El diablo se convirtió en un mediador simbólico entre lo religioso y lo cotidiano, encarnando aquello que debía rechazarse y que produjera miedo.

La eficacia de esta construcción superó el ámbito europeo. El diablo medieval, marcado por rasgos panísticos, como la hibridación humano-animal, la musicalidad y la sensualidad, adquirió una enorme capacidad de transferencia. Por lo tanto, su difusión hacia América fue especialmente efectiva.

Por otra parte, Martin L. West señala que los poemas órficos articulaban una cosmología en la que el inframundo y las fuerzas telúricas no eran ámbitos de condena moral, sino espacios de transformación y regeneración espiritual (West, 1986). La posterior identificación cristiana entre lo subterráneo y lo demoníaco simplificó una estructura simbólica mucho más compleja, facilitando la absorción de atributos híbridos en la iconografía medieval del diablo.

LA LLEGADA DEL DIABLO A AMÉRICA: TRANSFERENCIA SIMBÓLICA

Cuando la imagen diabólica cruzó el Atlántico no lo hizo como una noción abstracta. Llegó cargada de significados acumulados durante siglos. Su fuerza visual, permitió establecer conexiones con cosmologías locales que ya contemplaban entidades ambivalentes relacionadas con la fertilidad, la naturaleza y el mundo subterráneo.

Por ello, la recepción en América, no consistió en una simple aceptación ni en un rechazo total, más bien, se produjo un proceso de asimilación cultural. Serge Gruzinski explica que la cultura colonial no operó mediante sustitución pura, sino mediante apropiaciones y relecturas, en las que las comunidades reinterpretaron las imágenes cristianas dentro de sus propios marcos simbólicos (Gruzinski, 2000, pp. 45-47). De ahí, que la figura del diablo pudiera entenderse a partir de referentes anteriores.

Así pues, el demonio cristiano no se impuso intacto. La interacción con tradiciones indígenas generó nuevas lecturas y nuevos usos rituales. Por consiguiente, el diablo se transformó en un espacio simbólico de negociación cultural, donde la doctrina europea y las cosmologías locales produjeron interpretaciones propias.

EVANGELIZACIÓN Y MESTIZAJE DE IMAGINARIOS EN AMÉRICA Y BOLIVIA

Durante el periodo virreinal, las distintas órdenes religiosas, emplearon la figura del demonio como herramienta pedagógica. Aparecía en sermones, pinturas, esculturas, retablos y representaciones teatrales. El objetivo era cuestionar y reorganizar las cosmologías indígenas. Sin embargo, este proceso no fue unilateral. Las comunidades indígenas no recibieron pasivamente estas imágenes sino que las reinterpretaron activamente.

Gruzinski denomina a este fenómeno "mestizaje de imaginarios". Los universos simbólicos europeo e indígena no se superpusieron mecánicamente; se transformaron mutuamente en nuevas configuraciones híbridas (Gruzinski, 2000). Por ello, la imagen del demonio, adquirió significados

que escapaban al control doctrinal de la Iglesia.

En el ámbito andino, la figura clave fue el Supay. Para los evangelizadores era el equivalente del demonio cristiano; sin embargo, en la cosmovisión prehispánica no constituía una entidad moralmente maligna. Era el señor del Ukhu Pacha, asociado a la riqueza mineral, a la fertilidad y a las fuerzas generativas del subsuelo. Por consiguiente, la demonización cristiana no eliminó su función ritual.

Las investigaciones etnográficas muestran que las comunidades andinas mantuvieron relaciones rituales con estas entidades basadas en la reciprocidad. El poder, la protección y el castigo se entienden en términos relacionales más que morales (Flores, 2015). Asimismo, ciertas similitudes iconográficas: cuernos, ambivalencia funcional y corporalidad híbrida, facilitaron la identificación entre el demonio europeo y las entidades locales.

En Bolivia, esta convergencia alcanza una de sus expresiones más claras en la figura del Tío de la mina. Aunque su apariencia recuerda al diablo cristiano, su función responde a la lógica cosmológica andina. Es simultáneamente protector y castigador, es receptor de ofrendas y es mediador entre los mineros y las fuerzas del subsuelo. Por lo tanto, no es simplemente el demonio europeo, es una figura resignificada.

ARTE COLONIAL ANDINO Y BOLIVIANO: LAS POSTRIMERÍAS Y LA ICONOGRAFÍA INFERNAL

Una de las vías más claras para comprender la transformación simbólica del diablo en los Andes, aparece en el arte colonial. Las representaciones conocidas como *Postrimerías:* muerte, juicio, cielo e infierno, permiten observar cómo la catequesis cristiana convivió con interpretaciones locales. Estas pinturas murales, lienzos y retablos producidos entre los siglos XVII y XVIII, buscaban enseñar doctrina, es decir, evangelizar, pero igualmente, abrían espacios para lecturas propias de las comunidades que las contemplaban.

En estos conjuntos visuales, el demonio desempeña un papel central. Funciona como intermediario entre el orden moral cristiano y las creencias preexistentes. Por ello, la imagen no solo disciplinaba, sino que también facilitaba la comprensión religiosa. Asimismo, permitía que los espectadores identificaran elementos familiares dentro del nuevo sistema simbólico.

Un caso particularmente ilustrativo se encuentra en la iglesia de Carabuco, en el departamento de La Paz. En la escena conocida como *El Infierno*, atribuida a José López de los Ríos, los demonios presentan rasgos grotescos: extremidades animales, cuernos prominentes y cuerpos deformados. Estas características remiten simultáneamente al diablo europeo medieval y a la imaginería andina vinculada al Supay. De ahí que la imagen no pueda entenderse únicamente como imposición doctrinal.

Teresa Gisbert señala que estas obras no deben leerse solo como instrumentos de adoctrinamiento. Además,



Fig. 3. El Infierno (siglo XVII). Iglesia de Carabuco, La Paz, Bolivia. Óleo atribuido a José López de los Ríos. Foto: Danilo Barragán

constituyen espacios de transmisión de códigos y simbologías, donde las comunidades reconocieron elementos cercanos y reinterpretaron la iconografía cristiana (Gisbert, 2004 p. 67) . Por consiguiente, la pintura funcionaba como lugar de encuentro cultural.

La persistencia de la figura caprina, ser híbrido humano-animal, evidencia la larga duración del legado iconográfico. Este modelo, originado en la Europa medieval a partir de la reinterpretación de rasgos panísticos, llegó a América, mediante grabados, murales y retablos usados en la catequesis. Sin embargo, en el contexto andino, no se limitó solamente a copiar el patrón europeo, sino más bien se fusionó con ideas indígenas del inframundo. Así pues, la imagen produjo una iconografía híbrida que combinó pedagogía del miedo con identificación simbólica local.

EL TÍO DE LA MINA: EL DIABLO COMO MEDIADOR ANDINO

La plasticidad simbólica del diablo alcanza una de sus expresiones más complejas en la figura del Tío de la mina. A primera vista, su apariencia recuerda al demonio cristiano: rostro monstruoso, cuernos y gesto amenazante. No obstante, su función ritual responde a otra lógica.

El "Tío" es simultáneamente guardián y castigador. Produce temor, pero también protección. Además, recibe ofrendas y es mediador entre los mineros y las fuerzas del subsuelo. Por ello, no puede reducirse exclusivamente a una figura demoníaca europea. Se trata de un mediador dentro de una economía simbólica basada en la reciprocidad.



Fig. 4. El Tío de la mina. Escultura popular contemporánea ubicada en mina de Oruro, Bolivia. Fuente: Bolpress.

Las ofrendas de coca, alcohol y alimentos no constituyen supersticiones aisladas. Forman parte de un sistema ritual destinado a la seguridad laboral, al equilibrio espiritual y la productividad minera. Investigaciones de Julia Elena Fortún, muestran que estas prácticas reflejan la permanencia de concepciones andinas según las cuales, las entidades del mundo subterráneo influyen directamente en la vida social y económica (Fortún, 1961).

De ahí que el "Tío" no sea simplemente la adaptación del diablo cristiano, mas bien funciona como una figura indígena operativa que mantiene afinidades tanto con el Supay como con la ambivalencia de Pan: señor de espacios liminales, simultáneamente protector y peligroso.

EL DIABLO FESTIVO: CARNAVALES, DANZA Y RESIGNIFICACIÓN RITUAL

Otra dimensión fundamental aparece en el ámbito festivo. En carnavales y danzas tradicionales, el diablo deja de ser exclusivamente un símbolo del mal teológico y se convierte en un personaje lúdico, espectacular y paródico. Asimismo, actúa como centro de tensiones sociales que se expresan de manera ritual.

Estas celebraciones no eliminan la oposición entre bien y mal, pero la transforman en lenguaje corporal. Por consiguiente, el conflicto moral se vuelve representación colectiva. El diablo festivo interrumpe momentáneamente el orden social y permite expresar aquello que normalmente permanece contenido.

Aquí reaparece el legado panístico. Igual que Pan, el diablo domina a través de la música, el movimiento y la fascinación física más que por el castigo. Esta característica es visible en manifestaciones como la Saqra de Paucartambo (Perú), los Diablos Danzantes de Yare (Venezuela) y la Diablada de Oruro (Bolivia). En todas ellas, el personaje diabólico organiza el espacio coreográfico.

Las máscaras y actuaciones permiten escenificar memorias, conflictos y críticas sociales. De ahí que la parodia del diablo funcione como mecanismo de distanciamiento simbólico: el miedo religioso se transforma en energía social. Por lo tanto, la figura deja de ser solo objeto de temor y pasa a ser elemento de identidad colectiva.

LA DIABLADA DE ORURO: TEATRO RITUAL Y MEMORIA HISTÓRICA

La Diablada de Oruro, Bolivia, constituye una de las síntesis más complejas de este proceso histórico. En ella

convergen elementos prehispánicos vinculados al Supay y a la minería, tradiciones europeas de la demonología barroca y dinámicas contemporáneas de espectacularización urbana.

Las investigaciones de Julia Elena Fortún indican que prácticas rituales antiguas asociadas al subsuelo se mantuvieron en la región, donde las fuerzas minerales eran concebidas como sagradas y peligrosas (Fortún, 1961). Posteriormente, Beltrán Heredia analizó cómo la danza se integró a la devoción mariana vinculada a la Virgen del Socavón (Beltrán Heredia, 1956). Así pues, la fiesta reúne capas históricas diversas.

Las máscaras cubiertas de serpientes, ojos saltones, insectos y cuernos, junto con la música y el brillo metálico del vestuario, constituyen un lenguaje sensorial complejo. Además, operan simultáneamente como memoria colectiva y como producto cultural contemporáneo (Cuentas Ormachea, 1986, p. 35).

En este teatro ritual el diablo no solo es derrotado por el arcángel San Miguel. También es exhibido, celebrado y



Fig. 5. Diablada de Oruro. Bolivia. Foto: Danilo Barragán

reinterpretado. Por ello, la representación expresa una tensión permanente entre doctrina cristiana e identidad minera popular. La figura demoníaca no desaparece: se convierte en símbolo de pertenencia.

Permanencias y variaciones: comparaciones internacionales



Diablada de Oruro. Bolivia. Foto: Danilo Barragán

El eje simbólico que une a Pan con el diablo no se limita al espacio andino. Más bien, atraviesa gran parte del mundo cristiano, aunque adopta formas distintas según cada contexto histórico. Por ello, comparar otras regiones permite comprender mejor el fenómeno: la imagen no es fija, sino adaptable.

La literatura latina confirma que la corporalidad híbrida asociada a divinidades rústicas no poseía originalmente connotación negativa. En los *Fastos*, Ovidio describe festividades vinculadas a deidades agrestes y a ciclos agrícolas donde la animalidad simboliza fertilidad y renovación estacional (Ovidio, 2001, I, pp. 391–400). La presencia de figuras caprinas o silvestres no implica degradación moral, sino integración al orden natural. La posterior resignificación cristiana transformó esa misma iconografía en signo de corrupción y tentación, produciendo una ruptura semántica bajo continuidad formal.

En Europa, particularmente en España, Francia y Alemania, la iconografía demoníaca se difundió ampliamente mediante grabados y pinturas. Estas imágenes circularon durante siglos y ayudaron a consolidar una representación relativamente estable del demonio. Un ejemplo significativo es *El aquelarre* (1797–1798) de Francisco de Goya. Allí aparece un macho cabrío presidiendo un ritual nocturno de brujería. La figura retoma claramente la silueta del dios Pan: cuerpo animalizado, cuernos prominentes y autoridad sobre lo salvaje.

Sin embargo, el sentido cambia. Lo que en la antigüedad era parte del orden natural, en el imaginario cristiano se vuelve señal de maldad. El macho cabrío mantiene su asociación con la sexualidad, el instinto y la naturaleza, pero ahora aparece resignificado como autoridad demoníaca sobre las brujas. Así pues, la continuidad formal no implica



Figura 6. El aquelarre (1797–1798). Óleo sobre lienzo de Francisco de Goya. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

continuidad simbólica: el mismo cuerpo comunica ideas opuestas.

Cuando esta iconografía llega a América, la situación se transforma nuevamente. Asimismo, entran en juego tradiciones indígenas y africanas que modifican el significado original. La figura no se copia: se reinterpreta.

LOS DIABLOS DANZANTES DE YARE (VENEZUELA)

Un ejemplo notable es el de los Diablos Danzantes de Yare en Venezuela. En esta celebración del Corpus Christi, los participantes vestidos de diablos realizan una danza ritual de sometimiento frente al Santísimo Sacramento. La escena es particularmente reveladora: el diablo se arrodilla ante la eucaristía.



Diablos de Yare. Venezuela. Fuente: www.albaciudad.org

Las máscaras conservan rasgos europeos: cuernos, colmillos, fauces abiertas, pero la lógica ritual cambia. La danza expresa promesa, sacrificio corporal y memoria histórica vinculada a la esclavitud colonial. Por consiguiente, el diablo deja de ser enemigo absoluto y pasa a ser parte del orden ritual cristiano.

Además, el cuerpo cansado del danzante adquiere sentido religioso. El movimiento continuo, el calor y el esfuerzo físico forman parte del cumplimiento de la promesa. De ahí que la figura demoníaca funcione simultáneamente como castigo simbólico y acto devocional.

LA SAQRA DE PAUCARTAMBO (PERÚ)

En el Perú, la danza de los *saqra* en Paucartambo ofrece otra reinterpretación. Aquí el diablo no es aterrador. Es juguetón, seductor y travieso. Su función principal es interactuar con la multitud y provocar risa.

A diferencia del Supay, el saqra es menos peligroso. Representa la ambigüedad más que la amenaza. Las máscaras combinan rasgos humanos con aves, murciélagos o cerdos, creando figuras híbridas que recuerdan nuevamente la lógica panística de la liminalidad.

Igualmente, la danza mantiene equilibrio simbólico entre la Virgen del Carmen, la comunidad y las fuerzas naturales. El diablo no rompe el orden: lo complementa. Por lo tanto, la oposición bien/mal se transforma en relación ritual.

MÉXICO: LA DANZA DE LOS DIABLOS

En la Costa Chica de Guerrero y en zonas de Michoacán, la Danza de los Diablos expresa memorias afro-indígenas relacionadas con la esclavitud colonial. Aquí el miedo desaparece casi por completo y es reemplazado por la risa colectiva.

Las máscaras grotescas: barbas de crines, cuernos de venado, producen comicidad. Asimismo, la música con



Fig. 8. Danza de la Saqra de Paucartambo, Cusco, Perú. Celebración de la Virgen del Carmen. Fuente: www.paucartambo.info.

violín, quijada de burro y charrasca conserva ritmos de origen africano. El diablo funciona como intermediario entre vivos y muertos y también como crítica simbólica a jerarquías sociales. Por ello, la figura no disciplina: libera. La burla permite cuestionar el orden sin confrontarlo directamente.

ECUADOR: LA DIABLADA DE PÍLLARO

En Ecuador, la Diablada de Píllaro se desarrolla en un contexto carnavalesco. El diablo mestizo representa protesta, defensa territorial y burla social. La ocupación masiva del espacio público desplaza el sentido doctrinal.

Las máscaras monumentales y el exceso ritual canalizan tensiones colectivas. Así pues, el personaje se convierte en vehículo de expresión comunitaria. El énfasis ya no está en la condena moral, sino en la afirmación cultural.



Fig. 9. Diablos de México. Ballet Folklórico de México. Fuente: www.inba.gob.mx/prensa/20671



Fig. 10. Danza Diablos de Oaxaca. México. Foto: Victor Galindo. https://www.ladobe.com.mx/

CARIBE Y CENTROAMÉRICA

En República Dominicana, el diablo cojuelo del carnaval utiliza vejigas infladas para golpear simbólicamente a los espectadores. La agresión es ritualizada: mezcla castigo y humor. Además, evoca memorias coloniales.



Fig. 11. Diablada de Píllaro, Tungurahua, Ecuador. Fiesta popular de inicios de enero. Fuente: www.deguate.com, en artículo de Sven Sánchez

En Nicaragua, las danzas de diablos asociadas a promesas patronales integran animales y figuras demoníacas que remiten a tradiciones prehispánicas reorganizadas dentro del catolicismo.

En Guatemala, la danza de diablos adopta un carácter claramente subversivo. Las máscaras exageradas y los gestos caricaturescos critican el orden social e invierten jerarquías temporales. Por consiguiente, la fiesta funciona como espacio de cohesión comunitaria.

CONCLUSIONES

El análisis permite entender que la imagen del diablo no corresponde a una figura fija ni exclusivamente religiosa, sino a una construcción histórica prolongada. A lo largo del tiempo, las sociedades han proyectado en ella sus temores, sus normas morales y sus maneras de explicar aquello que



Fig. 12. Diablos cojuelos de República Dominicana. Fuente: Todo Hispanos



Fig. 13. Baile de los Diablitos de Nicaragua.
Fuente Ministerio de Educación



Danza de los diablos. Guatemala. Fuente: deguate.com

escapa al control humano. Por ello, el demonio funciona sobre todo como un lenguaje simbólico antes que como una realidad doctrinal estricta.

En sus orígenes, muchos rasgos asociados hoy al diablo, pertenecían a divinidades antiguas vinculadas con la naturaleza. Pan reunía elementos decisivos: música, corporalidad híbrida, sexualidad y vida en espacios marginales. En el mundo griego estos atributos no eran negativos; por el contrario, formaban parte de una experiencia religiosa donde lo sagrado incluía lo salvaje. Sin embargo, con la expansión del cristianismo esas características fueron reinterpretadas. La nueva moral buscó ordenar el cuerpo y el deseo; por consiguiente, la demonización fue una relectura cultural y no una creación absoluta.

Durante la Edad Media, símbolos previos se reorganizaron mediante la iconografía y la cultura visual. Retablos, manuscritos y obras artísticas enseñaban, especialmente en sociedades analfabetas, lo que debía evitarse. Así, el miedo operó como mecanismo social y el demonio se convirtió en mediador entre la norma religiosa y la vida cotidiana.

Al llegar a América, la figura volvió a transformarse. No hubo simple imposición, sino un diálogo desigual entre universos culturales. En los Andes, el Supay, dueño ambivalente del subsuelo, fue asociado al diablo sin perder su sentido previo. El Tío de la mina en Bolivia expresa este proceso: protege y castiga a la vez, y las ofrendas responden a la reciprocidad con un entorno riesgoso.

El arte colonial y las fiestas populares profundizaron esta reinterpretación. En la Diablada de Oruro, el diablo no solo es vencido: también es celebrado e integrado a la identidad colectiva. De ahí que su permanencia dependa de su utilidad simbólica. Más que adversario del bien, el diablo articula religión, memoria y comunidad, mostrando que los símbolos culturales sobreviven porque cambian.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán Heredia. B.A (1956). *El Carnaval de Oruro*. Universitaria. Oruro

Brown, P. (1989). *The body and society: Men, women, and sexual renunciation in early Christianity*. New York, NY: Columbia University Press.

Cuentas Ormachea, E. (1986). La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao. Boletín de Lima, 8 (44): 31-49. Lima-Perú.

Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano* (Trad. L. Gil). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1957)

Flores, J. (2015). Pastores de Paratía. Puno. Perú.. UNAP. Editorial Altiplano E.I.R,L.

Fortún, J.E. (1961). *La danza de los Diablos. La Paz. Ministerio de Educación y Bellas Artes. Oficialía Mayor de Cultura Nacional.* La Paz.

Ginzburg, C. (1989). *Storia notturna: Una decifrazione del sabba*. G. Einaudi.Torino.

Gisbert, T. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert.

Gruzinski, S. (2000). *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español (siglos XVI–XVIII)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ovidio. (2001). *Fastos* (Trad. A. Ruiz de Elvira). Madrid: Gredos. (Obra original escrita ca. siglo I d.C.)

Russell, J. B. (1984). *Lucifer: The devil in the Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Vernant, J.P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

West, M. L. (1986). *The Orphic poems*. Oxford: Clarendon Press.

LA DIABLADA Y SU AUTO SACRAMENTAL

MIGUEL ÁNGEL FORONDA CALLE / BOLIVIA

1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de la historia de la Diablada en Oruro, una de las referencias más populares es el año 1904, año en el que muchos consideran que esta danza apareció por primera vez con la entonces denominada Comparsa de Diablos de Oruro, hoy conocida como Gran Tradicional Diablada Auténtica Oruro, nada más falso. No cabe duda de que ese año y el hecho sucedido en él marcan un hito importante en la historia del siglo XX del Carnaval de Oruro, que desde el año 2001 fue proclamado por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Pero, ¿acaso antes de ese año no existía la Diablada?

Murillo Vacarreza (2020: 83), advertía que el estudio de la Diablada no debe limitarse a un mero ejercicio descriptivo. Cuestionarnos sobre ¿qué sucedió antes de 1904? puede ser una propuesta para salir de esta mera descripción y es lo que en parte se propone en este trabajo.

La idea central que se desarrolla en las siguientes páginas es que el Auto Sacramental, más conocido como el Relato de los Siete Pecados Capitales, es una pieza fundamental para explicar la historia de la Diablada antes de 1904, pero además, permite comprender la pugna entre conquistadores y conquistados en el proceso de evangelización, que finalmente produjo expresiones que hoy forman parte del patrimonio cultural inmaterial. Con esto, se podría aportar a la construcción de evidencias que dan cuenta de que la historia de la danza de diablos de Oruro no se limita al siglo XX, pero además, que no se trataría de una derivación o imitación de otras expresiones culturales dentro y fuera de Bolivia.

Para la elaboración de este documento se ha consultado fuentes primarias: entrevistas y revisión hemerográfica; asimismo, fuentes secundarias, para lo cual se ha revisado la bibliografía existente, procurando consultar documentos de la primera mitad del siglo XX.

2. EL AUTO SACRAMENTAL

El Auto Sacramental es un subgénero del teatro. El teatro es considerado como un género literario que puede ser representado por actores en un sitio destinado para ese fin (RAE, 2014, T. 11: 2088–89; Letrasenlared.com). Por lo general, estas representaciones pueden ejecutarse en diversos lugares, desde ostentosas infraestructuras hasta la calle.

Para tener una visión panorámica, se puede considerar una clasificación que agrupa a los subgéneros del teatro en tres (Figura 1): Formas Mayores, Formas menores y Teatro Musical, es en las Formas Mayores donde se encontrarían los autos sacramentales.

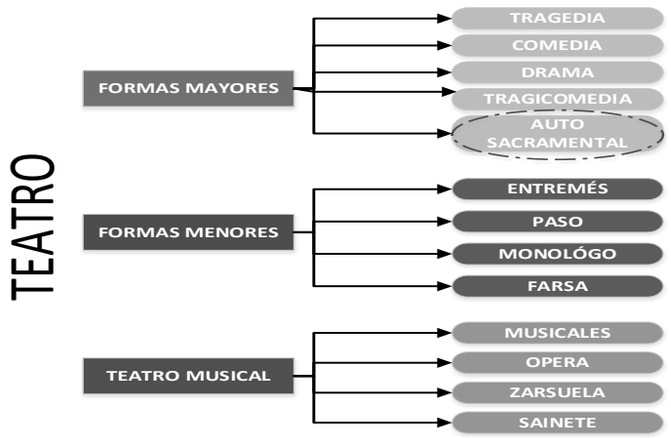


Fig. 1. Géneros teatrales Fuente: Elaboración propia en base a: https://letrasenla-red.com/generos-teatrales-tipos-y-caracteristicas/, última consulta: septiembre de 2020.

Pero, ¿qué es lo que distingue a los autos sacramentales de otras modalidades teatrales en última instancia? Dicho de manera pronta y sencilla, este subgénero tiene por finalidad la difusión de la doctrina católica (María, s.f.: 88) y la "moral cristiana" (Tabuenca, 2020). Se trataría, entonces, de un instrumento pedagógico que recurre a la forma teatral.

Ahora bien, los Autos Sacramentales se caracterizarían por: 1) temática católica, 2) personajes arquetípicos, 3) escenario (lugar) de presentación abiertos, 4) las festividades religiosas como oportunidad de presentación, 5) destinatario público popular, 6) carácter profano y sagrado, 7) temporalidad abierta, y 8) contenido claro, directo y no muy extenso.

Las temáticas podrían estar relacionadas con aspectos eucarísticos. Sin embargo, pueden abordarse otros aspectos (Bolaños, 1995: 45; Tabuenca, 2020; Valera, 2003: 3), siempre vinculados a aspectos del catolicismo como ser: el nacimiento de Jesús, los Reyes Magos, la "huida de Egipto", "La degollación de inocentes", "Herodes y Pilatos", la lucha entre el bien y el mal, entre otros (Fortún, 1961: 4).

Sobre los personajes, se dice que estos son "arquetípicos", es decir, no necesariamente seguirían patrones de comportamiento propios de la psiquis humana, es decir, no se presentan como los humanos son percibidos cotidianamente (María, s.f.: 87; Tabuenca, 2020). Este atributo "arquetípico", junto a la imaginación y creatividad que exigía la escritura de este subgénero, llevaría al desarrollo de una "psicomaquía", lo cual implicaba la personificación de símbolos y cosas abstractas, como por ejemplo, virtudes, la pobreza, la riqueza, Dios, el Mundo, la Fe, la Esperanza, el Aire, la Tierra, el Agua, el Fuego, etc. (Valera, 2003: 3; Elías, 2018; Tabuenca, 2020; María, s.f.: 87), así como "alegorías", que implica la representación de una idea a través de formas humanas, animales o incluso cosas (Bolaños, 1995: 44; Ray, s.f.). Así, en un auto sacramental no es extraño ver personificados a seres que habitualmente son ajenos a la naturaleza humana y esto obedece a un fin didáctico para la difusión de la doctrina católica (María, s.f.; 88; Tabuenca, 2020; Valera, 2003: 2).

Respecto al escenario, estos eran diferentes a los que habitualmente acostumbraban otras modalidades de teatro; en este caso, los escenarios se encontraban en un principio en los templos; posteriormente, el espacio se trasladó a lugares abiertos como los atrios de esos templos, así como plazas (Valera, 2003: 5). Con el paso del tiempo, los autos sacramentales también fueron ejecutados en los "teatros" que proporcionaban infraestructuras y condiciones que mejoraban la presentación, entre otros, en aspectos vinculados a la escenografía (Tabuenca, 2020). En cuanto a las oportunidades de presentación, hay que mencionar que estas, se vinculan con festividades religiosas como por ejemplo Corpus Christi. En cuanto al destinatario, se puede decir que era un público de "naturaleza popular" (Valera, 2003: 2) y esto podría estar vinculado con que se contaba con un escenario accesible que permitía tener mayor alcance; a lo anterior habría que sumarle el interés que estas obras generaban en todo tipo de público, debido a la didáctica y creatividad empleada (Valera, 2003: 2).

Por otra parte, se afirma que los autos sacramentales son profanos y sagrados a la vez, lo primero se da porque se introducen elementos y personajes ajenos a la religión católica, por ejemplo, dioses griegos (Bolaños, 1995: 45–46; Valera, 2003: 2 y 6); pero, además, los autos son sagrados, ya que también comprenden elementos que tienen dicha consideración para el catolicismo. Asimismo, estas obras son atemporales, es decir, que son válidas en todo tiempo (María, s.f.: 88; Tabuenca, 2020).

3. EL TEATRO Y LOS AUTOS SACRAMENTALES EN EL NUEVO MUNDO

El teatro formó parte importante del quehacer en las colonias españolas, se podría decir que fue una actividad "popular", particularmente en el territorio que comprendía la Audiencia de Charcas (de Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2007: 175; Cáceres Romero, 2018). Este género literario tuvo dos destinatarios: españoles y criollos, y, población indígena (*Ibídem*). Para ambos públicos se tenían obras pertenecientes al subgénero auto sacramental, conocidas también como obras religiosas o misionales; estas fueron escritas por autores españoles en un principio y, posteriormente, se contó con aportes de personas nacidas en el Nuevo Mundo.

Las obras destinadas a la población indígena, eran de carácter "religioso-alegórico/misional" (Cáceres Romero, 2018). Las órdenes religiosas jugaron un papel fundamental, puesto que son ellas las que promovían la puesta en escena

de los Autos Sacramentales (Beyersdorff, 2003: 174). Es a partir del siglo XVII que se comienza a hablar de la existencia de un "teatro indígena" que se ocupó de dos tipos de obras: a) religiosas (Autos Sacramentales) e b) históricas; estas últimas se referían a las "antiguas tradiciones incas" (de Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2007: 175). Estos dos tipos de obras reunían características comunes, como ser: eran realizadas en idioma originario, es decir aimara y quechua (de Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2007: 175; Beyersdorff, 2003: 168); los actores eran indígenas y también fue muy posible que existieran autores de ese origen; existía acompañamiento musical y de danzas (de Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2007: 175); el escenario de presentación, por lo general, se encontraba en espacios abiertos como los cementerios de los templos, los atrios o plazas (*Ibídem*; Gisbert, 2007: 51); la puesta en escena era enriquecida con la inclusión de danzas, máscaras, arcos triunfales, carros, altares callejeros y baile (Gisbert, 2007: 51).

Hay que destacar que la temática sobre la lucha entre

Fig. 2. RESEÑAS Y DETALLES DE PERSONAJES DE ALGUNOS AUTOS SACRAMENTALES SOBRE LA TEMÁTICA DE LA LUCHA ENTRE ÁNGELES Y DEMONIOS

EN HONOR A...	LUGAR	AÑO APROXIMADO DE CREACIÓN	RESEÑA	PERSONAJES
Virgen de Guadalupe	Potosí (Bolivia)	1601	"[...] aparece Lucifer, que entra a caballo con una carta que es leída públicamente, indicando que Proserpina, la diosa del infierno, que tenía aspecto de sirena, era la más hermosa. Un caballero, que representa a la Iglesia, enfrenta al demonio defendiendo a su vez a María como la más hermosa. Se acepta el reto en una misiva del jurado y finaliza la lucha entre el demonio y el caballero cristiano".	- Lucifer -Caballero (Iglesia) - Virgen María
No se señala	Cuzco (Perú)	1640	"[...] el drama Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión del Lunarejo [...] El tema muestra un asunto propio de la teología cristiana expuesta en términos de la mitología clásica. Proserpina, que representa el Alma, es seducida por Plutón (Lucifer) y llevada a los Infiernos, cuando ella era la amada de Endimión, que es la personificación de Cristo. [...] Contra este demonio, que se llama Plutón, lucha San Miguel acompañado de las jerarquías angélicas [...] En la segunda jornada de esta obra teatral hay una danza de los demonios que es lo único que ha quedado, pero que da testimonio de cómo entraron ángeles y demonios en el imaginario del hombre andino [...]".	-Proserpina (Alma) -Plutón (Lucifer) -Endimión (Cristo) - San Miguel - Ángeles - Demonios
Virgen del Carmen	Paucartambo (Perú)	1700	"El día de la fiesta todos ocupan los balcones, de manera que el pueblo se convierte en un gran teatro cuyo telón de fondo es la iglesia. [...] Los Saqras o diablos, que también tienen su danza, son ocho, Lucifer y siete demonios que representan los pecados capitales. Los demonios están presentes en la Procesión de la Virgen, quedando heridos y muertos al paso de ésta. Este episodio se realiza cuando los demonios toman posesión de los tejados de las casas haciendo mil peligrosas piruetas. Se trata de una escena de <<mimo>> que atiza la procesión, sobre todo por el peligro que supone hacer todo el espectáculo en los tejados".	- Lucifer -Diablos/Saqras (Pecados Capitales) -Virgen del Carmen

Virgen de la Candelaria (Socavón)	Oruro (Bolivia)	1818	"El primer acto, donde cada personaje se identifica, transcurre entre Lucifer, Satanás y San Miguel, más el coro de demonios, pues el coro de ángeles, si es que existía, ha desaparecido de la danza quedando tan sólo Miguel. En el segundo acto se inicia la lucha. En el tercer acto, que tiene lugar en la puerta de la Iglesia del Socavón, 'el Angel' llama a cada demonio dando lugar a que cada uno se autodefina". En el acto tercero se tiene la presencia del pueblo que atestigua la lucha entre los diablos que personifican a cada uno de los 7 pecados capitales (Soberbia, Avaricia, Lujuria, Gula, Envidia, Pereza, Ira) y San Miguel; asimismo, se cuenta con la presencia de la Diabla o Tentación de la Carne. (Sigl y Mendoza, 2012: 119–126).	- Lucifer - Satanás - San Miguel -Diablos (Pecados: Soberbia, Avaricia, Ira, Lujuria, Gula, Envidia y Pereza) - Pueblo -Diabla (Tentación)

Fuente: Elaboración propia en base a Gisbert, op. cit., 2001, pp. 243-247, Beltrán Heredia, A., El Carnaval de Oruro Bolivia, Latinas, 2004, p. 64; Vargas Luza, J. E., La Diablada del Carnaval de Oruro. La Minería, la Candelaria, la Diablada, Plural, 2011, p. 57 y Sigl y Mendoza, op. cit., 2012, pp. 85, 119-126.

demonios y ángeles fue recurrente en los autos sacramentales representados en la región andina. En la Tabla Nº 1 se describen algunos de estos autos, donde se incluye el que dio origen a la Diablada, que hoy forma parte del Carnaval de Oruro.

En la Tabla, se puede advertir que no existió un único auto sacramental con la temática de la lucha entre el bien y el mal, esta diversidad ha debido obedecer a la estrategia evangelizadora de los conquistadores, que ha sido desplegada por Sudamérica. Por otro lado, viendo los casos de Oruro, Cuzco y Paucartambo, las expresiones artísticas no culminan con el teatro, sino con la danza. Así, se puede afirmar, que existen danzas y representaciones teatrales de diablos en diferentes lugares de América, sin embargo, cada una de ellas ha adoptado sus propias peculiaridades y procesos evolutivos según el entorno en el cual se han venido formando. En consecuencia, ningún territorio puede atribuirse la exclusividad de la representación del auto sacramental que involucre la lucha del bien con el mal.

4. EL AUTO SACRAMENTAL EN HONOR A LA VIRGEN DE LA CANDELARIA O DEL SOCAVÓN DE ORURO COMO FUNDAMENTO DE LA DANZA DE LA DIABLADA

4.1. Acerca de su antigüedad

Existe coincidencia en diferentes investigadores como: Beltrán (2004: 64); Fortún (1961: 8), Gisbert (2007: 22); Vargas (2011: 57) y Sigl y Mendoza (2012: 119) en señalar que el Auto Sacramental dedicado a la Virgen del Socavón fue escrito por el sacerdote orureño Ladislao Montealegre en 1818 aproximadamente. Quizás, una de las referencias más importantes, en la que se han basado los investigadores mencionados, se encuentra en el testimonio de Zenón Goitia, quien, era considerado, allá por mediados del siglo XX, como: "figura tradicional para todos los investigadores de la diablada", que para ese entonces era el "más viejo bailarín" (Fortún, 1961: 8). Goitia señala que cuando él formó parte de la danza de diablos, a inicios del siglo XX, conoció al señor Felipe Montealegre, quien para ese entonces era un "hombre anciano" que dirigía a los diablos. Del testimonio de Goitia interesa destacar lo siguiente:

> *Este anciano (Felipe Montealegre) contaba con lujo de detalles que cuando se presentó por primera vez esta danza, él habría representado el papel de Ángel el año 1818, 1819 y 1820. En estos años, decía él, se llegó a un estado de depravación moral insoportable (...) en vista de esta situación, ajena al vulgo, pero muy observada por el párroco de este beneficio, de quien se dice que era familiar el señor Montealegre, fue inspirada la obra que en nuestros días se ha llevado al escenario de los teatros. El señor Montealegre decía que los copiados que agarraba por entonces, con los que dirigía, estaban escritos de puño y letra del cura párroco de este beneficio. Señor Ladislao Montealegre y que él los había sacado de sus archivos particulares que tenía el cura. Pues, no podía ser de otra manea solamente un eclesiástico que está al tanto de la Biblia más que todo con la sana misión de Pastor de un pueblo, era el que podía inspirarse y mostrarnos los pecados desnudamente. (Goitia, 1949) (el subrayado es nuestro)*

A partir de este testimonio, se pueden realizar algunas puntualizaciones. Primero, Felipe Montealegre habría sido pariente del sacerdote Ladislao Montealegre. Segundo, basado en la relación generada por el parentesco, se da fe de que la autoría del Auto Sacramental es del Sacerdote Ladislao Montealegre y que su pariente (Felipe) habría tenido acceso a

él a través de los "escritos de puño y letra del cura párroco" y que los habría obtenido "de sus archivos particulares". Tercero, Felipe Montealegre, en su juventud, habría estado involucrado con la puesta en escena y de hecho habría formado parte del primer elenco, asumiendo el papel de Ángel en 1818. Cuarto, el testimonio de Goitia podría prestarse a entender que esta representación no solamente era teatro sino danza. Quinto, Felipe Montealegre fue quien dio continuidad a la obra del sacerdote Ladislao Montealegre; muchos años después, en su vejez, asumió la dirección de ella con una estricta disciplina, como se relata en otra parte del testimonio: "usaba un látigo para difundir respeto y para exigir el cumplimiento de nuestro cometido" (*Ibídem*).

El investigador orureño Vargas (2011: 57) refuerza las evidencias de que este sacerdote efectivamente existió y que era orureño, según le fue confirmado por su bisnieta María Luisa Montealegre Flores, quien al momento de tener contacto con él tenía casi noventa años. Vargas, junto al testimonio de la bisnieta, logró conseguir una fotografía del sacerdote; este retrato perfectamente pudo haber sido tomado en una época donde la fotografía ya había llegado a Bolivia[1]. Ante estos hallazgos, Vargas manifiesta: "Este dato constituye una fuente especial para asegurar que la danza de la Diablada en Oruro nació con sus propias características, conservadas hasta nuestros días, y no tiene parangón ni similitud (...)" (*Ibídem*: 58).

Queda claro que el Auto Sacramental fue y es una de las bases que explica la danza de la Diablada, así como su antigüedad. Solo tomando como referencia el año de 1818, año en que se dice fue escrita y presentada la obra, estaríamos hablando de una antigüedad de más de dos siglos. Así, el Auto Sacramental es una pieza del rompecabezas, ciertamente no la única, que explica una expresión cultural que tiene un proceso histórico de larga data y que ha venido generando sus propios rasgos característicos que provienen del territorio local donde se ha formado, por eso, se dice que danza de diablos hay muchas, pero Diablada una.



Fig. 3. El sacerdote Ladislao Montealegre, autor del relato de la Diablada
Fuente: Vargas, op. cit., 2011, p. 56.

La historia de la Diablada no comienza en 1904 con la Comparsa de Diablos de Oruro hoy conocida como la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro, sin duda este fue un eslabón que permitió enlazar el siglo XIX con el siglo XX, y con el auto sacramental sucedió algo similar, ya que probablemente a través de él se eslabonó el siglo XVIII con el XIX. Entonces, se trata de ciclos que tienen diferentes actores y ellos fueron cambiando, según lo entiende Beltrán (2004: 66), en función de los ciclos económicos orureños que se fueron viviendo. Así, los protagonistas de la danza de diablos, en diferentes temporalidades, fueron gremios identificados con la minería, después la artesanía, los carniceros (mañazos), estos últimos tomaron la posta luego de 1919 y, finalmente, las clases media y alta entran a coexistir con esta organización gremial.

La información hemerográfica refuerza esta postura de la antigüedad de la danza de la diablada que es anterior a inicios del siglo XX. En este contexto se puede mencionar el periódico *El Republicano*, que data del 1 de marzo de 1868; a continuación, transcribimos un extracto:

> *En seguida se exhibe una escena dramática que entraña un fin altamente divino: el triunfo del Omnipotente sobre Satán. En vano pretende éste combatir con sus numerosos demonios contra el solo Ángel Bueno; el diálogo es bien sostenido por ambos, que con bravura se esfuerzan en aniquilarse recíprocamente. Cada uno desprecia a su adversario y defiende su poder; pero, al fin, son vencidos los rebeldes y caen postrados en tierra, llenos de espanto y temblores. Sin fijarnos en la inexactitud de los medios, fijémonos en el aparato escénico que es apropiado, y en el desenlace eminentemente moral; el triunfo del bien sobre el mal; nos complacemos demasiado al ver que nuestros honrados artesanos hayan sabido comprender tamaña verdad santa y, después, realizarla por la representación mui bien desempeñada. Y ¿podemos exigir más, de lo que acostumbramos llamar bailes del Pueblo? (...). (El Republicano, 1868: 3) (el subrayado es nuestro)*

1. Se asumiría que la fotografía llegó a Bolivia aproximadamente en 1846 (Marca, 2018: 18).

Esta cita da cuenta de que en el siglo XIX ya se realizaba la representación del auto sacramental, que se intuye sería el escrito por Montealegre. Asimismo, ya se puede advertir la trama, que se referiría al encuentro entre las fuerzas del bien y el mal y el desenlace coloca a las primeras como ganadoras. Pero además, se entiende que los protagonistas, detrás de los diablos, son el gremio de los artesanos y no así los "mañazos" o carniceros. Asimismo, existe una clara alusión a que se trata de una expresión que reúne teatro y danza.

Los diablos del siglo XIX entraron en "decadencia" en 1896, porque no existía un pasante que corriera con la organización y gastos inherentes, lo cual fue subsanado en 1904 (Goitia, 2019: 12). Cabe precisar que en 1904 se produjo un proceso de reorganización y no así de creación, esto se dio gracias a Facundo Jiménez y su esposa Rosenda Medina, que fueron quienes asumieron como pasantes de la festividad de la Virgen del Socavón para ese año con la danza de diablos (Beltrán, 2004: 56; Goitia, 2019: 12); de esta manera, se evitó que esta danza desapareciera.

4.2. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DEL AUTO SACRAMENTAL DE MONTEALEGRE

a. Los objetivos que la obra perseguía

La obra de Montealegre buscaba "levantar el ánimo de los creyentes e inducirlos a ensalzar la festividad de la Virgen del Socavón" (Goitia, 2019: 12). La temática elegida tiene que ver con la lucha entre el bien y el mal, así, la trama se refiere a: "los siete pecados capitales a los que diariamente estaban expuestos" los habitantes de la entonces Villa de Oruro (Goitia, 2019: 12).

Existía un objetivo adicional que guardaba relación con el escenario conflictivo que se venía produciendo desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX que tiene que ver con los procesos emancipadores que se desarrollaron en diferentes latitudes de las colonias españolas. Al parecer, desde la perspectiva de los clérigos, este escenario generó un "estado de depravación moral" (Goitia, 2019: 12). De lo que se trataba entonces era de reflexionar a la población a través de "un llamado a la moral y a los valores católicos (...)" mostrando "a rebeldes que se enfrentan con el bien: en esa época el bien definitivamente estaba asociado con el poder colonial y la iglesia católica, mientras el mal estaba asociado con la rebelión de los indígenas paganos" (Sigl y Mendoza, 2012: 88). Entonces, la obra orureña buscaba ilustrar el destino que les esperaba a los "pecadores", que iban contra los valores de la sociedad impuesta de ese entonces y los poderes instaurados.



Fig. 3. Diablos del Carnaval de Oruro en 1910 Fuente: GAMO, s.f.: 54

b. El escenario

El escenario en el cual se presentaba la obra, fiel a las características de los Autos Sacramentales, eran los espacios abiertos y de acceso masivo. Así, uno de los principales escenarios fue la "plazuela del Socavón", es decir, los exteriores del Santuario del Socavón, donde se encuentra la imagen de la Virgen; otro escenario fue el "patio de la Casa de Gobierno" (Beltrán, 2004: 73; Varas, 2020: 76). La "plazuela del Socavón", además de ser mencionada como lugar de una de las escenas del relato, contiene una conexión con el espacio ritual del Carnaval de Oruro y uno de sus pilares fundamentales como es la Virgen.



Fig. 4. La Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro en la década del 50 del siglo pasado, en una presentación del Relato en el patio de la Prefectura un domingo de Carnaval Fuente: Foto Archivo de la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro. Gentileza de la revista Historias de Oruro.

c. Guion de transmisión oral

Un dato llamativo que se identificó en la revisión documental que se hizo, es que no se encontró una versión escrita del guion. Al parecer, una de las pocas versiones escritas es la que tenía su pariente Felipe Montealegre, como daba cuenta Goitia (2019: 12), por lo demás, la pervivencia de esta obra se produjo por transmisión oral de las personas que

encarnaban a los personajes, quienes, aprendían de memoria el libreto.

La ausencia de una copia escrita de la versión original del relato de los diablos de Oruro no sería ajena al contexto educativo en estas tierras en el siglo XIX y parte del XX, donde el acceso al aprendizaje de la lectura y escritura no era algo de alcance general. No se puede dudar de la existencia de la obra de Montealegre, la evidencia de ello está en el trabajo de Fortún (1961: 9-11) quien logró recuperar parte del libreto del siglo XIX a partir de una transcripción del dictado realizado por Zenón Goitia, antiguo danzarín de la Diablada.

4.3. LA VERSIÓN ALTERNA: RAFAEL ULISES PELÁEZ

En 1945, sobre la base de la obra de Montealegre, Rafael Ulises Peláez realizó una adaptación que fue dedicada para la Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada" (Fortún 1961: 9; Vargas, 2011: 58). Esta última es la versión que viene siendo utilizada por las diferentes Diabladas del Carnaval de Oruro, estas, de vez en cuando, introducen algún arreglo mínimo.



Fig. 5. Publicación de la Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada" de 1947, donde se encuentra el trabajo de Rafael Ulises Peláez
Fuente: Archivo Miguel Angel Foronda Calle / Lunangel Gestión Cultural

La versión de Peláez fue publicada por primera vez el año 1945 en el periódico local *La Patria* bajo el rótulo: "La danza de los diablos: Expresión Mística del Minero" (*La Patria*: 1945/02/10); posteriormente, para 1947, también fue publicado junto a otros escritos, con algunos ajustes de forma, en uno de los primeros materiales impresos de la Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada" el texto titulado: "Visiones del Carnaval. Homenaje folklórico a las festividades de la Virgen del Socavón.". Este libreto adaptado fue utilizado y presentado por primera vez por la Fraternidad para un acto que tenía programado para febrero de 1945, donde se fusionó el relato como parte de la secuencia coreográfica que se presenta de la siguiente manera (*La Patria*: 1945/02/08; Vargas, 2011: 58). Cabe añadir que la presentación de esta nueva versión se produjo en un teatro rompiendo así el espacio tradicional de presentación que era la calle.



Fig. 6. Velada Vernacular de 1947, organizada por la Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada", donde se presentó el relato escrito por Rafael Ulises Peláez
Fuente: Foto Hugo Saavedra Zubieta. Gentileza del Archivo de la Revista Historias de Oruro.

5. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES A MANERA DE CONCLUSIONES

5.1. ¿Qué hay detrás de la riqueza del Patrimonio Cultural Inmaterial?

Los Autos Sacramentales, como el Relato de los 7 pecados capitales, constituyen un legado de los colonizadores a partir del cual se han generado expresiones culturales que hoy forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de América, pero a la vez, son un testimonio de la imposición y resistencia de lógicas y creencias diferentes a las que tenían los pueblos indígenas. Dado el carácter pedagógico que tenía este subgénero teatral, los clérigos consideraron al mismo

como una herramienta adecuada para emprender el proceso de evangelización en el Nuevo Mundo. Así, se puede encontrar una variedad de Autos Sacramentales que fueron escritos en América, siendo una de las temáticas que resaltaron la lucha entre el bien y el mal.

Tanto Ángeles como Diablos, fueron personajes que no necesariamente eran familiares y aceptados por los habitantes que habitaban el territorio conquistado. Así, hablar de Diablada o de Danzas de Diablos es hablar de elementos foráneos a América, cuanto menos hasta antes de la llegada de los conquistadores.

Entre aceptaciones y rechazos por los originarios, se produjo una hibridez, eclecticismo le llaman muchos, que permitió crear expresiones que sin duda dan cuenta de elementos espirituales, estéticos y artísticos impresionantes. Pero, por detrás de todo esto está el testimonio de la lucha silenciosa de nuestros pueblos por mantener sus sistemas de creencias, se trataría en palabras de Josermo Murillo (2020) de la "Supervivencia de un Anhelo", y en muchas oportunidades para lograr ello debieron mantener las formas dadas por los españoles, pero la esencia y ritualidad ancestral pervivía.

5.2. Una riqueza que no permite exclusividades pero sí procesos propios

El proceso de evangelización en América, junto al despliegue de sus diferentes estrategias para lograrlo, se ha extendido a lo largo de todo el territorio conquistado. Al ser este proceso de alcance amplio, se observa que expresiones artísticas utilizadas como los Autos Sacramentales, se han reproducido en diferentes latitudes del Nuevo Mundo. En específico, se ha podido apreciar que en América existen diferentes Autos Sacramentales que versan sobre la temática de la lucha entre el bien y el mal, los mismos se han venido produciendo en diferentes temporalidades y han permitido desarrollar diferentes expresiones culturales con sus propios matices y características.

Se puede concluir que no existen exclusividades en el uso de géneros artísticos, como es el caso del teatro. Sin duda existe, por así decirlo, una influencia madre que viene de España, pero, con el pasar del tiempo, se ha comenzado a adoptar un estilo propio que ha venido dado por las peculiaridades territoriales y también por el sistema de creencias del escritor, que con el paso del tiempo comenzó a tener también una procedencia local. Así pues, existen diferentes tipos de diablos en América, cada uno de ellos ha definido su personalidad a partir de la realidad desde donde proviene. Negar lo anterior es negar la capacidad creativa que el humano tiene y las influencias que este tiene del territorio donde realiza su vida.

Si bien es cierto que existen diferentes danzas de diablos y también autos sacramentales sobre la lucha del bien y el mal, también es cierto que existe una sola Diablada que se ha formado en lo que hoy es territorio orureño a partir de elementos propios, como por ejemplo el Auto Sacramental de Montealegre y Ulises Peláez, las bandas de bronces que comenzaron acompañando con marchas napoleónicas, etc. Lo anterior, en lo formal, viene respaldado por la actual acepción que nos presenta el Diccionario de la Real Academia Española, que entiende la palabra diablada como: "Danza típica de la región de Oruro, en Bolivia, llamada así por la careta y el traje de diablo que usan los bailarines" (RAE: 16/11/2020). En suma, danzas de diablos existen muchas, Diablada una.

6.3. La Diablada en Oruro, un proceso que va más atrás de 1904

La historia de la Diablada no comienza en 1904. Lamentablemente, dentro de diferentes espacios de opinión pública las referencias de la Diablada suelen empezar haciendo mención a este año, olvidando que hay mucha historia por detrás, así como otros actores que no pertenecen al gremio de los "mañazos". No se debe olvidar, que 1904 se trata de un proceso de "reorganización" de la danza de diablos, no la fundación; es importante tener presente la diferencia entre ambos términos.

Es aquí donde el Auto Sacramental juega un rol protagónico, puesto que este ha sido escrito, aproximadamente, en 1818. En ese contexto se puede intuir la posibilidad de que exista otra etapa previa que también dé cuenta de rituales ancestrales con sustento diferente al proporcionado por la religión católica.



Fig. 7. Lucifer junto a los Siete Pecados Capitales (Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada", mirador de la Recoleta, Sucre, 2018) Fuente: Archivo fotográfico Miguel Angel Foronda Calle / Lunangel Gestión Cultural

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán Heredia, A. (2004). *El Carnaval de Oruro Bolivia.* Latinas.

Beyersdorff, M. (2003). *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (Siglos XVI – XX).* Segunda Edición. Plural.

Bolaños Donoso, P. (1995). *Felipe Godínez. Autos Sacramentales***.** Huelva.

Cáceres Romero, A. (2018). *El teatro en la Audiencia de Charcas.* En: *https://impresa.lapatria.bo/noticia/323991/el.teatro.en-la-audiencia-de-charcas* (07/09/2020).

Cajías de la Vega, F. (2011). "El Carnaval de Oruro de 1783". En: Revista *Historias de Oruro*, Año 2, Nº 10, octubre de 2011. pp. 7-20.

Cazorla Murillo, M. (2018). "La Historia de la Danza de los Incas". En: Centro Cultural de la Feria del Desempolvado (2018). Revista *Historias de Oruro.* Nº 37, Febrero 2018. pp. 3-14.

De Mesa, J.; Gisbert, T.; Mesa Gisbert, C. D. (2007). *Historia de Bolivia.* Sexta Ed. Actualizada y aumentada. Gisbert.

Fortún, J. E. (1961). *La Danza de los Diablos.* Colección: *Biblioteca Boliviana de Autores Contemporáneos*. El Progreso.

Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada" (FACLD). (1947). *Visiones Del Carnaval. Homenaje folklórico a las festividades de la Virgen del Socavón*.

Gisbert, T. (s.f.). *El Cielo y el Infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino.* Unión Latina.

_____ (2007). *La Fiesta en el Tiempo***.** Unión Latina. Artes Gráficas Sagitario.

Goitia, Z. (2019). "Sobre el posible autor de la danza de los Diablos". En: Oruro, Gobierno Autónomo Municipal (2019). *Memoria Danza de la Diablada.* pp. 11-12.

Marca Morales, S. (2018). *Fotógrafos en la ciudad de La Paz 1840–1899.* Beonova.

María Sánchez, P. (s.f.). ¿Qué es un auto sacramental? En: *https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_calderon_baja_4.pdf* (15/09/2020).

Murillo Vacarreza, J. (2020). "El Diablo de Oruro y la supervivencia de un anhelo". En: Guerra Gutiérrez, Alberto (2020). *Antología del Carnaval de Oruro. Ensayo y Crónica.* Segunda Ed. pp. 83-88.

Oruro, Gobierno Autónomo Municipal (s.f.). *El Carnaval de Oruro en la historia.*

Ray, Rebecca (s.f.). *Alegoría.* En: *https://www.storyboardthat.com/es/articles/e/alegor%C3%ADa* (18/09/2020).

Real Academia Española (2020). https://dle.rae.es/diablada (16/11/2020)

Sigl, E.; Mendoza, D. (2012). *No se baila así no más... Danzas de Bolivia.* T. II.

Valera, J. (2003). *Autos Sacramentales.* En: *http://www.biblioteca.org.ar/libros/8652.pdf* (08/01/2019).

Tabuenca, E. (2020). *Auto Sacramental: Características y obras.* En: *https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/auto-sacramental-caracteristicas-y-obras-4328.html* (17/09/2020).

Varas Reyes, V. (2020). "Los 'Cargamentos' y su simbolismo". En: Guerra Gutiérrez, Alberto (2020). *Antología del Carnaval de Oruro. Ensayo y Crónica.* Segunda Ed. Serie Documentos para la Salvaguardia, Secretaría Departamental de Cultura y Turismo, Gobierno Autónomo Departamental de Oruro. pp. 69–78.

Vargas Luza, J. E. (2011). *La Diablada del Carnaval de Oruro. La Minería, la Candelaría, la Diablada.* Plural.

Hemeroteca

El Republicano. Periódico Eventual. Año Nº 1. Oruro, marzo 1 de 1868. Nº 1. Editor responsable Manuel Pérez. Archivo Hemerotéquico "Josermo Murillo Vacareza".

Goitia, Z. (1949). "Sobre el posible autor de la Danza de los Diablos". En: *La Patria*. Oruro, 7 de marzo de 1949.

La Patria (1945/02/10). "La danza de los diablos: Expresión Mística del Minero".

_____ (1945/02/10a). "La Diablada y su actuación en el Teatro Imperio".

_____ (1945/02/08). "Función de 'La Diablada'"

_____ (1920/02/14). "Entrada carnavalesca".

CONFERENCIAS

Cazorla Murillo, M. (2020). "Desarrollo Histórico de la Danza de la Diablada en el Carnaval de Oruro". En: Foronda Calle, Miguel Angel. *Cátedra del Patrimonio Cultural Inmaterial Boliviano. Segundo Ciclo: Danzas del Carnaval de Oruro.* Realizada el 19/05/2020, a través de la plataforma: Lunangel (*https://www.facebook.com/LunangelGC*).

_____ (2018). "Historia de la Danza de la Diablada". En: *Lafuente Terceros, Patricia. Seminario: Conociendo La Frater.* Realizada el 12/05/2018.

ENTREVISTAS

Cazorla Murillo, F., 18 de noviembre de 2020. Entrevista realizada por Miguel Angel Foronda Calle.

Cazorla Murillo, F., 22 de octubre de 2018. Entrevista realizada y transcrita por Miguel Angel Foronda Calle.

Elías Lucero, J., 5 de agosto de 2018. Entrevista realizada y transcrita por Miguel Angel Foronda Calle.

LA DANZA DE LOS DIABLOS: ORIGEN, CONFIGURACIÓN Y CÓDIGO CULTURAL COMPARTIDO

HUGO WALTER TRUJILLO PINTO / BOLIVIA

1.- ABORDAJE DEL TEMA

Después de la declaratoria del Carnaval de Oruro como Obra Maestra del Patrimonio Oral de la Humanidad, por su singular manifestación de danza, música, coreografía y vestuario, países vecinos han señalado que las mismas son propias de su desarrollo cultural.

Es importante considerar que la declaratoria de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, se inscribe en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, en la Conferencia General de la UNESCO, en su 17ª, reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.

1.1. Ives de la Goublaye de Ménorval, Moderador del Estudio del Carnaval

Las conclusiones de la moderación de Ives D´Menorval, embajador extraordinario de la UNESCO, para el trabajo previo a la proclamación, señalan:

> *"Las organizaciones culturales y el gobierno de Bolivia opinan que otros países, al incluir esta danza como parte de su patrimonio cultural, estarían incurriendo en apropiación indebida del patrimonio cultural boliviano y consideran que la declaración del Carnaval de Orur, como una de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad daría a Bolivia y la ciudad de Oruro apoyo en este reclamo. Tras esta declaración la UNESCO moderó el estudio del carnaval con historiadores y folcloristas. El estudio del Carnaval de Oruro elaborado por este grupo incluye la teoría de que la diablada tendría raíces en los rituales ancestrales realizados hace 2000 años por la civilización uru, quienes danzaban el Llama llama en la fiesta del Ito, en honor al dios Tiw, y que Oruro habría sido el principal centro religioso de esta cultura que se extendió en el altiplano andino". (De la Goublaye de Ménorval,2022, p. 129)*

La postura del Perú al respecto señala que la danza, al tener orígenes en el altiplano, no podría ser considerada patrimonio únicamente de un país.

2. EL ALTIPLANO ANDINO

Este espacio geográfico ubicado entre montañas, entre dos cordilleras, llamado Meseta del Collao, Altiplano Andino, altipampa.

Los parámetros altitudinales varían en cada región, no necesariamente respetando los límites entre los países que la conforman.

En Bolivia se considera que el altiplano inicia a partir de una altitud de 3660 m.s.n.m., límite definido en función

del punto más bajo del altiplano que corresponde al Salar de Thunupa/Uyuni, a 3.663 m.s.n.m.

En Perú se considera a partir de los 3800 o 4000 m.s.n.m. que es cuando comienza la altiplanicie y su bioma es básicamente herbazal de alta montaña. Sin embargo, el geógrafo peruano Javier Pulgar Vidal la delimitó entre los 4000-4800 m.s.n.m. A partir de estudios realizados en Bolivia, el altiplano tiene 3 zonas:

1. El Altiplano Norte o Circunlacustre, es húmedo, con flora abundante para estas altitudes.
2. El Altiplano Central, zona de los lagos Poopó, Coipasa y el estacionario Uru Uru, con el rio Desaguadero como línea de unión y otros ríos como el Barras, Lacajahuira, y otros estacionales, confieren a la zona un sistema agrario y cultural diferente.
3. El Altiplano Sur, es árido, arenoso, pero es el hábitat ideal para el cultivo de la quinua. Es la región de los grandes salares, lagunas de colores, géiseres, aguas termales, muy demandada por el turismo internacional.

En estas regiones tan diferenciadas, la cultura transcurre definitivamente de otras formas. Los asentamientos humanos deben responder a estas exigencias del medio físico, en el norte hay piedras maravillosas como la andesita para construir ciudades impresionantes como Tiahuanaco, en el centro hay piedras, pero con otras propiedades, y en sur hay restos de milenarios corales, base de la arquitectura de la zona.

2.1. Altiplano norte o circunlacustre. El mundo Aymara

La historia, en resumen, nos indica que los Incas conquistaron a los Aymaras en el siglo XIV, alrededor del año 1450. La conquista se realizó en dos etapas y culminó en los episodios de Llallapucara al norte y la toma del fuerte de Oronocota al sur.

2.2. Altiplano central

Zona de los lagos menores, milenario hábitat de los Urus y cuna de desarrollos culturales como la industria lítica de Viscachani y los Wankarani, y las influencias de Tupaya hacia el oriente. Se desarrolla en el departamento de Oruro. Su límite sur es el Salar de Thunupa/Uyuni.

Los Urus, hoy se encuentran en Santa Ana de Chipaya, Tinta María en Puñaca, municipio de Poopó, Llapallapani en el Municipio de Huari, y dos grupos muy aymarizados en cuanto a su sistema sociorganizativo, aunque no al idioma como los Uru Quellía, Municipio de Poopó, que ocupan la serranía vecina a Puñaca. Grupos al sur del lago Poopó, como Orinoca en el Municipio de Santiago de Andamarca, provincia Sud Carangas. También los Uru Hirohito, en las riberas del río Desaguadero, municipio de Jesús de Machaca, Provincia Ingavi, del Departamento de La Paz, entre los siglos XVI y XVII, fueron muy aymarizados, hoy se comunican en esa lengua.

Wankarani

Wankarani, es una de las culturas más antiguas de Sudamérica, se desarrolló en el Altiplano central de Bolivia, desde el lago Titicaca hasta las llanuras de Oruro.

La zona sur de la ciudad de Oruro, se encuentra sobre importantes yacimientos Wankarani. En Cañón Colorado a la entrada al Santuario de Cala Cala, hay un importante yacimiento.

Fue Carlos Ponce Sanjinés, quien, en 1950, inició el estudio sistemático de esta cultura, a él se deben lo que hasta hoy conocemos.

Su economía, estaba basada en la agricultura y el manejo de ganado camélido. Explotaban recursos minerales como el cobre.

2.3. Altiplano sur

Es el menos estudiado, son investigadores chilenos y argentinos los que han puesto en vitrina a las culturas de esta extensa zona. Esta región inicia en la ribera norte del Salar de Thunupa/Uyuni, en poblaciones como Salinas de Garci Mendoza, Llica, Jirira, Coquesa, Tahua y termina en el noroeste argentino y en el desierto de Atacama en Chile.

Es la región de culturas aún no descubiertas, del idioma cunza y de otros ya extintos, quedando solo topónimos que son testigos de la existencia de esta y otras lenguas. Palabras como Alcaya, Puqui, Chuvica, Agencha, y muchas más, no tienen ningún significado en aymara o quechua.

3. ZONA, REGIÓN, AREA CULTURAL

El concepto de área, zona o región cultural, procede de la antropología estadounidense, de la propuesta de Alfred Kroeber[1], en la primera mitad del siglo XX.

Se definen a "partir de la dispersión de rasgos

1. Alfred Kroeber, Antropólogo, 11 junio 1876, Hoboken-EUA-5 octubre 1960 París

o elementos culturales", transformados en una serie de patrones que permiten delimitar empíricamente ámbitos geográficos y, dentro de ellos, estudiar la distribución espacial de los elementos culturales, de modo que se puedan configurar centros o "áreas culturales", "periféricas" y "áreas intermedias".

Sus características:

- Las zonas culturales son relativamente homogéneas en cuanto a uno o más rasgos culturales.
- Pueden abarcar una parte de un país o estar presentes en varios.
- No son equivalentes a un estado, país o nación.

Por ejemplo, Oriente Medio, son varios países que comparten religión, idioma y costumbres, el País Vasco, entre Francia y España.

3.1. Zonas culturales en Bolivia

En Bolivia tradicionalmente las zonas culturales

ZONA	DEPARTAMENTOS	IDENTIFICACION
ANDINA	La Paz, Potosí, Oruro	Cultura aymara
DE LOS VALLES	Chuquisaca, Cochabamba, Tarija	Cultura quechua
DE LOS LLANOS ORIENTALES	Pando, Beni, Santa Cruz	Culturas de la selva

son las mismas zonas geográficas, y de esta consideración absolutamente generalizante, son:

Esta clasificación es inexacta, insuficiente y limitante. Esta forma de considerar las culturas en Bolivia ha llevado a comportamientos racistas, normalizados en la sociedad.

Paulatinamente por los aportes de investigadores locales y extranjeros, las zonas culturales se fueron identificando con alguna precisión.

3.1. Zona cultural Aymara

Para determinar la Zona Cultural Aymara, nos referimos a la difícil conquista del imperio incaico, de la zona alta circunlacustre del sur del Perú, el occidente de Bolivia y el norte de Chile, es el territorio principalmente aymara, llamado Kollasuyo, (tierra de las medicinas).

A fines del siglo pasado, y principios del presente, los Aymaras de Bolivia, de los territorios de Orcosuyu con Carangas y Umasuyu con Pacajes, crearon una mancomunidad municipal conocida como Aymaras sin Fronteras, bajo el influjo de la cooperación europea. Más tarde se contactaron con las regiones aymaras del Perú y Chile, de este modo surgió a la Alianza Trinacional Aymaras sin Fronteras.

Esta zona cultural aymara transcurre en el altiplano circunlacustre, hasta el departamento de Oruro.

A partir de esto hay que plantear de otra forma el posible plagio de las danzas del carnaval de Oruro,

4. ZONA CULTURAL URU - WANKARANI

El Altiplano central, pegado a la Cordillera Real, se constituye en el hábitat de los Urus, en el que milenariamente, transcurre su sencilla cultura de cazadores, pescadores y recolectores, unos grupos avanzan más, hasta constituir culturas como Wankarani y más tarde Tiahuanaco, su idioma se hace más complejo y de este modo aparece el puquina, avanzan las centurias, sus construcciones culturales desaparecen, como Wankarani, Tiahuanaco y otras que desconocemos, y continúan ocupando el mismo espacio. Hasta que, en uno de esos momentos especiales, son invadidos por otro pueblo, guerrero y agresivo, son los Aymaras.

4.1. Invasión de los Aymaras

Esta invasión, supone también una mestización, y la imposición de un nuevo sistema sociorganizativo, de este modo aparecen pueblos mestizados como encontramos hasta hoy, en el circunlacustre del Poopó.

Los grupos aymaras, se apropian de su enorme territorio, lo parcelan, y se declaran dueños, Los Urus, son aislados en pequeños espacios, junto a los ríos y en el lago Poopó.

4.2. Conquista de los Incas

Cuando la serranía de Uru-Uru fue ocupada (1473) tuvo para los invasores una centralidad espacial en la organización política del reino. Reconocieron en el sitio un área central importante, para la administración y la explotación de recursos naturales, principalmente mineros en los cerros de Uru Uru.

Los Incas reinterpretaron los mitos Uru, para justificar la ocupación de sus territorios, el mito de las cuatro plagas y el dios Huari, derrotado por una ñusta refleja el encuentro de las dos culturas: Incas y Urus. Los incas debían imponer su economía y religión y los dioses autóctonos del lugar como Wari, el sapo, la víbora, el lagarto, el cóndor,

fueron convertidos en simples plagas y Wari quedó como un semidiós subterráneo.

4.3. Conquista de España

Con la llegada de estos nuevos invasores, los Urus, ya arrinconados a pequeños territorios donde habitar, y por el esfuerzo de la evangelización, fueron sincretizando a su "salvadora" ñusta de las 4 plagas de Huari, con la Virgen María.

Los españoles hicieron, lo que los incas hicieron, explotar los minerales de la zona, los métodos de explotación eran diferentes, ya no era la búsqueda superficial de los minerales, sino la excavación de socavones, introducida por Tomás de Benino en Potosí, y aparecieron los mineros, que se constituyeron en una nueva clase social dentro de esa novedosa forma de división del trabajo. Urus, españoles, criollos, aymaras y otros se dedicaron a la explotación intensiva de oro y de la plata en estas serranías.

Por esto debemos considerar una zona cultural Uru, que es la zona donde se gestaron las danzas que se interpretan en el Carnaval de Oruro.

4.4. Límites de la zona cultural Uru

Si bien los urus se encuentran en el departamento de Oruro, hoy reducidos a las comunidades Villañeque, Llapallapani y Puñaca -Tinta María del Lago Poopó. Su centro ritual estaba situado en la moderna ciudad de Oruro.

Es el periodo de desecación del lago Coipasa, este espacio estaba conformado por dos islas, que en la ribera que mira el lago, contiene uno de los testigos de la Ñusta Vengadora, la víbora partida en dos y convertida en piedra. Alrededor de la isla se encuentran las hormigas convertidas en arena, hacia el norte se encuentra el sapo pétreo y al oriente más alejado el gran lagarto.

4.4.1. La Serranía Uru-Oruro

La Serranía Sagrada de los Urus, también conocida como Serranía de Uru-Uru, es un anfiteatro natural en el departamento de Oruro, Bolivia, que fue un centro de peregrinación religiosa de la antigua etnia uru.

En esta serranía se encuentran representaciones de animales sagrados para los urus, como hormigas, lagartos, sapos y serpientes. Los urus consideraban que la serranía era un "sacer locus" y que en ella se encontraban deidades protectoras.

Desde épocas remotas Uru Uru, hoy Oruro, fue un centro de peregrinación religiosa del mundo andino, en torno a la llamada Serranía sagrada de los urus, anfiteatro natural que cubre esta antigua comarca Uru, con dones sacralizados como deidades protectoras.

Testimonio de esto lo encontramos en el "Vocabulario de la Lengua Aymara" de Ludovico Bertonio, 1612, que señala:

> *"Huruhuru: Pueblo afsi llamado, y nueuamente poblado junto a las fepulturas donde en efte tiempo ay grandes minas de plata" Parte II, p. 168*

4.4.2. El dios Huari- Jatun Poccoy

Augusto Beltrán, en su libro, refiere que:

> *"el dios Huari que tenía su refugio en las oquedades de las montañas de Uru Uru, y a cuyas 'huacas' acudían para rendirle culto con varios presentes, con sacrificios de llamas, con ofrendas de metales preciosos elaborados delicadamente y extraídos de las entrañas de los cerros en la misma región. Los quechuas reemplazaron a ese dios con Viracocha y con la deidad femenina equivalente a la Gea de los griegos porque representaba a la tierra, y que aquellos denominaron Pachamama (Madre del Mundo) o Diosa de la Tierra; aquí a ambos se le rendía culto en los santuarios y adoratorios especiales en el mes de febrero, que era el mes de la plena floración y crecimiento de los cultivos que los incas denominaron 'Jatun-poccoy'"*

Ya tenemos un primer acercamiento a la celebración de festividades en esta zona. En estas alturas y al situarse en zona tropical, entre el trópico de Cáncer y Capricornio, el comportamiento climático es diferente.

Estas ceremonias se realizaban en las comunidades, pero había una principal que se realizaba en el lago Titicaca, pues era uno de los lugares más importantes del antiguo Perú, allí habitaban los dioses epónimos el sol y la luna; en las islas de Coati o de la luna se erigieron templos cuyas ruinas aún perduran, era el sitio original de la pareja fundadora del imperio.

Las grandes fiestas se realizaban en el mes de octubre, de la eficacia de las celebraciones dependía que el año fuera bueno.

Esta ceremonia del agua es antigua, ofrecida por las primitivas culturas y asentamientos humanos en la altiplanicie, sin duda las demás culturas posteriores las imitaron, y otras las heredaron y con ella evolucionaron hasta constituir civilizaciones complejas como Tiahuanaco, Chavín, Chimú e Inca. Hasta el día de hoy las comunidades originarias realizan ceremonias al agua.

En esta ZONA URU, se desarrolló la cultura, desde

los sencillos cazadores, recolectores nómadas de Viscachani, pasando por los organizados Wankarani, y muchas más que no conocemos, hasta el epónimo de cultura compleja: el Imperio de Tiahuanaco.

5. LA DANZA DE LOS DIABLOS

En este mismo paisaje natural y cultural, hace algunos cientos de años, fue evolucionando un hecho que culminó con la danza de los diablos.

En este largo proceso, llegaron los Aymaras, y fueron conquistando las tierras y también aprendiendo la cultura de estos pueblos, más tarde llegaron los Incas, y finalmente los españoles, de unos y de otros aceptaron influencias lingüísticas, culturales y religiosas.

5.1. Antecedentes prehispánicos

El descubrimiento de la danza del Llama llama, para la presentación de la memoria, ante la UNESCO, para la justificación de Declaratoria de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible, da a la danza de la diablada unos antecedentes milenarios, que lo constituyen en parte fundamental de la cultura preinca del Altiplano Central.

Este descubrimiento, es el inicio de una investigación más profunda, de la realidad de los pueblos que habitaron la zona cultural, para conocer sus comportamientos rituales, y la manifestación de la misma.

5.2. Antecedentes europeos llegados con la conquista y la colonia

La figura del diablo que aparece en el viejo mundo, proviene de uno más viejo, del Oriente próximo, de la cuna de la civilización, de Sumeria. El origen de la figura del diablo debe rastrearse, como anterior a la aparición del cristianismo, en la mitología sumeria, y en las que continuaron, acadias, asirias, babilónicas, estas son las ideas acerca del tema que se universalizaron.

Las raíces hispánicas están presentes en las teatralizaciones y danzas actuales desde las similitudes con el "Ball de Diables" y la de los "Set pecats capitals" catalanes, basados en otras más antiguas.

La presencia catalana en América fue tan importante como la de las otras naciones de la península ibérica. Si bien extremeños, castellanos y andaluces trajeron el idioma, costumbres, vestidos, música, instrumentos musicales y gastronomía, los catalanes también trajeron lo suyo, por ejemplo, sus representaciones teatrales de Diablos y Ángeles.

5.2.1. Los diablos catalanes

Hasta hoy son famosos los diablos de Cataluña,

> *Con raíces en las manifestaciones teatrales medievales, los diables o bailes de diables forman parte de los llamados bailes hablados*[2]*. Según Joan Amades, la primera fecha registrada de esta representación es 1150, cuando fue escenificada como un entremés en el banquete de bodas de Berenguer IV con Petronila de Aragón. Pero las fuentes documentales más abundantes y explícitas son las que nos informan de las procesiones de Corpus, que nos ofrecen una representación recurrente del bien y del mal, normalmente un combate entre ángeles y demonios.*
>
> Cultura Popular Ajuntament de Barcelona 2024

5.3. Las danzas de diablos en América

Fueron estas manifestaciones las que los originarios aceptaron y los evangelizadores emplearon para la catequesis, el triunfo del bien sobre el mal, adoptando esta manifestación catalana.

Hay varias danzas de diablos en Hispanoamérica, algunas originarias mezcladas con tradiciones europeas, como las danzas de diablos catalanas y otras con orígenes diversos.

PANAMA

En Panamá el asunto de las danzas de diablos se complica, pues según los especialistas locales**:**

PERÚ

En Perú hay varias tradicionales de danzas de diablos, como en Panamá. Una de ellas es

La Danza Diablicos de Túcume

Esta danza se remonta a la época colonial, cuando los españoles fusionaron elementos de sus prácticas religiosas con las creencias indígenas**.** Expresa la lucha entre el bien y

2. Bailes populares, folklóricos.

el mal, importante en el distrito de Túcume, en la región de Lambayeque.

Lambayeque es la capital del departamento del mismo nombre, en la costa norte, con importante legado cultural de los Mochica. En 1987, fue hallada la tumba del Señor de Sipán, y alrededor se construyó el magnífico repositorio llamado Tumbas Reales. El Museo Bruning, contiene una importante colección de orfebrería de esta cultura.

Sin embargo, hay diablos danzantes con otras motivaciones:

MEXICO

Los Diablos de la Huasteca[3] en San Luis Potosí, en México, son danzantes que actúan en la Semana Santa en Tamapatz, localidad perteneciente al municipio de Aquismón. En su origen, esta danza era un ritual dedicado al dios africano Ruja, a quien los esclavos dirigían plegarias por su liberación. Pasando el tiempo se transformó en una ceremonia realizada en fiestas católicas que incorporó también tradiciones de las culturas indígenas de la región.

COLOMBIA

También Colombia, en la ciudad de Sabanalarga, a 50 km de Barranquilla, tiene a los Diablos Arlequines, creado, fundado y dirigido desde 1930, por Apolinar Polo.

ECUADOR

En Ecuador está el "Diablo Huma", huma en idioma caranqui significa espíritu del agua. El origen se encuentra en la mitología caranqui. La antigua cultura Caranqui asentada en la zona en el 900 d.C. y para el 1250 d.C. adquieren un alto desarrollo.



Fig. 1. Héroes del Turismo. Quito -Ecuador. Consultado 3 de diciembre de 2014. Fotos Go Raymi.

La danza hace referencia a dos conceptos: al principio vital energético y al de una persona iniciada. En el habla popular de esta zona de Ecuador, se describe como una persona que se ha bañado tres días en una cascada para pactar con el diablo y alcanzar mayor habilidad y poder en los encuentros que las comunidades suelen tener. Está relacionado con los ritos de iniciación al culto a Catequil[4] de la mitología Cañari.

El diablo huma, también conocido como 'diabluma', es un ser que, según la tradición, apareció como un rechazo a la imposición católica y por eso en junio, durante la Fiesta del Sol o Inti Raymi, se toman, con danzas, la plaza principal y el atrio de la iglesia, que es el símbolo del cristianismo.

> *"Por eso es que, para nosotros (el diablo huma) no es negativo, es una parte complementaria. Es como noche-día, hombre-mujer, caliente-frío... es parte de la dualidad, es una parte fundamental para que se dinamice la existencia." El diario de Quito. Lunes 6 de febrero de 2017.*

5.4. Los diablos de Oruro

Los "Diablos de Oruro", tienen su origen en manifestaciones propias de la zona geográfica del Altiplano Central y Zona Cultural Uru Wankarani, pre aymaras, incas y españolas, y en las danzas catalanas.

> *"Es Oruro, donde el diablo entra a la iglesia, los devotos lo hacen para agradecer sus bondades, ofrecerle promesas y rogarle favores, gracias a un auto sacramental escrito por el presbítero orureño Ladislao Montealegre, muy parecido en su contenido a las tramas del Ball de Diables (baile de diablos) de Cataluña, tiene en la diablada de Oruro, a la danza promotora y emblemática de la festividad que en su honor se realiza durante los días del carnaval". (Vargas,1998, pg. 32)*

5.4.1. La danza del Llama llama

El documento presentado ante la Organización

3. La región Huasteca (en huasteco, Tének Tsabál) es una región en México que comprende el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas, el sureste de San Luis Potosí, el norte de Puebla, el este de Hidalgo y, en mucha menor medida, comprende algunas zonas de los estados de Querétaro y de Guanajuato.12 Esta región se conformó debido a la afluencia maya,
4. Catequil (conocido también como: Jatiquillá, Catequilla, Cataquillay, Apocatequil, Apu Catequil) es un dios acuático que tiene a su cuidado a los animales de la tierra. Se creía que los dejaba en libertad durante las noches cuando la luna era joven o tierna, con el objetivo de comunicar o transmitir valor y riquezas a las personas que se enfrentaban a ellos en un baño espiritual. Por esta razón se lo consideraba una deidad relacionada con el valor y la fortuna.

de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, para la declaratoria de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, se señala que la danza de los diablos tuvo un antecedente pre colonial, pre inca, uno más antiguo, que se celebraba en las fiestas de entrada a la temporada de lluvias, que se denominaba *llama llama*,

> *"... la ciudad fue refundada por los españoles en 1606 y siguió siendo un lugar sagrado para el pueblo uru, al que venían desde muy lejos para cumplir con los ritos, especialmente la gran fiesta de Ito. Los españoles prohibieron esas ceremonias en el siglo XVII, pero estas continúan bajo la fachada de la liturgia cristiana: los dioses andinos se ocultaban tras los íconos cristianos, convirtiéndose así en santos. La fiesta de Ito fue transformada en ritual cristiano: la Candelaria (el 2 de febrero), y la tradicional "llama llama" o "diablada" se convirtió en el baile principal de Oruro (UNESCO, op. cit., 2006: 2)*

Busquemos los orígenes del baile llamado llama llama. En las obras de los cronistas españoles no encontramos el término.

Pero si los encontramos en dos vocabularios, uno aymara y otro quechua.

También encontramos la expresión, en el Vocabulario Quechua de González Holguin [5], en un quechua de la costa, hoy extinto

Llama llama hamarracho	Enmascarados, o dos, uno sentado en los hombros del otro

Ambas son aproximaciones a la Llama llama propuesta como génesis de la danza de la diablada, ninguna señala que es una danza, las expresiones denotan comportamientos traviesos de alguna o algunas personas en situaciones especiales.

González Holguín, significa que es un personaje enmascarado, no señala que máscara emplea para divertir a una concurrencia; también señala que son dos hombres, uno en hombros de otro, en una postura divertida, en su vocabulario no encontramos la palabra *hamarracho*, nos hace suponer que se refiere a la palabra castellana mamarracho, que tiene dos acepciones:

MAMARRACHO D.R.A.E.		
Coloquial. Nombre masculino y femenino	Persona estrafalaria o ridícula	Usado también como un adjetivo, de insulto
Coloquial. Nombre masculino	Cosa muy mal hecha o ridícula	

Investigaciones de Juan Carlos Guzmán Antezana

Juan Carlos Guzmán, investigador nacido en la ciudad de Oruro y danzarín de uno de los grupos de diablos, en un documento propuesto, en 2012, publicado por el periódico "El Diario".

5.4.2. Respaldos arqueológicos, históricos, tradicionales de la danza del Llama llama

En las investigaciones al respecto no se conocen restos de la cultura material, descubiertos por la investigación arqueológica.

No se han encontrado respaldos materiales para señalar con certeza que los originarios de esta región ejecutaban una danza a la que llamaron ellos u otros grupos, Llama llama. Con esto me refiero a haber encontrado máscaras con características de camélidos, susceptibles de ser lúcidas por seres humanos.

6. CONCLUSIONES PRELIMINARES

Para justificar la pertenencia de un bien inmaterial, como es la danza, el vestido y la música, es necesario tener datos fácticos indiscutibles.

> *Una perspectiva posible para el análisis del conflicto por la propiedad de la diablada proviene del conocimiento académico que, asociado a la gestión patrimonial, ofrece un sin número de escenarios que resultan consecuencia del aspecto elegido en cada caso de activación, reactivación o impulso del patrimonio(Prats,2005).El análisis de la situación en que se encuentra la gestión del patrimonio en una sociedad determinada, tanto en general como de otros estudios de caso, constituye, por otro lado una oportunidad privilegiada para la comprensión del funcionamiento del conjunto social donde tienen lugar estas actividades"(Kulemeyer,2008, p. 41)*

El salteño Kulemeyer, acierta, la investigación académica es la única que da esa certeza, las fuentes

5. Diego Gonzales Holguín, (Cáceres -Extremadura-España en 1560, -Lima 1618) misionero de la Compañía de Jesús, investigador del quechua escribió un Vocabulario en 1607, de un quechua usado en la costa hoy extinto. Llegó al Perú en 1581)

arqueológicas, la tradición oral de los pueblos, los topónimos, son los que dejan rastros importantes para llegar a conclusiones.

6.1. Desde las manifestaciones festivas y rituales en la zona cultural Uru Wankarani

Las manifestaciones de esta zona son pre aymaras, incas o españolas, pero después de sus respectivas invasiones recibieron influencias de ellas.

La tradición oral, recogida por investigadores, es determinante para justificar localidad, modalidad y temporalidad, de los fenómenos culturales.

Gisbert, 1980

Owak, la serpiente y Wari fueron las más antiguas deidades de los Urus, representaban la fuerza y virilidad, asociada a la actividad volcánica. En la colonia en un pueblo del occidente de Oruro el culto al volcán fue sustituido por el culto a la Virgen de la Candelaria, conocida como Virgen del Socavón. Los agustinos entronizaron a la Virgen de la Candelaria en Sabaya para sustituir el culto al Volcán. El Santuario tuvo su apogeo en el siglo XVIII.

Carrion Cachot

Los originarios andinos rinden culto a las cumbres nevadas, pues son portadoras de agua en el tiempo de secano y almacenadoras de la misma en los tiempos de lluvias. La ceremonia del agua es para las comunidades muy importante.

Fray Martin de Murua

En la fiesta del ITU o ITO, en Capachica, observó las danzas de los guacones y llama llama.

Estas danzas ceremoniales, para pedir a los dioses agua y otras "bendiciones", podemos inferir que podrían ser la danza Llama llama, o como dice Murúa también **Guacones**, que se ejecutaban en Capachica provincia, departamento y Diocesis de Puno. En la colonia fue una encomienda asignada por el virrey la Gasca, con 1303 tributarios, de los cuales 788 eran aymaras y 515 urus.

Aquí está la relación de la danza con los urus del Altiplano Central de Bolivia.

Esas costumbres, danzas ritos, se mezclan con las verdades evangélicas que traen consigo los catequistas, sacerdotes, religiosos y doctrineros.

6.2. Desde los vestigios de la cultura material en el altiplano central y su relación con la costa andina

En Bolivia en general, son escasas las investigaciones arqueológicas, sin embargo, desde principios del siglo XXI, ha habido expediciones arqueológicas de Lizárraga Mehringer, a los yacimientos Viscachani, Ñuapua y por extensión otros desarrollos culturales.

En la zona que abarca el presente trabajo, no existen investigaciones arqueológicas, en la zona Wankarani. Carola Condarco Castellón a fines del siglo XX, realizó trabajos arqueológicos en la zona de Paria en torno al Tambo de Paria.

La ciudad de Oruro es el centro de yacimientos Wankarani, la zona llamada Agua de Castilla, alrededor del Zoológico Municipal, es una importantísima zona Wankarani, con restos de la cultura material importantes. A mediados del siglo pasado, cuando iniciaban la construcción del Colegio "La Salle" desenterraron innumerables restos Wankarani, que hoy son parte de la colección del Museo Antropológico "Lopez Rivas"

6.2.1. Arqueología en el norte de Chile

Desde la altiplanicie conquistada por los cazadores, recolectores de tierras bajas, en su anhelo de buscar nuevas tierras y posiblemente al enfrentarse a un cataclismo ambiental, estos hombres bajaron paulatinamente a la costa, llevando sus construcciones culturales, pieles, huesos, fibras de sus animales como llamas y alpacas ya domesticadas, y también recuerdo de sus tierras bajas , ahora constituidas en objetos de culto: pieles de jaguar, plumas de parabas y otros animales, y el recuerdo de esos lejanos y húmedos lugares.

7. LA DIABLADA NACE, EVOLUCIONA, Y SE MANIFIESTA EN EL ALTIPLANO CENTRAL DE BOLIVIA

El presente trabajo está encaminado a demostrar que la danza de la diablada es propia del ALTIPLANO CENTRAL de BOLIVIA; mismo que comienza al sur del Perú y termina al noroeste argentino, hemos indicado también que el altiplano boliviano tiene 3 partes, segmentos, con características físicas y culturales exclusivas, y la diablada se origina en la segunda.

8.- LÍMITES CULTURALES

Con la decisión de la UNESCO, de declarar Bienes Patrimoniales Culturales orales e intangibles, parece que las brechas culturales, étnicas y costumbristas se profundizan, y enfrentan a unas comunidades con otras. Cada comunidad,

quiere tener la exclusividad creativa de tal o cual manifestación cultural.

Para encontrar una solución de a quién pertenecen estas expresiones culturales, tan anónimas, flexibles, cambiantes, en realidad folklóricas, es importante encontrar otras fórmulas, otros caminos para evitar la confrontación.

En Bolivia, varios municipios han declarado a alguna de sus manifestaciones Patrimonio Intangible, sin duda que los son, pero para que una sociedad más grande los reconozca como tal, tiene que contar con una originalidad y exclusividad que pase todas las pruebas. El conflicto se hace más grande cuando enfrenta dos países.

Parecía que la solución estaba dada por la consideración de las ZONAS CULTURALES. Un fenómeno cultural intangible, en realidad pertenece a un espacio con características similares.

Esta es la postura del Perú, en relación a la manifestación cultural demostrada en el Carnaval de Oruro. Que esa manifestación orureña, es parte de una más grande que se desarrolla en el Altiplano Andino.

Hemos demostrado que no es así, si bien el Carnaval de Oruro, se desarrolla en el Altiplano Andino, corresponde a otra realidad cultural dentro de este Altiplano Andino.

Para lograr esto es necesario hacer conocer al mundo, la manifestación cultural carnaval de Oruro, es como poner una canción de moda, los productores discográficos no escatiman recursos para hacerlo. Es la magia del mercadeo.

8.1. Configuración cultural

El reclamo del Estado boliviano, por varios medios de comunicación, representaciones oficiales ante el Estado peruano, incluso notas dirigidas por organismos privados ante la UNESCO, son muestra de la fragilidad en cuanto a la protección del PCI.

El antropólogo brasileño Alejandro Grimson, investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-CONICET en la Universidad Nacional San Martin, provincia de Buenos Aires- Argentina, en su obra "Los límites de la cultura", señala que hay elementos a considerar cuando una cultura sugiere la exclusividad de una manifestación cultural.

8.2. Componentes de la configuración cultural

Para el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española-DRAE, configuración es:

Disposición de las partes que componen una cosa y le dan su forma y sus propiedades. Pero una Configuración Cultural es:

"El concepto de configuración cultural enfatiza la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social." (Grimson, 2011pg.177).

8.3. Propiedad cultural y su practica en grupos diferentes

Entre el sentido de propiedad, de apropiación cultural y magnificación de la identidad, de las prácticas corrientes de los grupos humanos, enfrentadas al sentido de protección y salvaguardia de las manifestaciones culturales, proponemos la consideración de estas configuraciones culturales.

Estas configuraciones culturales, son totales, engloban la realidad total de la sociedad humana: lo político, lo económico, lo social con todas sus implicaciones y consecuencias positivas y negativas.

Lo importante es reconocer para estos practicantes, que actúan en un marco compartido con otras culturas.

8.4. Marco compartido

Este marco compartido permite participar a los "ajenos" a los "otros" del contenido íntimo de esta o aquella manifestación cultural, pero no es una participación cualquiera, pues se convierte en un compromiso temporal, tal vez instantáneo con esa manifestación.

Este marco compartido salta todas las implicaciones políticas y sociales de la cultura propia, por esto se hace universal, no se juzga, no se compara, solo se comparte.

BIBLIOGRAFIA

Aquino Aramayo, E. (2023). *Carnaval de Oruro*. Latinas Editores.

Barraza Llerena, J. (Ed.). (2003). *El patrimonio cultural y natural: Arica y Parinacota*. Consejo de Monumentos Nacionales.

Beltrán Heredia, B. A. (1956). *El carnaval de Oruro*. Imprenta Universitaria, Universidad Técnica de Oruro.

Bertonio, L. (2011). *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara de 1612* (ed. digital). Instituto de las Lenguas y Literaturas Andino Amazónicas.

Bouysse-Cassagne, T. (s. f.). *La identidad aymara: Aproximación histórica (siglos XV-XVI)*. Instituto Francés de Estudios Andinos; HISBOL.

Carrión Cachot, R. (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú: La paccha, elemento cultural panandino* (1.ª ed. 1955). Instituto Nacional de Cultura del Perú.

Condarco Santillán, C. (1999). *La serranía sagrada de los urus: Ensayo antropológico*. Latinas Editores.

Condarco Santillán, C., et al. (2007). *Uru-Uru: Espacio y*

tiempo sagrado. Latinas Editores.

Corrales Mendoza, F. (2024). *Proceso cronológico e histórico de la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro*. Latinas Editores.

De Menorval, I. (2022). UNESCO moderó el estudio del carnaval con historiadores y folkloristas. *Folklore=Folklore*, (13), 127-144. Comité de Etnografía y Folklore.

De Ondegardo, P. (1906). *Tratado de averiguación sobre los errores y supersticiones de los indios* (ed. original 1559). Revista Histórica, Instituto Histórico del Perú.

Elías Lucero, J. (2020). De la académica marcha francesa a la folclórica diablada orureña. *Folklore=Folklore*, (10), 22-27.

Fortún, J. E. (1961). *La danza de los diablos*. Ministerio de Educación y Bellas Artes, Oficialía Mayor de Cultura Nacional.

García, & Sepúlveda. (2011). Contextos vegetales asociados a aleros pintados de la precordillera de Arica. *Estudios Atacameños*.

Gisbert, T. (2007). *La fiesta en el tiempo*. Unión Latina. La Paz.

González Holguín, D. (1607). *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua o del Inca*. Francisco del Canto.

González Holguín, D. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua o del Inca*. Francisco del Canto.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: Crítica a las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.

Guerra Gutiérrez, A. (1970). *Antología del Carnaval de Oruro* (Tomo III). Imprenta QUELCO.

Ibarra Grasso, D. E., & Querejazu Lewis, R. (1986). *30.000 años de prehistoria en Bolivia*.

Kulemeyer, J. A. (2013). *La danza de los diablos: Creencias, fiestas, devoción, historia, política, controversias y trasfondos*. Cuadernos C.I.C.N.A. N.º 6, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

Menghin, O. F. A. (s. f.). *Culturas precerámicas en Bolivia*.

Murillo Vacarreza, J. (s. f.). *Historia y etnografía de la Virgen del Socavón*. Gobierno Autónomo de Oruro.

Nielsen, A. E., & Berberián, E. E. (2025). El señorío Mallku revisitado: Aportes al conocimiento de la historia prehispánica tardía de Lípez. En *Antología de arqueología boliviana* (Vol. 59). Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

Nielsen, A., & Núñez, L. (Eds.). (2011). *En ruta: Arqueología, historia y etnografía del tráfico sur andino*. Grupo Editor Encuentro.

Nielsen, A. (2002). La complementariedad entre los pastores del altiplano de Lípez (pp. 137-162). *El Mundo de Antes*, (3).

Niemeyer Fernández, H. (1972). *Las pinturas de la sierra de Arica*. Enciclopedia Moderna de Chile.

Núñez Atencio, L. (1992). *La Tirana: Desde sus orígenes hasta la actualidad*. Ediciones del Desierto.

Palavecino, E. (1954). *La máscara y la cultura*. Ediciones de la Municipalidad.

Santillana, J. (2000). Estados panandinos: Wari y Tiawanacu. En T. Hampe Martínez (Ed.), *Historia del Perú: Culturas prehispánicas*. Lexus.

Vargas Luza, J. (1998). *La diablada de Oruro: Sus máscaras y caretas*. Plural Editores.

Vicens Vives, J. (2019). *Aproximación a la historia de España*. Vicens Vives.

Vaisse, E., Hoyos, F., & Echeverría, A. (1896). *Glosario de la lengua atacameña*. Imprenta Cervantes, Universidad de Chile.

Vidal Leyton, A. (2021). *Gramática general de la lengua kunza* (Tesis de licenciatura). Universidad de Chile.

Vilte Vilte, J. (2004). *Diccionario kunza-español; español-kunza*. CODELCO.

Wheeler, J. (1999). Patrones prehistóricos de utilización de los camélidos sudamericanos. *Boletín de Arqueología PUCP*, (3), 297-305.

Yacobaccio, H., & Vilá, B. (2012). La domesticación de camélidos andinos como proceso de interacción humana y animal. CONICET.

Zech, R., et al. (2008). Timing of the late Quaternary glaciation in the Andes from 15 to 40° S. *Journal of Quaternary Science, 23*(6-7), 635-647. https://doi.org/10.1002/jqs.1200+

RECONSTRUCCIÓN TRIDIMENSIONAL DE LA CASA DE LA SEÑORITA OFELIA Y EL CONTEXTO URBANO DE LA CALLE LARGA EN ALAUSÍ - ECUADOR

DANIELA ALEJANDRA ARÉVALO TORRES / ECUADOR

RESUMEN

El presente proyecto analiza la Casa Fiallo, comúnmente conocida como la "Casa de la Señorita Ofelia", edificación patrimonial icónica del cantón Alausí en la provincia de Chimborazo, cuya conservación ha llevado a la implementación de nuevas tecnologías, que comprenden herramientas ideales para contar con documentación precisa, facilitando la planificación de intervenciones arquitectónicas, así como la identificación de patologías. La metodología se basa en la recopilación de información georreferenciada, resultante del levantamiento arquitectónico realizado en campo, así como la aplicación de la metodología BIM en la generación de los gemelos digitales como un modelo colaborativo, cuyo principal resultado es el mejoramiento de los procesos técnicos de recuperación del patrimonio y la integración de las ingenierías dentro del proceso constructivo.

Palabras clave: Metodología BIM, gemelos, digitales, patrimonio, conservación, Alausí

INTRODUCCIÓN

El proyecto se desarrolla en el marco de la cooperación interinstitucional que mantiene el Instituto Tecnológico Riobamba y el Gobierno Local del cantón Alausí, con la idea de fortalecer el proceso para lograr la rehabilitación y conservación de la Casa de la Señorita Ofelia, al mismo tiempo que aprovechar la intervención para que los estudiantes del Instituto puedan conocer y aprender los procesos constructivos inherentes a su formación como tecnólogos en Construcción.

Alausí fue declarada como Patrimonio Cultural del Ecuador en 1997, por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), en este sentido, el principal reto es la conservación de las viviendas patrimoniales para mantener vivo el legado histórico de la ciudad, por ello es importante contar con herramientas que faciliten los procesos tanto de documentación, así como los constructivos, en este sentido, la metodología BIM permite crear modelos digitales tridimensionales para que sean implementados dentro del trabajo colaborativo de las ingenierías del proyecto de intervención, las nuevas tecnologías son herramientas de soporte para la toma de decisiones. Este proyecto ha involucrado tanto al ámbito de gobierno local como al técnico y a un espacio interactivo de aprendizaje, donde los estudiantes se empaparon de las necesidades locales en temas de gestión del patrimonio, conocieron la historia y

alimentaron su criterio profesional para entablar soluciones constructivas.

METODOLOGÍA

La investigación que se ha realizado es de tipo aplicada con un enfoque cualitativo y cuantitativo, buscando comprender los fenómenos relacionados con el contexto urbano y social, de manera que se prioriza la percepción y el paradigma interpretativo de los significados socioculturales. La reconstrucción digital de la casa de la "Señorita Ofelia" se sostiene en la documentación histórica y representa un ejercicio técnico para comprender la riqueza histórica y arquitectónica de la edificación. El diseño metodológico se basa en un diseño etnográfico-visual, donde el análisis se basa en los recursos visuales, representaciones espaciales y reconstrucciones tridimensionales, entre otros (Pink, 2013)

Área de estudio

La Casa Fiallo, conocida como la "Casa de la Señorita Ofelia", ubicada en Alausí, provincia de Chimborazo, es una edificación emblemática que data del siglo XIX, específicamente de la época previa a la republicana.

Fases de trabajo

El proyecto se ha desarrollado de manera sistemática, considerando el levantamiento de información como un factor clave, en este sentido, el orden metodológico seguido se inspira en la secuencia investigativa propuesta por Groat y Wang (2013) en su obra Architectural Research

Methods, "Métodos de investigación dentro del campo de la arquitectura", la cual plantea una lógica mixta de investigación que articula análisis histórico, levantamiento físico, modelado digital y reflexión interpretativa, por lo que la investigación posee las siguientes fases:

1.- Revisión de documentación histórica: se recolectó la información del Archivo Histórico Nacional Zonal Alausí, fichas de inventario de bienes inmuebles, fotos históricas, entre otros.

2.- Levantamiento arquitectónico: Se realizó un levantamiento planimétrico de la edificación, así como los detalles de la misma, sin dejar de lado el entorno urbano inmediato, aplicando fotogrametría con dron, croquis a mano y fotografías.

3.- Digitalización del modelo tridimensional: La información fue procesada aplicando tecnologías de documentación digital como es el modelado tridimensional con Revit, fotogrametría con dron para obtener una representación precisa del conjunto arquitectónico en su contexto urbano.

4.- Síntesis crítica e interpretación: Al contar con el modelo digital de la edificación, se pudo realizar una reconstrucción de la vivienda de manera que facilite el análisis de su valor patrimonial y la importancia histórica que presenta en la psique de la población alauseña. Así también, la propuesta que se plantea para su futura rehabilitación.

5.- Creación del gemelo digital: la reconstrucción tridimensional final, que posee la información histórica documentada, fue el producto obtenido que será utilizado como base del proyecto de restauración.

Población y tipo de muestreo

Se consideran como población a analizar las edificaciones patrimoniales existentes en la zona urbana de Alausí, así también se han aplicado criterios de inclusión y exclusión, tales como: criterios de inclusión: edificaciones que sean patrimoniales, que contengan un valor histórico-cultural relevante, que se ubiquen dentro del casco urbano y que se ancle al plan de conservación patrimonial del cantón Alausí.

Criterios de exclusión: edificaciones con intervenciones que hayan manipulado su originalidad, edificaciones ubicadas fuera del casco urbano de la ciudad de Alausí.

En este sentido, se ha considerado un muestreo no probabilístico por conveniencia, considerando que la "Casa Fiallo" cumple con todos los criterios de inclusión.

La también llamada "Casa de la Señorita Ofelia", está ubicada en el casco urbano de la ciudad de Alausí.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El proyecto permitió conocer importante información recolectada en campo, como lo es el componente histórico de la edificación, en este contexto, la visita de figuras históricas relevantes, tal como manifiesta Ruales (2018) "Al llegar a Alausí son recibidos por el teniente don Baltasar Pontón, jefe político de la población, y pasan ahí la noche. Esta expedición tenía como principales protagonistas al geólogo y naturalista prusiano Alexander von Humboldt y el botánico francés Aimé Bonpland", así también Francisco José de Caldas describe en uno de sus libros "El 14 (abril de 1822) forzando la marcha Sucre entró en Alausí, alojándose en una de las dos casas de la familia Pontón, que eran las únicas buenas del lugar", más adelante, la visita de Simón

Bolívar a la provincia de Chimborazo durante el siglo XIX, abarcó la ciudad de Riobamba y en su trayecto hacia el sur del continente, la ciudad de Alausí, lugar elegido para alojarse durante la noche. Si bien no se tiene registro de cuánto tiempo pudo permanecer Bolívar en Alausí, la historia que ha sido transmitida de manera oral cuenta que fue alojado en la casa de la familia Pontón y Larrea, que luego pertenecería a su descendiente la Señorita Ofelia Fiallo, considerada una de las más pudientes de la época, la edificación toma un papel protagónico dentro del cantón y se convierte en un ícono de ejemplo de la conservación patrimonial, no solo de Alausí sino de la provincia.

La edificación está ubicada en la intersección de las calles Simón Bolívar, en honor al libertador, antiguamente conocida como calle Larga y la calle Pedro de Loza. Considerada una de las casas señoriales en el contexto urbano de la época, de las pocas que poseía dos pisos de altura, se deduce que su construcción data del año 1815 al 1820, de acuerdo a las fichas de inventario de bienes inmuebles, en ese momento, la llegada del ferrocarril a Alausí, fomentó también el crecimiento urbano del poblado.

La morfología original de la vivienda, de acuerdo a la información fotográfica recabada por el Gobierno Local de Alausí, cuenta la existencia de 5 bloques originales en la primera década del siglo XX, para la tercera década la edificación sufre algunas modificaciones, entre estas el retiro de la cubierta del bloque C y su posterior reconstrucción, en las décadas posteriores, el sistema constructivo que se empleó fue el de muros portantes de adobe, cambiando la cubierta de dos a una agua, así también el techo de teja artesanal por planchas metálicas. Los cambios en la infraestructura también trajeron consigo la diferencia entre los niveles de entrepiso,

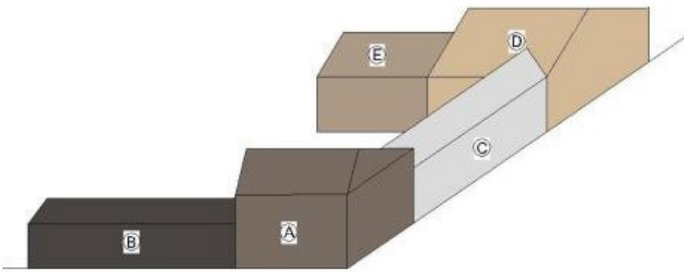


Fig. 1. Ubicación y morfología de los bloques en la edificación a mediados del siglo XIX. Tomado de Consultoría para la Rehabilitación de la Calle Larga – GAD Alausí.

donde se usó madera aserrada para pisos, balaustradas de madera torneada y eliminación de la ornamentación en detalles constructivos, lo que le diferencia del bloque original por su baja calidad morfológica.

El análisis realizado a la morfología arquitectónica de la edificación, abarca cada bloque, en el caso del bloque A, que posee la fachada principal de la edificación ubicada hacia la calle Simón Bolívar, está conformada por dos plantas, que aloja grandes espacios, en la planta baja destinados para comercios y en planta alta para eventos de índole social. La ornamentación de la fachada contiene molduras que adornan el entrepiso y el techo de la edificación, así también las columnas están adornadas por triglifos, balaustradas en hierro fundido que adornan el balcón principal y canecillos que sostienen el volado de la cubierta de teja.

El bloque B también ubicado hacia la calle Simón Bolívar, es de una planta y no cuenta con ornamentación, esto debido a que era usado como espacio para vivienda del personal de servicio de la familia, así también, si bien está adosada al bloque principal, lo separa un muro intermedio



Fig. 2. Fachada de la Casa Fiallo en la Calle Larga, 2018.

interno que separa los dos espacios de circulación.

Respecto al bloque C, que es el que ha sufrido modificaciones, posee dos plantas y su principal función era la de conectar el bloque principal A con el bloque posterior D, a nivel de segunda planta, los espacios internos de este bloque son pequeños y con poca iluminación, que se pudieron haber destinado para el almacenamiento de granos, alimento y herramientas.

Con respecto al bloque D, que se ubica en la parte posterior de la edificación hacia la calle Pedro de Loza, los

TABLA 1: CUADRO DE ÁREAS DE ACUERDO AL LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN REALIZADO

Bloque	Características	Área de construcción
A	2 pisos Fachada principal de la vivienda Planta baja para comercio - Planta alta para eventos	238.23 m2
B	1 piso Zona de descanso del personal de servicio	137.66 m2
C	2 pisos Área de conexión entre el bloque A y D Zona de servicios y almacenamiento	127.52 m2
D	1 piso Área de cocina, comedor y zona social	142.49 m2
E	1 piso Área destinada al personal de servicio	85.85 m2
Area total		731.75 m2

Fuente: Levantamiento en campo, Consultoría para la Rehabilitación de la Calle Larga – GAD Alausí – 2018.

espacios estaban destinados para comedor y salones para visitantes.

En el bloque E, se encontraba la cocina junto al comedor destinado al uso de los empleados, sin ornamentación y piso de altura. A diferencia del bloque A, los demás no poseen las mismas características arquitectónicas, ya que son

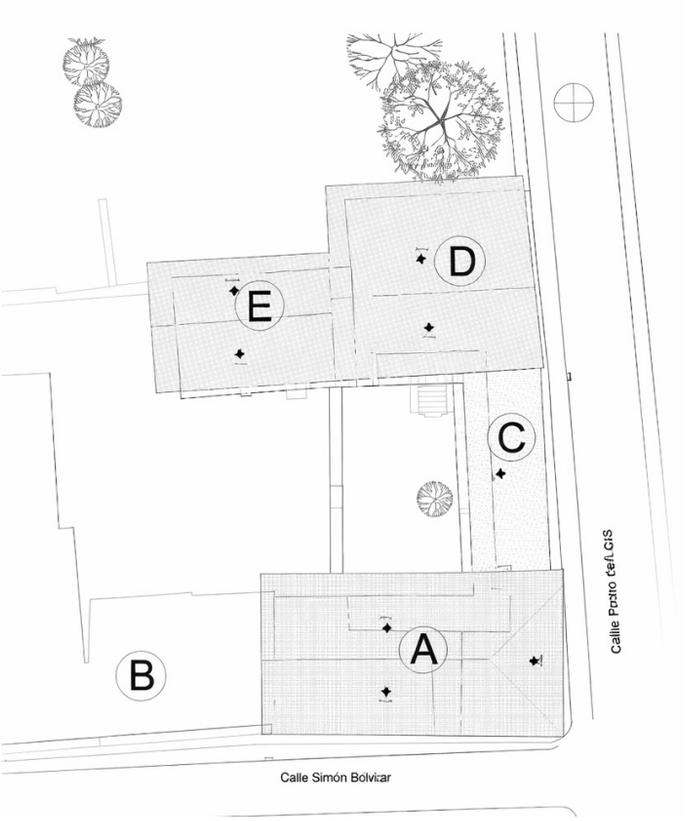


Fig. 3. Distribución de los bloques en el lote, tomado de Consultoría para la Rehabilitación de la Calle Larga – GAD Alausí

de imagen más sobria.

La edificación, como muchas de la época se implanta con una tipología de casa – patio ya que posee patio interno rodeado por los bloques A, C, y D, que resulta de la herencia colonial de las ciudades de la sierra ecuatoriana, así como una mejor respuesta a las inclemencias del clima y bajas temperaturas. En este caso, el patio interno, es un elemento articulador entre los diferentes bloques, que se conectan a través de puertas, escaleras internas y balcones.

El estudio de la Casa Fiallo, con el que cuenta el GAD de Alausí, data del 2018, año en que el estado de conservación de los diferentes bloques era medio, sin embargo, durante el levantamiento actual de 2025, se constató que la edificación se encuentra en pésimo estado, debido a lo cual se ha incorporado una cubierta superior que protege la edificación de los agentes externos. Para la construcción digital de la edificación se ha partido del levantamiento realizado en campo, cuyos datos han sido procesados para obtener planos y el modelo tridimensional utilizando Revit, que permite trabajar implementando la metodología BIM, de manera que se ha integrado información geográfica y datos técnicos que permitan obtener un modelo muy parecido a

la realidad, el llamado "digital twin" o gemelo digital. Este estudio se desarrolló durante dos periodos académicos, donde los estudiantes realizaron visitas técnicas al lugar y aportaron con el relevamiento fotográfico y toma de datos. Los resultados obtenidos del modelo digital, han sido utilizados para la generación de una propuesta de rehabilitación de la Casa de la Señorita Ofelia, con la idea de que su nuevo uso esté enfocado al ámbito cultural, con un centro e instituto cultural para el cantón, a esto se suma el diseño del espacio público de la Calle Larga, como el aporte que brinda la academia para el desarrollo del ámbito cultural y turístico en el sector, considerando la integración de la edificación al contexto urbano que la rodea.

CONCLUSIONES

La reconstrucción tridimensional de la Casa de la Señorita Ofelia en Alausí, mediante la implementación de metodologías contemporáneas como BIM y la creación de un gemelo digital, ha demostrado ser una herramienta efectiva para el diagnóstico, documentación y proyección de acciones de conservación patrimonial. El modelo generado permite una comprensión integral tanto de la morfología arquitectónica como del valor histórico y cultural de la edificación. El trabajo realizado ha sido en colaboración con el personal técnico del Gobierno Local de Alausí, estudiantes de la carrera de Construcción y la docente tutora. La participación de los estudiantes resultó clave, en el contexto de su aprendizaje del patrimonio arquitectónico ya que de acuerdo a sus competencias la formación sobre la gestión patrimonial es clave.

La Casa de la Señorita Ofelia Fiallo, es una edificación de profunda riqueza histórica y arquitectónica, hecho que se evidencia en la distribución interna de los espacios, ya que si bien mantiene la tipología de casa–patio, pone en evidencia la herencia colonial y las respuestas arquitectónicas tradicionales al clima y contexto social de la época, así también la circulación interna se vuelve fluida entre los diferentes bloques y las habitaciones.

La propuesta final no solo contempla la rehabilitación física del inmueble, sino que proyecta su reutilización como un centro cultural, promoviendo así el desarrollo urbano sostenible, la educación patrimonial y la dinamización del turismo en el sector. La digitalización del patrimonio, a través de modelos precisos y colaborativos, se consolida como una estrategia necesaria para la protección y puesta en valor del legado arquitectónico e histórico del Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

Caldas, F. J. de. (1822). *Memorias del ejército libertador del sur* (ed. facsimilar). Biblioteca del Bicentenario.

Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Alausí. (2018). *Consultoría para la rehabilitación de la Calle Larga: Estudio arquitectónico de la Casa Fiallo*.

García, G. (2004). *El alma de la matria alauseña*. Instituto de Investigación Histórica y Cultural Popular "El Nuevo Alausí".

Groat, L., & Wang, D. (2013). *Architectural research methods* (2nd ed.). Wiley.

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador. (1997). *Catastro y declaratoria del patrimonio cultural del Ecuador*.

Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography* (3rd ed.). SAGE Publications.

Ruales, A. (2018). *Recorrido histórico por Alausí*. Archivo Histórico Nacional Zonal Alausí.

BUENAVISTA ANCESTRAL: ¿VALE LA PENA LA ENSEÑANZA DEL PATRIMONIO EN NIVEL ESCOLAR SECUNDARIA?

CARLOS HERACLIO GUEVARA RIVERA / COLOMBIA

RESUMEN

El desconocimiento que la población de Buenavista (Boyacá) tiene sobre su pasado geológico y prehispánico y, por ende, sobre lo que consideramos hoy en día patrimonio local, ha generado una normalización de la búsqueda y comercio ilegal de piezas paleontológicas y arqueológicas, dificultando la reconstrucción y memoria histórica de este pasado natural y ancestral, además, ha limitado el desarrollo de procesos de apropiación social del patrimonio y el dinamismo en la construcción de nuestra identidad local. A través de este proyecto nos proponemos investigar tanto los rastros paleontológicos como la herencia arqueológica dejada en el territorio por comunidades Muisca y Muzo, y a partir de allí, generar herramientas pedagógicas que motiven en nuestros estudiantes la conciencia sobre su preservación, cuidado y difusión, desarrollando un enfoque crítico-social a través de la relación entre la teoría y la práctica. El enfoque de esta investigación es de tipo mixto, mediante la recolección, organización y tabulación de datos sobre la cantidad, ubicación y demás aspectos de los sitios de arte rupestre y piezas arqueológicas y paleontológicas del municipio. Asímismo, se indaga sobre la percepción que tienen los estudiantes de conceptos como patrimonio, arte rupestre, guaquería e identidad.

Como experiencia pedagógica ha sido plasmada en proyectos audiovisuales, como el documental "Plantas nativas más allá del aula" y en publicaciones escritas como el libro "Guachipá ecos ancestrales", también los objetivos de Buenavista Ancestral están presentes en la implementación de aulas vivas dentro del sendero ecoancestral "Quynza" como el aula Bochica y el aula "abrigo rocoso", junto con murales de los 4 sitios de arte rupestre que hay en Buenavista- Boyacá. Por último, y muy importante, la estrategia de periódicas salidas pedagógicas a museos y lugares de arte rupestre.

A pesar del recorrido realizado durante estos años, se sigue haciendo evidente la ausencia de temas locales en los planes de estudio, principalmente de las áreas de sociales y ciencias naturales, pues, en la tarea de cumplir los estándares curriculares para responder a las pruebas estandarizadas, se deja de lado las adaptaciones necesarias para el estudio del patrimonio local.

Palabras clave: Patrimonio, identidad, arte rupestre, arqueología, pedagogía, paleontología.

INTRODUCCIÓN

Al momento de la invasión europea a América en el siglo XVI, el actual territorio colombiano se hallaba ocupado por una gran diversidad de pueblos indígenas que presentaban

distintos grados de organización sociopolítica, desarrollo económico y complejidad cultural. Esta distribución estaba influenciada en gran medida por la geografía accidentada del país, en especial por la presencia de las tres cordilleras Occidental, Central y Oriental, que condicionaron tanto la ocupación del territorio como las formas de vida de los distintos grupos humanos prehispánicos.

Según Langebaek (2005)[1] el pueblo muisca se destacaba por ser uno de los más avanzados y organizados del altiplano cundiboyacense en la Cordillera Oriental. Era parte del conjunto de pueblos chibchas y constituía una de las principales confederaciones indígenas del territorio que hoy comprende el centro de Colombia, junto a los taironas en la Sierra Nevada de Santa Marta y los quimbayas en la Cordillera Central. Su economía estuvo basada en la agricultura, el intercambio y la explotación de sal, elaboración de cerámica en barro, así como por sus elaboradas prácticas religiosas y artísticas, entre las que sobresalen las ofrendas de oro, tumbaga y esmeraldas.

Buenavista, en el departamento de Boyacá, se encuentra dentro de esta región de influencia muisca, limitando en cercanías del rio Minero con grupos Muzo de la etnia caribe. P or tanto, al investigar el patrimonio de Buenavista, resulta fundamental comprender el papel que que jugaron los Muiscas y los Muzos en el amplio panorama de los pueblos originarios de Colombia, así como su legado en la configuración histórica, cultural y territorial.

CONTEXTUALIZACIÓN

El Municipio de Buenavista se ubica al occidente del departamento de Boyacá, dista a 115 km de la capital Tunja y 30 km de la ciudad de Chiquinquirá, en límites con el noreste de Cundinamarca, y está enclavado en la vertiente de la Cordillera Oriental que declina hacia el rio Magdalena. Por su ubicación elevada, es fuente hídrica para los municipios de la parte más baja de la cuenca de la quebrada La Herradura y Rio Minero. Goza de diversos climas y pisos térmicos que van desde los 800 a 2800 msnm, propiciando el cultivo de una gran variedad de productos agrícolas, base principal de su economía. La población está estimada en 4626 habitantes, que en su gran mayoría vive en la zona rural. Cuenta con dos instituciones educativas: I.E. Técnica agrícola la granja ubicada en la zona baja del municipio, en la vereda La Herradura camino hacia el municipio de Coper, y la I.E José María Silva Salazar, localizada en el casco urbano, salida hacia Maripí.

El territorio de Buenavista presenta condiciones históricas y naturales únicas, como su riqueza paleontológica y arqueológica, y una variada topografía representada en diversos pisos térmicos que se ve representada en abundantes cascadas, cerros, valles, que derivan en una enorme biodiversidad de fauna y flora. Cuenta también con una amplia oferta gastronómica, resultado de una cocina tradicional que se hereda desde antes de la llegada de los europeos. Sin embargo, el habitante promedio del municipio desconoce principalmente su historia tanto prehispánica como reciente, sin estar consciente de los orígenes de la conformación poblacional del territorio como de muchas de las costumbres y tradiciones que hacen parte del ser buenavistence hoy en día.

Los jóvenes en edad escolar, en especial en secundaria, tienen la percepción de la enseñanza de la historia como algo aburrido, inmutable e inútil, de aprendizaje memorístico y lejano o no pertinente a su contexto. Esta situación dificulta la formación de su identidad individual y colectiva, así como del arraigo y pertenencia al territorio.

Particularmente en nuestros estudiantes, el desconocimiento de la historia prehispánica es muy notable. Los estándares básicos de competencias en el área de ciencias sociales para secundaria plantean esta parte de la historia de modo muy general, no facilitando adaptaciones al contexto local, por lo que es difícil trazar relaciones en el aula entre los saberes populares transmitidos a través de historias, mitos y leyendas contadas por los abuelos, con los contenidos estandarizados enviados por el Ministerio de Educación Nacional por ello es difícil hallar quien se ocupe de buscar, ordenar y registrar las piezas de este "gran puzzle comunal". No contar con las diferentes piezas o versiones de armado hace que no podamos comprender los hechos pasados ni establecer sus causas y consecuencias. Arturo, (2013)[2] nos dice al respecto que *"El bachillerato es el nivel escolar en que la enseñanza de la historia puede ayudar a desarrollar el incipiente pensamiento formal de los adolescentes, porque a partir de los 16 años el adolescente empieza a tener mayor capacidad para la abstracción"*

Por otro lado, son escasos los documentos de investigación realizados en torno a la historia prehispánica del territorio en el que hoy se asienta el municipio de Buenavista. Uno de ellos, "Una inspección arqueológica por el alto río Minero" realizado por el arqueólogo de origen

1. Langebaek, C. H. (2005). *Arqueología y etnohistoria de los muiscas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
2. *Fernando Arturo Sánchez Cabrera, (2013). recuperado en: http://www.1-11.ride.org.mx/index.php/RIDESECUNDARIO/article/viewFile/683/669*



Fig. 1. Dibujo-Interpretacion de Yorman Julián Sánchez en el libro "Guachipa ecos ancestrales" sobre los acontecimientos de guaquería en Buenavista durante la década de los sesenta, referidos por el arqueólogo Eliecer Silva Celis.

Boyacense Eliecer Silva Celis[3], establece que "*en el momento de la conquista española el territorio era dominado por los pueblos de la estirpe karibe conformada por Colimas y Muzos, quienes en plan de dominio y conquistas se acercaban a Chiquinquirá, arrebatando terrenos a los Muiscas*". Además, esta descripción efectivamente es verificable tanto en las variedad tipológica de las innumerables piezas arqueológicas de colecciones privadas de campesinos - guaqueros, en la colección Museo del Oro, en los estilos de elaboración de los sitios de arte rupestre (SAR) y hasta en la toponimia Muzo y Muisca que aún hoy conservan parajes y lugares de Buenavista.

En la década de los 60 hubo en el territorio un auge por la búsqueda no convencional y venta ilegal de piezas prehispánicas. Yorman Sánchez, autor e ilustrador del libro "Guachipa ecos ancestrales" interpreta gráficamente (fig.1.) el siguiente fragmento: "*La fiebre por los tesoros indígenas existentes en lo que los campesinos llaman guacas invadió la mente campesina y ha fomentado la codicia de todos los habitantes, los cuales se han dedicado a abrir tumbas y cavar por todas partes*"

En la actualidad aún persiste en el imaginario de adultos y jóvenes combinar labores de agricultura con "expediciones" a quebradas, cerros, cuevas y SAR, de igual modo, es frecuente escuchar tanto en sitios públicos como en redes sociales hablar de tenencia y venta de objetos indígenas. Este panorama nos ha valido la deshonrosa afirmación de que en Buenavista están los guaqueros de tumbas indígenas más experimentados de la región. Cabe aquí citar parte del resultado de una consulta en casa para clase de arte sobre mitos y leyendas locales, en la que, tomando como base un número de 54 alumnos de grado séptimo de la I.E. José María Silva Salazar de Buenavista, el 70% de los niños se refirieron como tema principal las palabras oro y/o Tunjo (foto 2) en historias procedentes de 14 de las 23 veredas en las que se divide políticamente Buenavista. Asimismo, es frecuente que los estudiantes se inquieten por saber los precios de un pectoral, un tunjo, un collar u otro objeto indígena, lo que evidencia que el anhelo de obtener ganancias a partir de la búsqueda y venta de objetos prehispánicos sea una constante en el habitante local que se transmite a través de las generaciones y que se acentúa por la tradicional minería de esmeraldas en los pueblos cercanos de Muzo, Maripí, y Borbur.

DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA

Como proyecto de investigación, Buenavista Ancestral se ha desarrollado con la población estudiantil de secundaria, desde grado sexto a once de la I.E. José María Silva Salazar de Buenavista – Boyacá, principalmente desde el área de artes plásticas, con colaboración ocasional de las áreas de ciencias sociales y ciencias naturales, docentes de sedes rurales en apoyo del proyecto transversal de

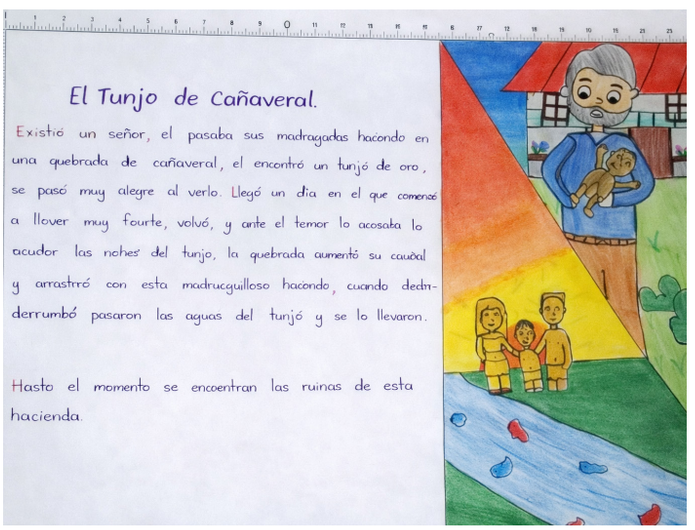


Fig. 2. Dibujo el "Tunjo de Cañaveral", realizado por Alison Paez de séptimo grado, es el resultado de una consulta en casa sobre mitos y leyendas locales del territorio de Buenavista.

3. *Silva Celis, E. (1965). Una inspección arqueológica por el alto río Minero. Revista Colombiana De Antropología*

embellecimiento institucional y del proyecto de grado de la técnica en programación de software grado once, así como de las directivas de la I.E.J.M.S.S.

La investigación que soporta esta experiencia significativa en el tema patrimonial se realiza con enfoque crítico-social pues se desarrolla a partir del estudio de ideologías y prácticas tradicionales que se presentan en nuestra comunidad educativa frente a las evidencias físicas, documentales y testimoniales, herencia de los grupos indígenas Muzo y Muiscas.

En cuanto a la metodología, buscamos que sea de acción participativa. Imprescindible es la vinculación de nuestros estudiantes para recolectar información primaria, que, sumada a información documental y física, permite crear las estrategias pedagógicas e implementarlas en la institución. Para ello, se cuenta con un grupo focalizado base, en promedio de 15 estudiantes, quienes voluntariamente lideran procesos creativos, de registro y difusión, facilitando la creación y adopción del material pedagógico que se socializa con los grupos de clase.

Parte de la información y datos de estudio recolectados en la etapa de investigación, fueron adaptados a los contenidos de los planes de estudio. Otra parte de la información primaria corresponde al aporte realizado por proyectos locales comunitarios de rescate de la memoria, como lo ha sido Rescatar, Preservar y Promover (RPP), liderado por nuestro exalumno Dairon Arévalo, quien aporta inventarios de sitios naturales, piezas arqueológicas, narrativas de tradición oral, y la recopilación de costumbres y tradiciones del campesinado de Buenavista, y listados de otros elementos que constituyen el patrimonio local. También fue de apoyo el proceso llevado por Sandra Pachón en nuestro vecino municipio de Tunungua - Boyacá. Allí, a partir del rescate arqueológico de figurillas antropomorfas elaboradas en arcilla, se han trenzado lazos de gestión público – privada, dirigidos hacia la investigación, conservación y difusión de esta muy significativa y numerosa colección arqueológica.

Una de las estrategias pedagógicas que más aprendizaje ha dejado en nuestros estudiantes ha sido las salidas de campo, así la enseñanza del reconocimiento del patrimonio local se ha extendido más allá de las paredes del aula tradicional para tomarse otros espacios, siguiendo el enfoque propuesto para esta investigación y considerando que los espacios externos al aula de clase acercan al estudiante con el bien patrimonial. Según Fernández Rodríguez, L., & Felices de la Fuente, M. M. 2024 [4]*"las salidas se encuentran estrechamente vinculadas con la educación patrimonial y con la enseñanza y el aprendizaje del conocimiento social, pues enseñar el mundo que nos rodea y sus elementos, supone acercar al alumnado a su realidad más inmediata, pero también, a su pasado y a otras formas de vida para que puedan ser consideradas y valoradas"*

El proyecto Buenavista Ancestral plantea en sus estrategias de enseñanza-aprendizaje la visita de los estudiantes a lugares en los que se pueda tener una experiencia de cercanía directa con el objeto patrimonial, en ellas los estudiantes han realizado ejercicios de reconocimiento y reflexión a través de cuestionarios, vinculando los aprendizajes previos desarrollados en el aula con la observación en campo. Por tanto, Buenavista Ancestral considera de necesaria visita los sitios de arte rupestre en el municipio (SAR) "Roca Madre", "Piedra Errada", "las lagartijas" y/o "el Buey" y museos de la región, específicamente el Museo del Oro en Bogotá, Museo Arqueológico de Zipaquirá y Museo Templo del Sol en Sogamoso. (Fig. 3 y 4)

Cuando no ha sido posible la visita directa por diversas circunstancias, como dificultad en desplazamiento o poca capacidad de carga de estos SAR, se contempla el uso de la estrategia de aulas vivas dentro de la I.E. Un "aula viva" es un enfoque educativo que propicia la interacción directa de los estudiantes con el entorno natural, en espacios de aprendizaje dinámico y contextualizado. Según Sánchez, M. (2015)[5] "*Un aula viva es un espacio educativo dinámico y flexible que promueve la participación activa de los estudiantes, el aprendizaje significativo y el vínculo con el entorno natural y social. En este enfoque, el aula trasciende los límites físicos del salón de clases y se convierte en un lugar donde se construye conocimiento*".

Para ello, Buenavista Ancestral, a través del trabajo colaborativo de estudiantes y docentes, vinculándose al Proyecto Ambiental Escolar de la I.E desarrolló durante los últimos 8 años una estrategia llamada "Sendero Ecoancestral Quinza". En él se encuentran espacios como el aula ambiental Bochica, que es aula abierta tipo auditorio que contiene pinturas murales de más de 15 plantas sagradas y útiles para el pueblo muisca, además de representaciones de animales sagrados para el pueblo Muisca y el aula "abrigo rocoso" que representa una excavación arqueológica y la réplica a escala de una de las tumbas de cancel halladas en Buenavista - Boyacá y descritas en el documento de Eliecer Silva Celis. "Una inspección arqueológica por el alto río Minero" (Fotografías 5 y 6)

4. *Fernández Rodríguez, L., & Felices de la Fuente M. M. (2024) Salidas didácticas y enseñanza del patrimonio*



Fig. 3. Visita de alumnos I.E. J.M.S.S al Museo del Oro de Bogotá para conocer piezas arqueológicas que fueron vendidas por campesinos al museo durante los años sesenta (pectorales, narigueras, collares, y objetos votivos).



Fig. 4. Salida de reconocimiento a los petroglifos de la "Roca Madre" en Buenavista-Boyacá. Sitio de Arte Rupestre conocido por los vecinos y los guaqueros como el "Mapa", en alusión a posibles instrucciones para hallar supuestos tesoros indígenas.

Una experiencia similar sucedió al desarrollar actividades de reconocimiento del patrimonio paleontológico de nuestro municipio. En el año 2021 se retomó desde el aula CIPA (Centro de Investigación del Patrimonio Ancestral), un proyecto de lectoescritura creado por docentes de primaria de las escuelas rurales llamado "Fosilandia, un mundo de conocimiento", a partir de una colección de 150 individuos fósiles se destinó un salón para realizar una muestra museográfica permanente. Esta exhibición, ya catalogada, facilitó la comprensión del tema de los moluscos fósiles, pues los estudiantes tuvieron un acercamiento directo a través de los sentidos para poder representarlos en plastilina en el mismo espacio de trabajo de la exhibición. . Es necesario acá destacar la asesoría del Servicio Geológico Colombiano, quien aportó material didáctico para la enseñanza de la geología y el estudio de las rocas, así, esta muestra museográfica permitió también asesorar a alumnos de las sedes rurales de nuestra institución que realizaron talleres sobre la manera en que pueden organizar sus propias colecciones fósiles en sus respectivas sedes escolares y hogares.

La socialización de actividades desarrolladas y de los resultados obtenidos fue planteada como uno de los objetivos primordiales del proyecto de investigación. Se busca así generar conciencia en nuestra comunidad educativa sobre maneras y estrategias para apropiarnos socialmente del patrimonio. De esta manera se logró la participación en ferias con muestras artísticas en las fiestas locales de San Pedro en Buenavista, el Festival Biohote 2022 en Chiquinquirá y eventos internos de nuestra institución educativa. A través de nuestras cuentas en Facebook y YouTube, en redes sociales se ha podido complementar la formación de los estudiantes en un espacio virtual, pues, aparte de informarse sobre los hechos y sucesos del proyecto, los contactos pueden encontrar en la red material pedagógico de consulta. También ha permitido dar a conocer a Buenavista Ancestral en espacios y grupos virtuales, estableciendo lazos colaborativos con proyectos afines y profesionales en diversas áreas del estudio



Fig. 5. Clase con octavo grado sobre dibujo de plantas nativas y sagradas en el aula ambiental ancestral Bochica, del I.E.J.M.S.S. En la pared hay representaciones de plantas de importancia para el pueblo muisca y pectorales.

5. *Sánchez, M. (2015). El aula viva: experiencias educativas transformadoras. Editorial Octaedro.*



Fig. 6. Aula viva del abrigo rocoso para la enseñanza del arte rupestre (petroglifos y pictogramas). Réplica de tumba de cancel en la I.E.J.M.S.S -Buenavista. Réplica de un hallazgo arqueológico en construcción.

del patrimonio.

La gestión realizada por las directivas de la institución, en cabeza de la señora rectora, ha permitido crear vínculos con la administración y el consejo municipal, quienes apoyaron con recursos económicos las salidas pedagógicas y la publicación de material pedagógico, como, por ejemplo, el libro "Guachipa ecos ancestrales", de modo que también la I.E.J.M.S.S. ha encontrado en la administración pública local el apoyo a los proyectos que se relacionan con la memoria, la identidad y la historia local.

RESULTADOS

Se obtuvo información detallada de las piezas de la colección Buenavista-M.O. (piezas arqueológicas halladas en nuestro municipio y pertenecientes al Museo del Oro-Bogotá, quien las compró a campesinos en los años 60), la cual fue sistematizada y categorizada por nuestros estudiantes, además, contamos con el diseño y la publicación de infografías, diapositivas y material pedagógico al respecto. Estas imágenes fueron plasmadas en murales del sendero ecológico de nuestra institución educativa.

Se elaboraron encuestas, cuestionarios y actividades que evidencian el estado de conocimiento de abuelos, padres y estudiantes frente al comercio ilegal de patrimonio mueble y la historia ancestral del municipio de Buenavista.

Entre el material pedagógico que se elaboró para la difusión, enseñanza y protección del patrimonio arqueológico y paleontológico de Buenavista se encuentra: murales de los sitios de arte rupestre del municipio, murales de plantas y animales sagrados para los muiscas, infografías de piedras tortero, pectorales y escudo del municipio, cuñas radiales promoviendo la herencia prehispánica, no a la guaquería, cuidado de los SAR y arte rupestre. También realizó y publicó el libro – cartilla "Guachipa ecos ancestrales"

Se construyó con estudiantes y padres de familia 2 aulas vivas en el sendero eco ancestral Quynza, además de que se realizaron salidas pedagógicas al Museo del Oro en Bogotá y sitios de arte rupestre como los petroglifos de La Laja en Buenavista y el rescate arqueológico San Andrés en el municipio de Tununguá.

Se implementó el salón CIPA (Centro de investigación del patrimonio ancestral de Buenavista) en la I E José María Silva Salazar con una muestra museográfica con la colección de fósiles (cerca de 100 individuos) que ya cuentan con su respectiva caracterización asesorada por el Servicio Geológico Colombiano.

Se realizaron ajustes al plan de área de educación artística, haciendo transversalización con la historia ancestral del municipio de Buenavista. Talleres en plastilina sobre los tipos de moluscos fósiles hallados en Buenavista, Tunjos Muiscas, avifauna del municipio, identificación de quebradas y plantas nativas de la región, talleres sobre el patrimonio cultural inmueble, estudio del libro Guachipa ecos ancestrales.

Se han obtenido logros y reconocimientos como segundo lugar en el Foro Educativo Departamental 2017, "educación para la paz", mejor detrás de cámara para un cortometraje animado "Una roca mil historias" en el festival de cine escolar de Boyacá (FESCOL) 2019, selección oficial del festival villa del cine de Villa de Leyva 2021 para el documental "Plantas nativas más allá del aula" y exaltación en los 200 años de fundación del municipio por los aportes realizados al contribuir con el desarrollo y la construcción de identidad, por parte de la alcaldía municipal Buenavista 2022.

CONCLUSIONES

Se requieren más iniciativas que vinculen al habitante del municipio de Buenavista en el entendimiento y difusión de su historia local.

Está presente en el heredado imaginario de los niños y jóvenes de Buenavista la guaquería de piezas prehispánicas como anhelo e ilusión de hacer "plata fácil", evidenciado en actividades de consulta a sus mayores sobre mitos locales.

La salida pedagógica de reconocimiento de la colección Buenavista al Museo del Oro brindó a los estudiantes nuevos perspectivas respecto a la pedagogía de enseñar sobre el patrimonio.

En la comunidad educativa se percibe un creciente interés por los temas patrimoniales, evidenciado en el surgimiento de proyectos y rutas turísticas enfocadas en cultura e historia local, pese a la poca reglamentación de los sitios de arte rupestre y la falta de recopilación – documentación de piezas arqueológicas.

Es necesaria la disposición de recursos económicos por parte del municipio y demás entes culturales de orden regional y departamental para apoyar las actividades planteadas en las instituciones, como: salidas pedagógicas, publicaciones de producciones escritas y audiovisuales y creación de más aulas vivas.

BIBLIOGRAFÍA

Langebaek, C. H. (2005). *Arqueología y etnohistoria de los muiscas*. Universidad de los Andes.

Fernández Rodríguez, L., & Felices de la Fuente, M. M. (2024). *Salidas didácticas y enseñanza del patrimonio.*

Sánchez, M. (2015). *El aula viva: Experiencias educativas transformadoras*. Octaedro.

Silva Celis, E. (1965). Una inspección arqueológica por el alto río Minero. *Revista Colombiana de Antropología*.

Arturo, S. C. (2013). *Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo.*

Peralta Barrera, N. (1998). *Academia Boyacense de Historia*.

Falchetti, A. M. (1989). Orfebrería prehispánica en el Altiplano Central colombiano. *Boletín Museo del Oro*, (25).

Rozo Gauta, J. (2006). Bachué: Relación mito-arte rupestre. *Rupestreweb*. http://rupestreweb.info/bachue.html



Fig. 5. Clase con octavo grado sobre dibujo de plantas nativas y sagradas en el aula ambiental ancestral Bochica, del I.E.J.M.S.S. En la pared hay representaciones de plantas de importancia para el pueblo muisca y pectorales.



Fig. 8. Taller de plastilina sobre fósiles de moluscos del tipo amonita, realizado con alumnos de sexto grado de la I.E.J.M.S.S.



Fig. 9. Elaboración y publicación de infografías relacionadas con la colección Buenavista, ubicada en el Museo de Oro de Bogotá. Descripción general de las piezas, pectorales y piedras tortero. Elaboradas por Diana Bogoya, Valentina Gonzáles y Carlos Guevara.

LA LABOR DE RECOPILAR LOS TESTIMONIOS DE NUESTROS ABUELOS: PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN JEREZ, ZACATECAS, MÉXICO

CLAUDIA SERAFINA BERUMEN FÉLIX / MÉXICO

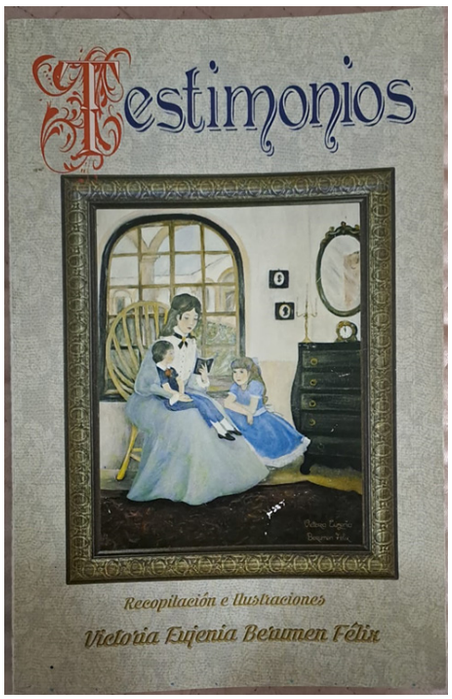
La importancia del patrimonio cultural para la construcción de la historia de los pueblos es algo notorio, pues es a partir de estos vestigios que se recrea de la manera más verídica posible el pasado de distintas sociedades. Aunque en un principio se tomaba sólo como patrimonio Cultural a los bienes muebles inmuebles tangibles que tuvieran una trascendencia histórica, así como lo señala *La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17ª, reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972*, que en el artículo 1ro. Señala como "Patrimonio Cultural" a:

> *Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,*
> *Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia,*
> *Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.*[1]

En 2003 se considera que también existe el patrimonio cultural intangible, donde se integran las tradiciones, las costumbres, la música, la danza, la literatura, las lenguas y las prácticas sociales, que son todas aquellas manifestaciones que Blanca Alva llama "cultura viva"[2], ahondando en el concepto y, concorde a lo establecido en la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial[3], dentro de la misma se consideran:

a) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
b) artes del espectáculo;
c) usos sociales, rituales y actos festivos;
d) conocimientos y usos relacionados con la

1. UNESCO, Acta de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, 1972, p. 2 Recuperado de https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf, el 18 de mayo de 2025.
2. Alva Guerrero, Blanca, "¿Qué es el Patrimonio Cultural?", en Observatorio cultural, Recuperado de https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/197/OEI-Patrimonio%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 12, 18 de mayo de 2025.
3. UNESCO, Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, 2003, p. 2 recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa, el 18 de mayo de 2025.



Portada del libro Testimonios (fig. 1)

naturaleza y el universo;

e) técnicas artesanales tradicionales.

La relevancia del mismo es en función de la aportación cultural hacia la construcción histórica y cultural de una sociedad específica, a partir de la cual se preserva la identidad cultural, además de que ayuda al conocimiento y comprensión de otras culturas, ayudando a fomentar el respeto y la tolerancia hacia otro tipo de manifestaciones culturales, a la vez que fortalecemos la propia cultura al reconocer nuestra herencia cultural.

Y si bien, la UNESCO señala que el Patrimonio Cultural inmaterial no sólo lo conforman "tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales"[4], resalta la importancia de salvaguardar ese tipo de manifestaciones y de qué manera se debe hacer, "básicamente a través de la enseñanza formal y no formal"[5]. Y en este sentido se relaciona su difusión con la tradición Oral.

La tradición oral forma parte de la construcción histórica de los pueblos, en muchos lugares quienes guardan esa tradición son las personas de la tercera edad, por eso que en varios lugares se les tiene un especial reconocimiento a aquellos que guardan la palabra, a los ancianos, alimentando la historia con sus propios recuerdos, que si bien no siempre son del todo exactos... hacen que varios acontecimientos se pierdan en la oscuridad del pasado, ese pasado que es la esencia de quienes lo vivieron.

En la ciudad de Jerez, Zacatecas, en 1996 se realizó como actividad recreativa un taller de relatoría "cuenta tu historia" en el asilo de ancianos de la ciudad; la finalidad era que ellos contaran recuerdos de su vida. El evento estuvo dirigido por el Dr. Francisco Javier Esquivel, quien estaba en ese momento a cargo del asilo de ancianos, tuvo el auxilio de Victoria Eugenia Berumen Félix, persona reconocida en la ciudad por sus escritos para un periódico local, *El Eco*, el mismo donde se comenzaron a publicar los relatos, ilustrados por la misma Victoria Eugenia.

Y como ella misma dice: "Muchas de las personas que leyeron tales relatos expresaron que sería grato el que pudieran reunirlos en una sola obra, para poderlos leer una y otra vez"[6]. Es así que de dicho taller resultaron dos libros, uno llamado *Testimonios*, y otro *Relatos de tesoros y Aparecidos*. El objetivo del presente trabajo es hacer un pequeño análisis de la primera obra, y reconocer la relevancia de la misma y cómo contribuye al patrimonio cultural inmaterial de Jerez, Zacatecas.

TESTIMONIOS: RECUERDOS DE NUESTROS ABUELOS

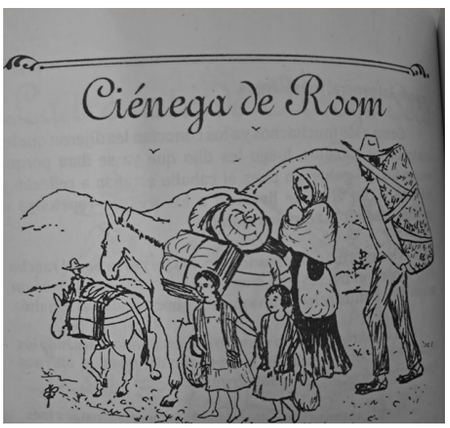
A principios de 1980, por instancias del Profr. Antonio de Haro Saldivar, se comenzó a construir en Jerez la sede del Instituto Nacional de las Personas Adultas Mayores (INAPAM). La idea del profesor no era que vivieran ahí las personas de la tercera edad "en situación de abandono, sino que vivieran felices pasando en este lugar grandes momentos, con dignidad y sin desprenderse de sus familias"[7]. Lamentablemente el maestro de Haro falleció en 1983 y quien continuó su obra fue su hijo frente a un grupo de voluntarios. Es así que nació este centro de recreación donde los adultos mayores acuden de 8 de la mañana a 6 de la tarde, les imparten varios talleres, de tejido, de baile, de música, etc... siendo muchas veces ellos mismos quienes imparten los talleres.

En 1996 quien estaba al frente de este instituto era

4. UNESCO, ¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?, en https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003, recuperado el 19 de mayo de 2025.
5. UNESCO, Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, 2003, p. 3, recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa, el 18 de mayo de 2025.
6. Berumen Félix, Victoria Ejuenia (recopiladora), *Testimonios*, Zacatecas, Imprenta Berumen Vargas, 1997, p. 8.
7. "Recuerdan a benefactor de adultos mayores de Jerez: Antonio de Haro", en Zacatecas OnLine, Recuperado de https://zacatecasonline.com.mx/senectud-jerez-haro/, el 20 de mayo de 2025.



Ejemplos de las imágenes de Testimonios



Segundo ejemplo de Testimonios

el Dr. Francisco Javier Esquivel, auxiliado por un grupo de voluntarios, entre los que se encontraba Victoria Eugenia Berumen Félix, redactora del semanario *El Eco*, y, como parte de las actividades, se realizó el mencionado taller de donde salieron los relatos que se publicaban en el semanario, y posteriormente fueron integrados en el libro que hoy nos ocupa. Buscando la manera en no dejar fuera a nadie, recopilaron un total de 31 relatos cortos en los que los autores narraron anécdotas relacionadas principalmente con cuatro temas principales: hechos históricos, como cristiada y la revolución Mexicana, hechos de gente típica de su población, así como costumbres.

Se respetó el lenguaje coloquial, tomando en cuenta que se buscó publicarlos tal y como los autores los contaron, aunque les ayudó en la corrección de estilo la señorita Eugenia (así, con J, porque así lo escribieron en el registro civil), lo que se buscó es que fueran lo más fluído posible, lográndolo en unos relatos más que en otros, por eso hay algunos muy cortos y otros más largos, incluso algunos de los participantes no sabían escribir, por lo que fueron grabados y después se transcribieron, como José de Jesús Ortega, que inicia su relato diciendo: "yo no sé leer... yo no sé leer, pero que me diga alguien que sepa leer, porque no me acuerdo"[8].

En algunos de sus relatos incluyeron cantos, poemas y estrofas que se utilizaban en diferentes tiempos, como por ejemplo, en el relato de *La fiesta del toro y los papaquis*, se hace el relato de una fiesta tradicional del poblado de Susticacán, a 17 kilómetros de Jerez, que consiste en que para el 6 de enero se "pierde" un torito del nacimiento de algún vecino, el cual se devuelve el domingo de carnaval, mediante un ritual en el cual hay fiesta, pagada por el que sustrajo el toro, y se tienen que cantar unas estrofas, que inician así:

En el nombre sea de Dios
Y de la Virgen María
Que nos concedió llegar
Al pinole[9] de este día.
Y terminan:
La silla presidencial
Está reservada a usted
Y la señora su esposa
Que acompañe a su merced.[10]

Esta última estrofa refiere al perdón que los dueños del toro dan a los ladrones, invitándolos a quedarse a la fiesta y compartir la comida, principalmente el pinole.

Varios de los relatores no vivieron lo que cuentan, pero en esos casos relatan lo que escucharon decir a sus padres, como el relato de María del Pilar Gutiérrez, que contó la vida de sus abuelos en el rancho, cuando ella era pequeña,[11] resulta enriquecedor su relato, como el de otros, porque menciona las costumbres cotidianas que tenían, cómo vestían, lo que comían, los rituales que tenían, por ejemplo está el de La culebra, De Francisca Félix, que refiere un hecho de su papá don Rodolfo Félix, una vez que llegó una tormenta muy fuerte al rancho, era una nube muy negra, con viento muy fuerte, en el rancho les dicen culebras a esos fenómenos

Fue entonces que mi abuelo [...] agarró su machete y saliendo a la puerta del refugio gritó a voz en cuello retando a aquella tromba infernal:
¡En el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo que siendo tres personas distintas forman un solo Dios verdadero, te conmino a que desaparezcas maldita!

8. Ortega, José de Jesús, "Desde el rancho de Talpa", en Berumen, op. cit. p. 26.
9. Pinole: alimento tradicional mexicano hecho de maíz tostado y molido.
10. Berumen, op. cit. p. 53.
11. Gutiérrez, Ma. Del Pilar, "La vida de mi abuelito en El Salitre Tepetongo, Zac", op. cit. p. 45

Lo gritó al tiempo que con todas sus fuerzas lanzó el arma al centro del remolino de cellisca, agua y piedras [...]
En ese momento uno de los muchos rayos tocó el machete que se volvió brillante y transparente al contacto de la corriente y después de un horrible retumbido que pareció quebrar la tierra, aquella tromba cesó al instante.[12]

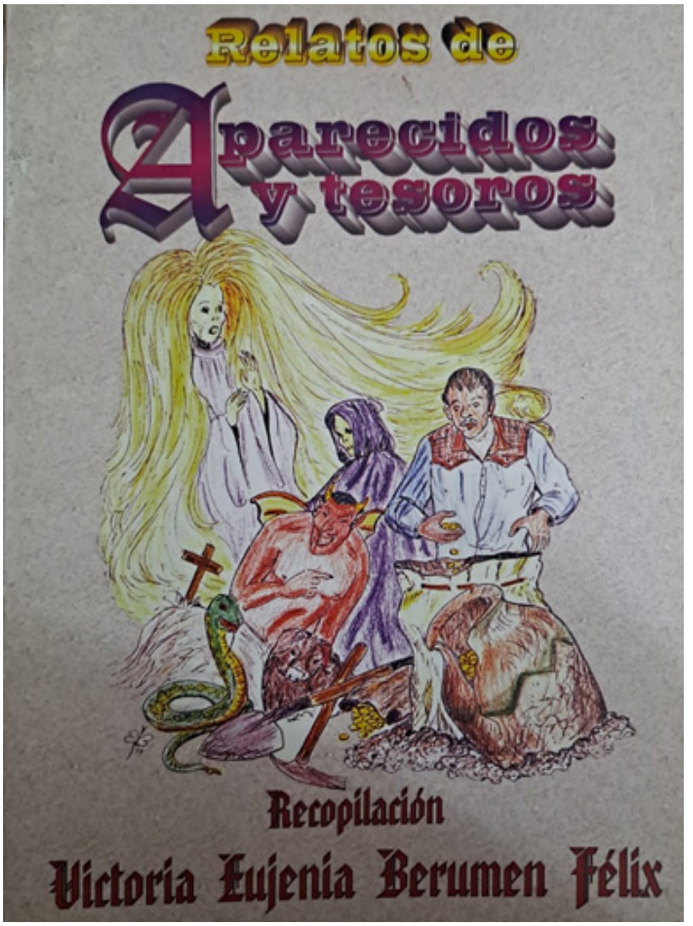
Cuando se estudia en las escuelas la Revolución mexicana, se dice que fue un movimiento armado, que duró de 1910 a 1917, se mencionan a los principales actores, y las principales batallas; lo mismo pasa con el movimiento cristero, otra lucha armada llevada a cabo en México en 1926 por razones religiosas, se conoce la historia general de estos hechos, pero no las particularidades y la manera en que se relacionan con el pueblo ni con nuestra vida cotidiana, lo cual se resuelve gracias a los relatos de los integrantes del taller.

En referencia al conflicto cristero, es relevante en función que durante mucho tiempo el tema no fue muy tratado por la historia mexicana, siendo pocos los historiadores que hasta finales de los años 90 lo habían abordado como tema de investigación.[13] Y por eso resultan enriquecedores los relatos de quienes vivieron ese movimiento directamente, y de la manera en que lo percibieron:

Los cristeros eran bestiales: destruían, ultrajaban e inclusive mataban sin ninguna compasión, y seguramente lo hacían en nombre de Cristo, por su nombre de "cristeros" y su lema "Viva Cristo Rey" [...] Esto es todo lo que me acuerdo por lo pronto, apenas si lo recuerdo, pero ¡Ahí estaba yo![14]

Las últimas palabras de la señora Pilar, autora de ese relato, nos muestran lo importante que fue para los integrantes del taller su participación, así como que alguien tomara en cuenta lo que tenían qué decir y, como se lo expresaron ellos mismos a la recopiladora, era un gusto ver su relato en un libro, aunque ellos no supieran leer, pero sus descendientes sí.

Otro de los puntos que debemos hacer notar del libro de recopilación son las ilustraciones, Victoria Eugenia realizó cada una de ellas, incluyendo la portada del libro (figura 1) tomando en cuenta el contenido de los relatos, algo que agradó a los participantes, al grado que uno de ellos le dijo: ¡Condenada muchacha! ¡Lo hizo tal y como si lo estuviera viendo![15]. Todos los dibujos fueron realizados en tinta, en blanco y negro, excepto la pintura de la portada, que es un



Portada del Libro de Relatos de Aparecidos y Tesoros

óleo realizado en 1977 por la misma autora.

El libro, que estaba pensado para hacerse como un homenaje a quienes habían contado su historia, tuvo una repercusión más allá del INAPAM, pues los profesores de varias de las escuelas primarias y secundarias, lo utilizan en sus clases; así mismo, los estudiantes de historia y/o turísmo los buscan como material de investigación, en función de la importancia que tienen.

Un año después se realizó un ejercicio semejante, pero esa vez fueron relatos sobre tesoros y aparecidos, el cual también es interesante, en función de que cuentan leyendas de la región, o hechos que les ocurrieron a los relatores, pero algunos más que ser tenebrosos son jocosos, como el del niño que "cargó" al Diablo, resulta que como no realizó a tiempo su tarea de ir por la pastura en una carretilla, lo hizo cuando ya estaba oscuro, y en cierta parte del camino, sintió que la

12. Félix González, Francisca, "La Culebra", Berumen op. cit. p. 69.
13. El principal investigador sobre la Cristiada hasta principios de los años 90 fue Jean Meyer. Con posterioridad fue tomado como tema de investigación principalmente en Jalisco y Zacatecas.
14. Gutiérrez, Ma. Del Pilar, "Los Cristeros", op. cit. p. 11.
15. Lo contaba Victoria Eujenia en reuniones familiares. Ella falleció en enero de 2025.

carretilla pesaba mucho; el pequeño por miedo no quiso ver qué era lo que había subido a la carretilla, pensando que era algún espíritu macabro, hizo el camino con los ojos cerrados y en realidad lo que llevaba en la carretilla era el perro familiar (figura 5).[16]

CONSIDERACIONES FINALES:

De acuerdo con Bernard Lepetit,[17] la sociedad generadora de una sociedad se va transformando a través del tiempo, van cambiando sus costumbres y su desarrollo no sólo social, en diferentes aspectos, pero es importante conservar las costumbres y la historia, puesto que en ellas se basa la identidad de determinado grupo social, la cual se va construyendo a través del tiempo.

Muchos de los acontecimientos que ocurren en determinado espacio, son conservados sólo en la memoria de algunas personas, y mueren con ellos; no siempre hay un interés por plasmarlos en un papel, en una grabación, pensando que no son del interés de todos, o son cosas de su vida privada que no tienen por qué salir a la luz. Esas percepciones no siempre son válidas.

La tradición oral es una importante fuente de la historia, que no siempre es valorada; Jean Vansina nos refiere que estas tradiciones son la fuente principal de los pueblos sin escritura;[18] en este caso los participantes no formaban parte propiamente de un pueblo sin escritura, aunque varios de ellos no supieran leer ni escribir. Es solo una sociedad que, concordando con Vansina, no ha tomado la debida importancia a la tradición oral.

En la recopilación de *Testimonios* encontramos diferentes tipos de narraciones llenas de nostalgia, algunas otras de dolor, y tragedia; todas ellas vivencias que son parte de la historia no sólo de quienes la vivieron y quienes la contaron, sino de la sociedad en la que viven, Sin estos relatos, se pierde parte de su historia, se van perdiendo poco a poco tradiciones, las leyendas se van distorsionando hasta perderse. He aquí la importancia de resguardarlos, es por eso que la UNESCO consideró este tipo de acciones como patrimonio cultural inmaterial.

Valga este pequeño trabajo como un reconocimiento a todos aquellos integrantes del taller que se animaron a contar su historia, a dejar que la conozcan sus descendientes, y también para quienes hicieron posible ese hecho, el Dr. Esquivel y Victoria Eugenia, quien también se inmortalizó en sus ilustraciones, y ayudó en la redacción, en la recopilación y en la gestión de impresión, de tal manera que quedara la voz de los antepasados para las nuevas generaciones y vean que la historia no está tan alejada de ellos, de sus familias.

BIBLIGRAFÍA

Berumen Félix Victoria Ejuenia, (recopiladora) (1997), *Testimonios,* Zacatecas, Imprenta Berumen Vargas.

---------- (recopiladora) (2012), *Relatos de Aparecidos y tesoros*, imprenta Vargas Berumen.

Lepetit, Bernard, (1992). La historia urbana en Francia: veinte años de investigaciones. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales.* No. 24. México: Instituto Mora, pp. 5-28.

Vasina Jan, (1968) *La tradición Oral*, Ed. Labor

Fuentes Electronicas:

Alva Guerrero, Blanca, "¿Qué es el Patrimonio Cultural?", en *Observatorio cultural*, Recuperado de https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/197/OEI-Patrimonio%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 12, 18 de mayo de 2025.

UNESCO, Acta de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, 1972, p. 2 Recuperado de https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf, el 18 de mayo de 2025.

----------, Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, 2003, p. 2 recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa, el 18 de mayo de 2025.

----------, ¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?, en https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003, recuperado el 19 de mayo de 2025.

"Recuerdan a benefactor de adultos mayores de Jerez: Antonio de Haro", en *Zacatecas OnLine*, Recuperado de https://zacatecasonline.com.mx/senectud-jerez-haro/, el 20 de mayo de 2025.

16. Berumen Félix Victoria Eujenia (recopiladora) (2012), Relatos de Aparecidos y tesoros, imprenta Vargas Berumen, pp. 79-81.
17. Lepetit, B. (1992). La historia urbana en Francia: veinte años de investigaciones. Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales. No. 24. México: Instituto Mora, pp. 5-28.
18. Vasina Jan, (1968) La tradición Oral, Ed. Labor, p. 7

TURISMO ALTERNATIVO COMO ESTRATEGIA DE ATENCIÓN AL PATRIMONIO BIOCULTURAL EN UNA ANP DEL ALTIPLANO MEXICANO

MARÍA DE LOURDES HERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ / MÉXICO

RESUMEN

El turismo alternativo surge como respuesta crítica al turismo de masas, proponiendo prácticas respetuosas de la naturaleza y la cultura local. En el Área Natural Protegida La Malinche, comunidades nahua y yuhmu articulan conservación ambiental, fortalecimiento cultural y generación de ingresos locales. Este trabajo sistematiza la experiencia de los grupos Yoloaltépetl (San Pedro Tlalcuapan) y Mady ni Muy (Ixtenco), quienes, mediante metodologías participativas, reconocen su patrimonio biocultural y diseñan actividades turísticas que refuerzan su autonomía y sentido de pertenencia territorial. Yoloaltépetl ofrece recorridos por bosque de oyamel, jagüeyes y recolección de hongos, talleres de cocina tradicional, lengua nahua y artesanías vinculadas a festividades como la Feria del Maíz. Mady ni Muy preserva su identidad yuhmu con la milpa, cocina ceremonial y bordado de pepenado, patrimonio inmaterial de Tlaxcala, definiendo con cuidado lo que se comparte y manteniendo la frontera entre lo visible y lo sagrado como acto de resistencia y dignidad. Estas experiencias muestran cómo el turismo alternativo en La Malinche puede apoyar la conservación ambiental y la soberanía territorial y cultural, respetando calendarios comunitarios y reivindicando la sustentabilidad como vínculo vivo entre memorias, saberes y afectos.

1. INTRODUCCIÓN

El turismo alternativo en México se plantea como una estrategia de conservación ambiental y desarrollo comunitario, concebida como respuesta crítica al modelo de turismo de masas que prioriza el consumo rápido de recursos y la homogeneización cultural. Mientras el turismo convencional se concentra en destinos costeros de sol y playa, el turismo alternativo propone un modelo descentralizado y responsable que pone en el centro la participación comunitaria, el conocimiento local y la conservación del territorio.

En el contexto mexicano, esta propuesta ha sido adoptada como política de desarrollo rural y conservación en Áreas Naturales Protegidas (ANP), buscando no solo generar ingresos, sino también proteger la biodiversidad, fortalecer la identidad cultural y evitar la degradación ambiental. En este sentido, el turismo alternativo se reconoce como un medio para revalorar los saberes locales, construir propuestas económicas sustentables y recuperar formas de organización comunitaria que se ven amenazadas por modelos extractivistas y centralizados.

El Parque Nacional La Malinche, en el altiplano mexicano, es un ANP emblemática ubicada en el estado de Tlaxcala. Con su volcán activo, pero en reposo, y su riqueza

biológica y cultural, representa un símbolo de identidad para poblaciones de origen indígena, ya sean nahua o yuhmu. La montaña Matlalcueye, donde está el ANP, es fuente de vida, agua y alimento, pero también de historia y memoria colectiva, articulando valores espirituales, productivos y culturales que configuran su patrimonio biocultural.

El ANP La Malinche, enfrenta presiones del crecimiento urbano, el turismo no regulado, la sobreexplotación de recursos y la homogeneización cultural. Ante estos retos, grupos de hombres y mujeres locales han impulsado propuestas de turismo alternativo que se fundamentan en el respeto a la naturaleza y la cultura local, en la autonomía organizativa y en la recuperación de saberes tradicionales. En La Malinche, o Matlacueye, las comunidades nahua y yuhmu han elegido contribuir a la REHT-BIO-Malintzi con la gestión de un turismo alternativo visto como herramienta para fortalecer el vínculo con su territorio y la divulgación de sus culturas, regulando cuidadosamente qué compartir y cómo hacerlo.

Este trabajo presenta la experiencia de los grupos nahua-Yoloaltépetl (San Pedro Tlalcuapan) y yuhmu-Mady ni Muy (Ixtenco), quienes participaron en un proceso de diagnóstico colaborativo y comunitario, propuesto por la REHT-BIO-Malintzi para identificar, valorar y comunicar su patrimonio biocultural. El objetivo es documentar los procesos mediante los cuales el conocimiento y los saberes de los actores locales, a partir de la deconstrucción y reconstrucción de su territorio, les han permitido expresar de forma colectiva el significado de la naturaleza y su cultura, con el fin de compartirla con propios y extraños, generar ingresos y conservar la riqueza de su patrimonio biocultural.

2. FUNDAMENTO CONCEPTUAL

El turismo alternativo se fundamenta en la participación activa de las comunidades locales y en la búsqueda del autofinanciamiento para el manejo responsable de los recursos naturales y culturales, en territorios que no están sometidos al turismo masivo. Esta modalidad se presenta como una opción que promueve el uso sustentable de los recursos, respetando ciclos naturales, saberes tradicionales y estructuras organizativas propias(Nava-Tablada et al., 2011[1]; Castro y Fonseca, 2015[2]).

Como propuesta turística, se caracteriza por ser alternativa al turismo convencional de sol y playa, abriendo la posibilidad de explorar destinos con vocación específica e identidad propia. Su operatividad se basa en prácticas de bajo impacto ambiental, en la generación de beneficios económicos locales y en la construcción de relaciones más horizontales entre visitantes y comunidades anfitrionas. Además, posee una dimensión social que fomenta la interacción respetuosa entre turistas y comunidades desde lo espacial, ambiental, económico y cultural. Como modalidad turística, éste se distingue por: a) ser alternativa al turismo convencional de sol y playa, explorando destinos especializados, b) su operatividad como medio de aprovechamiento sustentable de los recursos, y c) su dimensión social, que fomenta la interacción entre turistas y comunidades locales en dimensiones espaciales, ambientales, económicas y sociales. (Nava-Tablada et al., 2011[3], p. 53; Castro y Fonseca, 2015, pp. 72, 186 y 189[4]).

En México, la mayor parte del turismo alternativo se ha impulsado en Áreas Naturales Protegidas (ANP), que son espacios geográficos definidos y gestionados para conservar a largo plazo la naturaleza, los valores culturales y los servicios ecosistémicos. Estas áreas, además de proteger la biodiversidad, funcionan como territorios de vida donde las comunidades locales mantienen y transmiten conocimientos, técnicas y valores vinculados a la gestión de sus recursos (Juárez et al., 2020[5]). Es ahí donde el concepto de Patrimonio Biocultural es utilizado para comprender la compleja interacción entre sistemas de creencias, saberes ecológicos tradicionales y prácticas productivas que vinculan de manera integral a los grupos humanos con su territorio. Este patrimonio se expresa en lenguas, rituales, gastronomía, manejo agrícola y técnicas artesanales que constituyen la base de la identidad colectiva y de su relación con la naturaleza (Toledo y Barrera-Bassols, 2019[6]).

De esta forma, el turismo alternativo se convierte en una herramienta para la autonomía comunitaria y la conservación ambiental, siempre que sea gestionado por las propias comunidades y se base en el reconocimiento de sus derechos territoriales y culturales. Permite generar ingresos locales sin comprometer la integridad de los ecosistemas, fortalece el tejido social y la transmisión intergeneracional de saberes y oficios. En el caso del ANP La Malinche, el turismo alternativo representa una opción concreta para

1. Nava-Tablada, M. E., Gallardo, F., Díez, I. y Fajersson, P. (2011). *Turismo alternativo y uso sustentable de la biodiversidad*. Gobierno de Veracruz.
2. Castro, U. y Fonseca, M. A. (2015). *Turismo alternativo y políticas públicas en México*. Universidad de Guadalajara.
3. Nava-Tablada et al. (2011), op. cit.
4. Castro y Fonseca (2015), op. cit.
5. Juárez, L. A., Hernández-Rodríguez, M. de L. y Campos, V. (2020). Las ADVC: una revisión crítica de su implementación para la conservación del patrimonio natural. *Ra Ximhai*, 16(4), 35-66.
6. Toledo, V. M. y Barrera-Bassols, N. (2019). *¿Qué es la diversidad biocultural?* UNAM-Red Temática sobre Patrimonio Biocultural-CONACyT.

las comunidades nahua y yuhmu de resistir procesos de homogeneización cultural y de apropiación externa de sus recursos, transformándolo en una vía para consolidar la soberanía territorial y cultural.

2.1 DESCRIPCIÓN DEL ANP LA MALINCHE

La Malinche, también conocida como Matlalcueye, Matlacueyetl o Malintzi (Figura 1), es un volcán activo, pero en reposo, formado hace más de 26 millones de años (Sánchez y Domínguez, 2009[7]). Su presencia dominante en el altiplano mexicano no solo configura el paisaje, también es considerada por sus habitantes como el sustento de su patrimonio biocultural, al ser fuente de agua, alimento, identidad y memoria colectiva.

El Parque Nacional La Malinche es una de las Áreas Naturales Protegidas más emblemáticas de México. Fue decretado como parque nacional en 1938, con el objetivo de conservar la riqueza biológica de sus bosques de coníferas y suelos fértiles, así como proteger sus fuentes de agua. Su extensión territorial abarca zonas boscosas, tierras agrícolas y áreas de ecotono que sirven como corredores ecológicos para múltiples especies. (s.f [8])



Fig. 1. Ubicación geográfica del ANP La Maliche, en el territorio mexicano Fuente: SIMEC-CONANP (s.f)

La zonificación altitudinal del volcán se divide en cuatro franjas ecológicas (Gómez et al., 2009[9]; Montoya et al., 2009[10]):

a) 2520–2700 msnm: destinada a la producción de cultivos de temporal como maíz y haba, con parcelas familiares que articulan sistemas de milpa y huertos de traspatio;

b) 2760–2800 msnm: conocido como ecotono, es un espacio de transición donde se mezclan actividades agrícolas con vegetación inicial de bosque;

c) 2800–2970 msnm: bosque de pino y oyamel, hábitat clave para la recarga de acuíferos y el mantenimiento de microclimas locales;

d) 2970–3260 msnm: bosque de aile, caracterizado por su cobertura cerrada y su importancia para la retención de humedad y la captura de carbono.

La biodiversidad de La Malinche (Figura2) es notable. Incluye flora nativa como ahuehuete, fresno, pino, oyamel, encino, eucalipto y diversos tipos de maguey, destacando el maguey pulquero (*Agave salmeana*) que se aprovecha para la obtención de aguamiel y pulque (Sánchez y Domínguez, 2009[11]; Hernández-Rodríguez, 2023[12]). En cuanto a hongos comestibles, se han documentado al menos 41 especies, entre ellas Tecax, Pante, Amarillo, Xocoyuli, Borrachos.

Escobeta y Tecosu (Montoya et al., 2009[13]), que forman parte esencial de la dieta y la identidad culinaria local.

La fauna del área incluye 4 especies de anfibios, 12 de reptiles, 89 de aves y 27 de mamíferos (Sánchez y Domínguez, 2009[14]), además de un número significativo de insectos polinizadores y especies endémicas. También se destacan plantas medicinales y alimenticias tradicionalmente utilizadas por las comunidades. Los manantiales y arroyos intermitentes son considerados no solo fuentes vitales de agua, sino espacios sagrados y de reunión comunitaria.

El valor cultural y espiritual del territorio se expresa en la percepción de La Malinche como generadora de agua y vida, integrando dimensiones físicas, simbólicas y rituales que sostienen la identidad colectiva. La montaña es vista como un ser vivo que provee sustento y protección, y que exige respeto y reciprocidad. Esta visión del territorio como espacio biocultural complejo explica el interés de las

7. Sánchez, M. de L. y Domínguez, E. (2009). Marco geográfico del volcán La Matlalcueye. En Castro y Tucker (Coords.), *Matlalcueyetl. Tomo I. Visiones sobre cultura, ambiente y desarrollo* (pp. 41-49). UNAM
8. Subsistema de Información, Monitoreo y Evaluación para la Conservación – Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas [SIMEC-CONANP] (s.f.). *Descripción del Parque Nacional La Malinche*. https://simec.conanp.gob.mx/pdf_evaluacion/malinche.pdf
9. Gómez, M., Montoya, A., Torres-García, E. y Cortés-Sánchez, E. (2009). Zonas altitudinales y biodiversidad en el Parque Nacional La Malinche. En Castro y Tucker (Coords.), *Matlalcueyetl. Tomo I* (pp. 171-179). UNAM.
10. Montoya, A., Cortés-Sánchez, E., Kong, A. y Torres-García, E. (2009). Conocimiento tradicional de los hongos silvestres... (pp. 151-171). UNAM.
11. Sánchez y Domínguez (2009), op. cit.
12. Hernández-Rodríguez, M. de L. (2023). *Turismo alternativo como estrategia de atención al patrimonio biocultural de la REHT-Matlalcueyetl*. El Colegio de Tlaxcala, A.C.
13. Montoya et al. (2009), op. cit.
14. Sánchez y Domínguez (2009), op. cit.

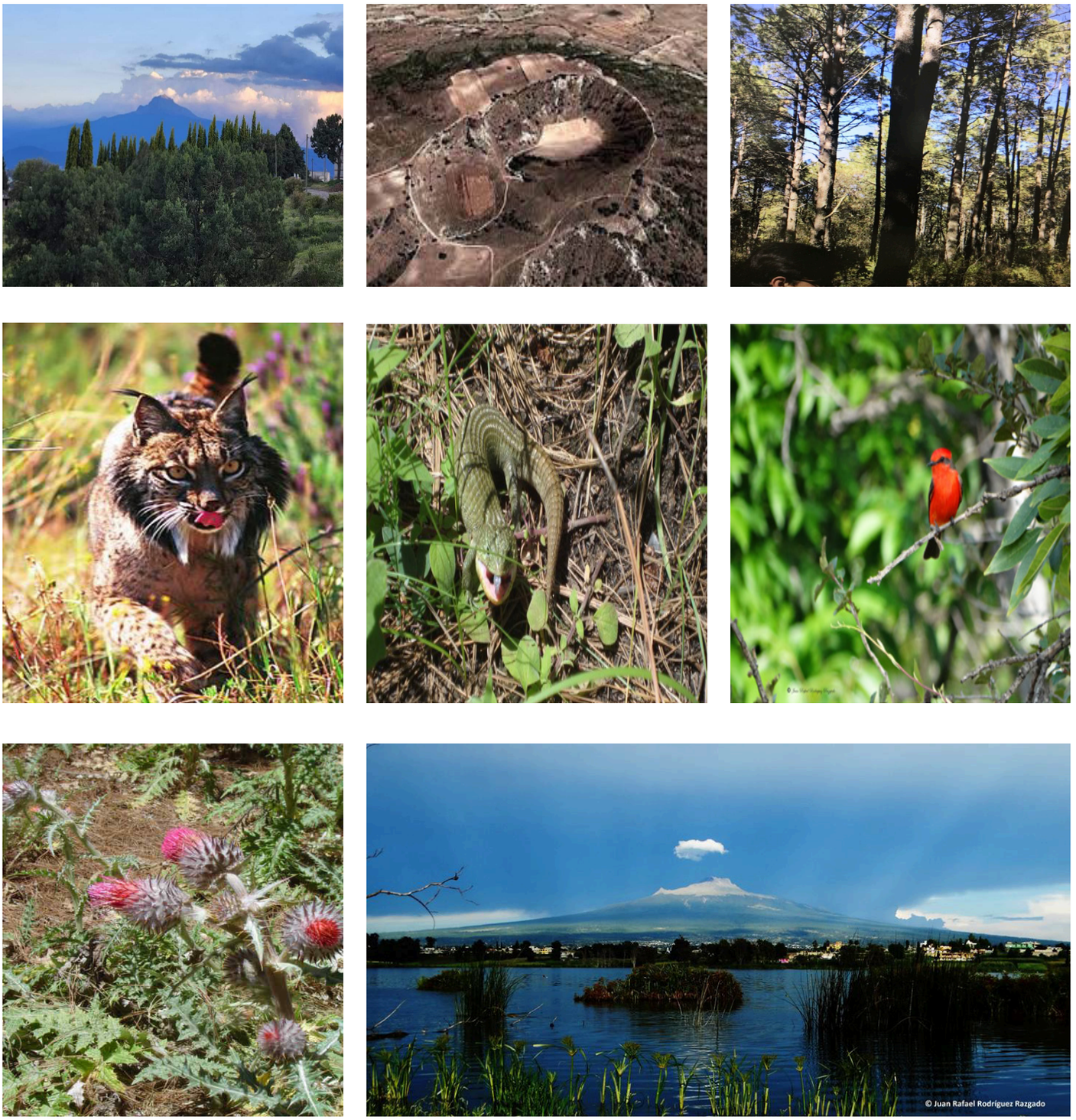


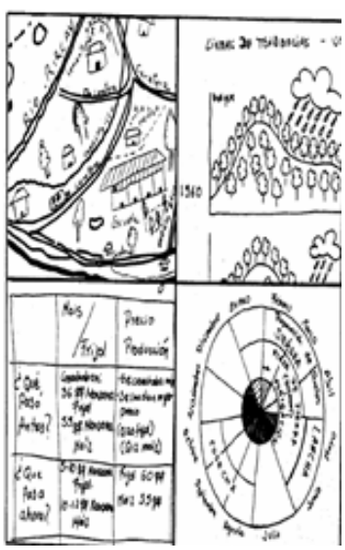
Fig. 2. Collage de biodiversidad del ANP La Malinche
Fuente: Imágenes de Estación Científica UNAM, CONAN-ANP LA Malinche, Rafael Rodríguez y María de Lourdes Hernández.

comunidades locales por desarrollar propuestas turísticas que no solo generen ingresos, sino que fortalezcan su vínculo con la tierra y contribuyan a su conservación.

Sin embargo, el ANP también enfrenta retos significativos. Entre ellos se encuentran la presión del crecimiento urbano, la expansión agrícola no planificada, la tala clandestina, el turismo no regulado y el riesgo de mercantilización cultural. Estos factores generan tensiones en la gestión del parque y en las estrategias comunitarias de conservación, haciendo evidente la necesidad de construir propuestas participativas y respetuosas de la diversidad cultural para garantizar su cuidado a largo plazo (Juárez et al., 2020[15]; SIMEC-CONANP, s.f.[16]).

3. METODOLOGÍA

El proceso de diagnóstico participativo se llevó a cabo entre septiembre y octubre de 2020, como parte del proyecto "Turismo biocultural y diálogo de saberes en el ANP La Malinche y su área de influencia". El objetivo central fue identificar y valorar los recursos naturales y culturales disponibles en el territorio, así como reconocer los saberes locales que podían articularse en propuestas de turismo alternativo respetuoso y comunitario.





Integrantes del Grupo Mady ni Muy -Ixtenco



Integrantes del Grupo Yoloaltepetl- San Pedro Tlalcuapan

Fig. 3. Participantes y técnicas del Sondeo Participativo Fuente: Selener, op. cit., 1997; trabajo de campo.

Para ello se empleó el Sondeo Rural Participativo (Figura 3), una metodología diseñada para promover la identificación de problemas y la planificación de actividades con la participación activa de los miembros de la comunidad (Selener et al., 1997[17]). Este enfoque se sustenta en la idea de que las personas locales son las principales conocedoras de su entorno, y que su participación es esencial para diseñar estrategias sostenibles y legítimas.

El sondeo se desarrolló a través de sesiones de trabajo colectivo en cada comunidad, en las que se aplicaron herramientas visuales y participativas. Entre ellas, el Mapa de la Comunidad sirvió para localizar y nombrar recursos humanos, naturales y culturales, permitiendo reconocer elementos clave como bosques, manantiales, áreas agrícolas, senderos y sitios sagrados. Este ejercicio también facilitó reflexiones sobre el estado actual de los recursos, los usos tradicionales y los cambios percibidos en el tiempo.

Otra herramienta empleada fue el Calendario de Festividades y Trabajo, mediante el cual se identificaron las dinámicas productivas, los ciclos agrícolas, las fechas festivas y los momentos rituales relevantes para la organización comunitaria. Este calendario permitió entender la temporalidad propia de las comunidades y planificar actividades turísticas de manera que no interfirieran con sus ciclos vitales ni con sus obligaciones colectivas.

El trabajo de campo se realizó con dos grupos organizados: Yoloaltépetl, en San Pedro Tlalcuapan (comunidad de raíz nahua), y Mady ni Muy, en Ixtenco (pueblo yuhmu). En ambos casos, las sesiones se llevaron a cabo con la participación de hombres y mujeres de diferentes edades, asegurando la inclusión de diversas perspectivas y conocimientos.

3.1 EL PATRIMONIO BIOCULTULTURAL NAHUA Y YUHMU DEL ANP LA MALINCHE

El patrimonio biocultural es el resultado de la interacción histórica y continua entre los recursos naturales y las prácticas culturales de las comunidades. No se trata solo de conservar especies o paisajes, sino de entender el territorio como un espacio vivo donde se articulan conocimientos ecológicos tradicionales, sistemas de producción, creencias, rituales y formas de organización social. Según Toledo y Barrera-Bassols (2019)[18], el patrimonio biocultural se expresa en la integración de kosmos (cosmovisión), corpus

15. Juárez et al. (2020), op. cit.
16. SIMEC-CONANP, (s.f), op.cit.
17. Selener, D., Endara, B. y Carvajal, J. (1997). *Guía práctica para el sondeo rural participativo*. Instituto Internacional de Reconstrucción Rural.
18. Toledo, V. M. y Barrera-Bassols, N. (2019)., op.cit-

(conocimiento) y praxis (prácticas), conformando un tejido complejo que vincula a las personas con su entorno.

En el contexto del ANP La Malinche, este patrimonio biocultural se manifiesta en los modos de uso y manejo del territorio, en los ciclos agrícolas ligados a festividades religiosas, en la gastronomía ceremonial, en las lenguas indígenas y en la transmisión de saberes entre generaciones. Reconocer esta dimensión integrada implica valorar tanto los elementos naturales como los culturales, entendiendo que su separación es artificial y que ambos se sostienen mutuamente.

Las comunidades nahua y yuhmu que habitan las faldas de La Malinche han construido sus propuestas de turismo alternativo a partir de este entendimiento integral, buscando compartir con visitantes no solo la belleza del paisaje o la biodiversidad del bosque, sino también su visión del mundo, sus formas de organización comunitaria y su manera de relacionarse con la naturaleza de manera respetuosa y sustentable.

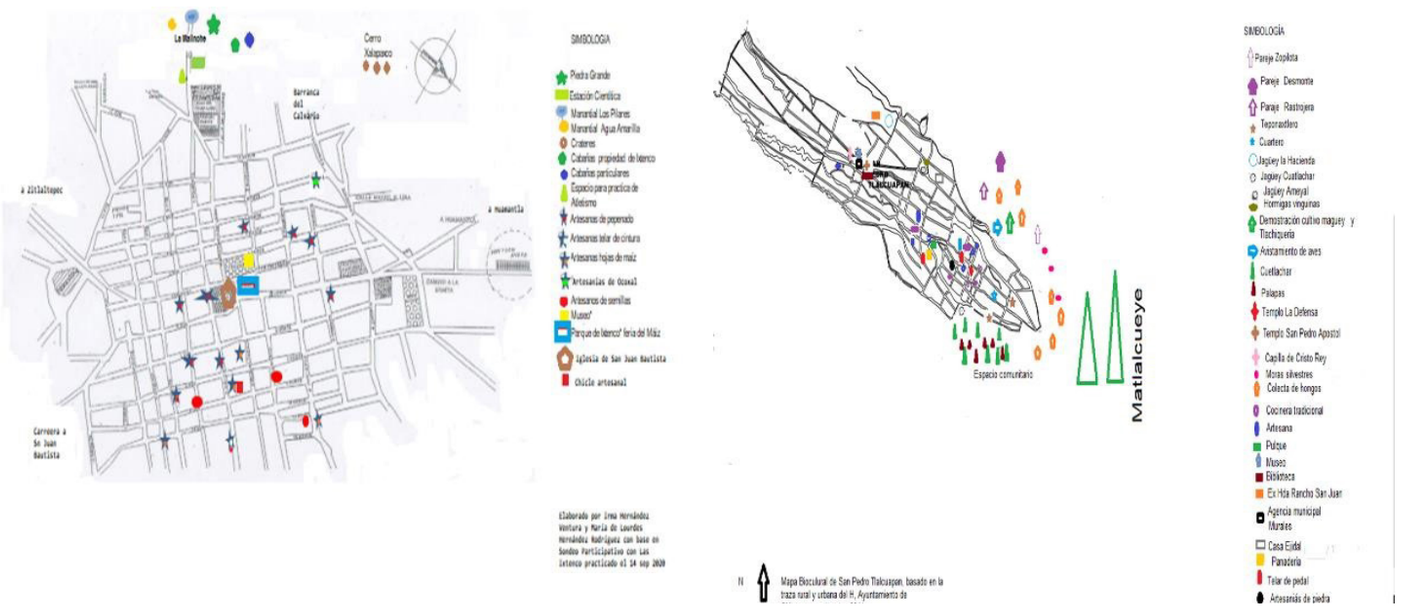
3.1.1 PATRIMONIO NATURAL

El territorio donde se ubican los grupos Yoloaltépetl y Mady ni Muy (Figura 4) está marcado por la presencia de bosques de coníferas —principalmente pino, oyamel y encino— que forman parte del corredor biológico del altiplano mexicano. Estas zonas cumplen funciones esenciales para la recarga de acuíferos, la captura de carbono y la regulación climática local, además de albergar una notable biodiversidad que incluye especies endémicas y en peligro.

Entre los recursos naturales más valorados destacan los manantiales y jagüeyes, que no solo son fuentes de agua para consumo humano y agrícola, sino también espacios con un profundo significado espiritual y comunitario. Estos cuerpos de agua son vistos como lugares de vida y regeneración, cuya protección es prioritaria para las comunidades locales.

La recolección de hongos silvestres es una actividad central en la relación con el bosque. En San Pedro Tlalcuapan, por ejemplo, se reconocen al menos 41 especies comestibles, como Tecax, Pante, Amarillo, Xocoyuli, Borrachos, Escobeta y Tecosu (Montoya et al., 2009[19]). Estas variedades son recolectadas siguiendo conocimientos transmitidos de generación en generación, respetando calendarios de cosecha y prácticas de manejo que evitan la sobreexplotación. En ambos territorios se incluye también las milpas, que no son solo parcelas de cultivo, sino espacios de vida donde se cultivan saberes agrícolas, relaciones comunitarias y alimentos básicos como el maíz, el frijol y la calabaza.

Además, los parajes y senderos comunitarios como



Mady ni Muy-Ixtenco

Yolotaltépetl- San Pedro Tlalcuapan

Fig. 4. Mapas de atractivos bioculturales identificados por las y los participantes Fuente: Elaboración propia con base en trabajos grupales

19. Montoya et al. (2009), op. cit.

Cuetlachar, La Rastrojera y Zopilota en Tlalcuapan son utilizados para caminatas, avistamiento de aves y recolección de frutos silvestres como mora y capulín, mientras que en Ixtenco, destacan los Xalapascos y el monolito conocido como "Piedra Grande", un espacio sagrado que la comunidad visita anualmente cada 8 de enero para conmemorar su fundación en 1531.

Ambos grupos integran estos recursos naturales en sus propuestas turísticas mediante recorridos interpretativos que buscan sensibilizar a los visitantes sobre la importancia de conservar el bosque, el agua y la biodiversidad. Estas actividades no solo generan ingresos, sino que se convierten en espacios educativos donde se comparten saberes locales y se construyen relaciones de respeto entre anfitriones y visitantes.

3.1.2. PATRIMONIO CULTURAL

El patrimonio cultural de las comunidades nahua y yuhmu en las faldas de La Malinche es el resultado de una historia larga de resistencia, adaptación y creatividad y constituye un sistema vivo de saberes, prácticas y valores transmitidos intergeneracionalmente. En el marco del turismo alternativo, este patrimonio se convierte en la base



Bordado deshilado



Adorno de Ocoxal



Flores de totomoxtle



Atole de Chilacayote



Tlatlapas



Hongos con flores de calabaza y granos de maíz



Celebración de la virgen de la Defensa



Navidad

Fig. 5. Imágenes varias del patrimonio de San Pedro Tlalcuapan

para propuestas que no solo buscan generar ingresos, sino también reafirmar identidades, fortalecer el tejido social y ejercer la autonomía cultural.

3.1.2.1 GRUPO YOLOALTÉPETL (SAN PEDRO TLALCUAPAN)

El grupo reconoce una diversidad de saberes y prácticas vinculadas a su identidad nahua (Figura 5) .

Entre sus artesanías destacan el bordado deshilado, las flores de totomoxtle, los adornos de ocoxal y la confección de la falda Tzompantle. Estas piezas no solo tienen valor estético, sino que representan conocimientos técnicos, simbolismos religiosos y la transmisión de valores comunitarios.

En la gastronomía, sobresalen platillos como el atole de chilacayote, las tlatlapas (guisos de frijol con nopales y epazote) y las preparaciones con hongos recolectados en el bosque. Estas recetas están ligadas al ciclo agrícola y a la disponibilidad estacional de ingredientes, reflejando una relación cuidadosa con el territorio.

Las festividades son momentos de especial relevancia: la Feria del Maíz, la colecta de hongos (junio–septiembre) y las celebraciones religiosas de Navidad y en torno a la Virgen de la Defensa son espacios donde se articulan espiritualidad, alimentación, música y convivencia comunitaria. En estas fiestas se refuerza la memoria colectiva y se actualizan alianzas sociales y familiares.

Su propuesta turística integra recorridos interpretativos por el bosque, talleres de cocina tradicional, enseñanza de lengua nahua y elaboración de artesanías. Todo ello se organiza de forma regulada para respetar los ritmos comunitarios y evitar la explotación cultural, privilegiando el diálogo con el visitante y la transmisión auténtica de saberes.

3.1.2.2 GRUPO MADY NI MUY (IXTENCO)

El grupo Mady ni Muy enfatiza la dimensión femenina, indígena y territorial de su propuesta turística (Figura 7).

Su patrimonio artesanal tiene como emblema el bordado de pepenado, reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado de Tlaxcala. Esta técnica minuciosa requiere tiempo y conocimiento especializado que, debido a sus costos, está en riesgo de perderse. Además, elaboran cuadros de semillas, figuras de totomoxtle y bisutería de chaquira, piezas que combinan tradición, creatividad y recursos locales.

En su gastronomía ceremonial sobresalen el atole agrio, hecho con maíz negro fermentado, y el mole de Matuma o mole de ladrillo, platillo complejo preparado colectivamente durante las festividades de mayordomía. Estos alimentos no son simples platillos, sino expresiones de cosmovisión, solidaridad y organización comunitaria.

Sus festividades incluyen la Fiesta del Maíz (en marzo o abril), que celebra la continuidad agrícola y la identidad yuhmu, y la mayordomía del 24 de junio, donde se prepara colectivamente el mole de Matuma. Estas celebraciones articulan lo espiritual con lo social, fortaleciendo el sentido de pertenencia y la cohesión comunitaria.

La propuesta turística de Mady ni Muy se centra en talleres de bordado, demostraciones de cocina ceremonial, recorridos por la milpa y el bosque, y explicaciones sobre la cosmovisión yuhmu. Este grupo pone especial cuidado en definir qué aspectos de su cultura son visibles para los visitantes y cuáles permanecen en el ámbito sagrado y privado, ejerciendo así un acto consciente de soberanía cultural.

En ambos casos, las comunidades entienden el turismo no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta para fortalecer la organización comunitaria, transmitir saberes a nuevas generaciones y consolidar la autonomía frente a dinámicas externas que tienden a homogeneizar y mercantilizar sus culturas. La temporalidad de sus actividades turísticas obedece a los calendarios comunitarios, respetando ciclos agrícolas, rituales y compromisos colectivos.

3.2. RELACIONES BIOCULTURALES

El trabajo participativo realizado con los grupos Yoloaltépetl y Mady ni Muy permitió no solo identificar recursos y prácticas culturales, sino también reflexionar colectivamente sobre las formas en que cada comunidad entiende y gestiona su patrimonio biocultural. Este proceso reveló tanto coincidencias como diferencias significativas en la manera de apropiarse del territorio, compartir saberes y relacionarse con el turismo.

Ambos grupos coincidieron en reconocer la importancia del bosque, el agua y la biodiversidad como bases de vida y sustento. La recolección de hongos, por ejemplo, se comparte como práctica común, aunque con variedades, calendarios y técnicas específicas para cada comunidad (Montoya et al., 2009). Asimismo, los calendarios festivos, aunque diferentes en fechas y rituales, cumplen funciones similares de cohesión social, reafirmación identitaria y agradecimiento a la tierra.

Durante los talleres, se generaron intercambios significativos: las participantes compararon sus recetas de atole (chilacayote en Tlalcuapan, agrio en Ixtenco), compartieron experiencias sobre la recolección de hongos y discutieron estrategias para organizar recorridos turísticos sin dañar el bosque ni perturbar los ritmos comunitarios. Estos



Bordado de pepenado



Integrantes del grupo luciendo blusa de pepenado



Bordado de chaquira



Mole de Matuma



Atole agrio (de maíz morado



Cuadro a base de semillas



Mayordomía de Matuma



Feria del maíz



Figuras de totomoxtle

Fig. 7. Imágenes varias del patrimonio de San Juan Ixtenco

diálogos fortalecieron el reconocimiento mutuo, la valoración de la diversidad cultural y la idea de construir alianzas para la gestión del territorio.

Sin embargo, también surgieron tensiones y preocupaciones. Mady ni Muy manifestó su inquietud por la apropiación indebida de su gastronomía ceremonial por actores externos, que reproducen sus platillos sin respetar ingredientes, técnicas ni significados. Este fenómeno evidencia la problemática de la mercantilización cultural, en la que saberes tradicionales son despojados de su contexto y vendidos como mercancías turísticas genéricas.

Ambos grupos coincidieron en que el turismo alternativo debe ser un ejercicio de autonomía cultural y política. Para ellos, la decisión sobre qué compartir y cómo hacerlo es un acto de soberanía que implica delimitar espacios sagrados y visibles, establecer reglas claras para visitantes y evitar la banalización de sus prácticas. En este sentido, el turismo no solo es una actividad económica, sino una herramienta para fortalecer la organización comunitaria, reivindicar la identidad indígena y consolidar la relación

respetuosa con el territorio.

El diagnóstico participativo también permitió reflexionar sobre las relaciones con actores externos: operadores turísticos, instituciones gubernamentales y visitantes. Las comunidades subrayaron la necesidad de negociar en condiciones justas y de exigir respeto a sus formas de vida. Reconocieron el valor de trabajar en red, como en el caso de la REHT-BIO-Malintzi, para compartir experiencias, construir aprendizajes comunes y defender colectivamente sus derechos territoriales y culturales, donde se espera que el turismo alternativo cumpla su promesa de ser una vía para la conservación y la justicia social.

CONCLUSIONES

El turismo alternativo en el Área Natural Protegida La Malinche, como lo han planteado y construido los grupos Yoloaltépetl y Mady ni Muy, representa mucho más que una actividad económica: es una estrategia comunitaria para articular conservación ambiental, soberanía cultural y fortalecimiento territorial. Lejos de replicar el modelo extractivista del turismo de masas, estas iniciativas buscan generar experiencias significativas que respeten los ciclos comunitarios, los saberes locales y las estructuras organizativas propias.

Ambos grupos han demostrado que es posible diseñar propuestas turísticas basadas en el reconocimiento de su patrimonio biocultural, entendiendo este no como una suma de recursos aislados, sino como un tejido complejo que vincula prácticas agrícolas, manejo del bosque, gastronomía ceremonial, artesanías, festividades y cosmovisión. La apropiación del territorio se convierte así en un acto político y cultural, que refuerza la identidad colectiva y la capacidad de decisión sobre el uso de sus recursos.

El proceso de diagnóstico participativo no solo permitió identificar y valorar los recursos disponibles, sino que también fortaleció el diálogo comunitario y la reflexión crítica sobre los riesgos de la mercantilización cultural. Al establecer límites entre lo visible y lo sagrado, y al decidir qué compartir y cómo hacerlo, las comunidades ejercen soberanía cultural y protegen sus saberes frente a la apropiación externa

No obstante, los retos persisten. Entre ellos destacan las tensiones con actores externos, la necesidad de negociar en condiciones equitativas, la protección de conocimientos tradicionales y la consolidación de capacidades organizativas para la gestión autónoma del turismo. Además, es indispensable garantizar el acompañamiento institucional que respete las formas locales de organización y promueva políticas públicas inclusivas que reconozcan la diversidad cultural como un valor estratégico para la conservación

BIBLIOGRAFÍA

Castro, U. y Fonseca, M. A. (2015). *Turismo alternativo y políticas públicas en México*. Universidad de Guadalajara.

Gómez, M., Montoya, A., Torres-García, E. y Cortés-Sánchez, E. (2009). Zonas altitudinales y biodiversidad en el Parque Nacional La Malinche. En Castro y Tucker (Coords.), *Matlalcueyetl. Tomo I. Visiones sobre cultura, ambiente y desarrollo* (pp. 171-179). UNAM.

Hernández-Rodríguez, M. de L. (2023). *Turismo alternativo como estrategia de atención al patrimonio biocultural de la REHT-Matlalcueyetl*. El Colegio de Tlaxcala, A.C.

Juárez, L. A., Hernández-Rodríguez, M. de L. y Campos, V. (2020). Las ADVC: una revisión crítica de su implementación para la conservación del patrimonio natural. *Ra Ximhai*, 16(4), 35-66.

Montoya, A., Cortés-Sánchez, E., Kong, A. y Torres-García, E. (2009). Conocimiento tradicional de los hongos silvestres en Altamira de Guadalupe, Huamantla, Tlaxcala. En Castro y Tucker (Coords.), *Matlalcueyetl. Tomo I. Visiones sobre cultura, ambiente y desarrollo* (pp. 151-171). UNAM.

Nava-Tablada, M. E., Gallardo, F., Díez, I. y Fajersson, P. (2011). *Turismo alternativo y uso sustentable de la biodiversidad*. Gobierno de Veracruz.

Sánchez, M. de L. y Domínguez, E. (2009). Marco geográfico del volcán La Matlalcueye. En Castro y Tucker (Coords.), *Matlalcueyetl. Tomo I. Visiones sobre cultura, ambiente y desarrollo* (pp. 41-49). UNAM.

Selener, D., Endara, B. y Carvajal, J. (1997). *Guía práctica para el sondeo rural participativo*. Instituto Internacional de Reconstrucción Rural.

Subsistema de Información, Monitoreo y Evaluación para la Conservación – Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas [SIMEC-CONANP] (s.f.). *Descripción del Parque Nacional La Malinche*. Recuperado de https://simec.conanp.gob.mx/pdf_evaluacion/malinche.pdf

Toledo, V. M. y Barrera-Bassols, N. (2019). *¿Qué es la diversidad biocultural?* UNAM-Red Temática sobre Patrimonio Biocultural-CONACyT.

MUSEO DE LA CIUDAD
"EN LA MEMORIA DE NUESTROS ABUELOS Y ABUELAS"

EDISON CANDO / ECUADOR

RESUMEN

Un acercamiento, a las artes y culturas en el museo de la ciudad, con el patrimonio en la memoria de un grupo de adultos mayores, que son mediadoras en el museo y que cuentan, como era el Quito de ayer desde sus vivencias como habitantes de la ciudad, y que ahora en su tercera edad, comparan como eran antes y como es hoy la ciudad.

Palabras claves: Adulto mayor, museo, memoria, cultura, turismo, oralidad, vivencias.

"MEMORIAS DEL AYER"

EL PATRIMONIO EN LA MEMORIA DE NUESTROS ADULTOS MAYORES

Personas de la tercera edad que conforman el grupo Memorias del Ayer, un patrimonio guardado en el pensamiento de señoras que viven en Quito y que hoy son mediadoras en el Museo de la Ciudad, que trabajan en varios proyectos como una forma de usar el tiempo libre y mejorar su calidad de vida, que ayudan a mantener la memoria y la cultura de una ciudad.

"Se acuerda como era antes la plaza grande, era la plaza principal de Quito;yo si me acuerdo del barrio de los prodigios, era alargada, y empedrada desde el inicio al fin, sabíamos encontrarnos en la tienda de la esquina, era de La Laurina la patoja; bajando la Rocafuerte, se acuerda del taita pendejadas, así, el vivía al lado de la zapatería del Rojas; por la escuela Chile vivía la negra samba y en la tola el terrible Martines, en el ejido se jugaba a los billusos, las ollitas, el pan quemado y si que te rose; siempre a la ermita llegaba la casita de la fantasía y en la libertad daban cine gratis. Recuerdos que están en la memoria de nuestros abuelos y que por medios de la oralidad nos cuentan a los asistentes en el museo de la ciudad".

"Se acuerda cómo *era antes la* Plaza Grande*, era la plaza principal de Quito; yo sí me acuerdo del barrio de los* Prodigios*, era alargada y empedrada desde el inicio al fin, sabíamos encontrarnos en la tienda de la esquina, era* de la Laurina**,** la *patoja; bajando la* Rocafuerte*, se acuerda del* **Taita** Pendejadas*, así, él vivía al lado de la zapatería del* Rojas; *por la escuela* Chile *vivía la* Negra Samba *y en* La Tola *el terrible* Martínez*, en el* Ejido *se jugaba a los* billusos*, las ollitas, el pan quemado y sí que te* rosé; *siempre a la* Ermita *llegaba la casita de la fantasía y en* La Libertad *daban cine gratis. Recuerdos que están en la memoria de nuestros abuelos y que por* medio *de la oralidad nos cuentan a los asistentes en el* Museo de la Ciudad".

LA ORALIDAD

En este caso vamos a entender a la oralidad como un modo de comunicación que hacen las guías de la tercera edad en el Museo de la Ciudad, que se basa en contarnos desde su experiencia las vicisitudes que se encuentran en su memoria, desde sus recuerdos nos comunican en forma narrativa la ciudad y su relación entre pobladores. Es un patrimonio que está presente en el pensamiento humano, que permite crear y recrear significados vividos en la ciudad. El museo ha organizado un grupo de personas de la tercera edad y les ha capacitado como mediadoras comunitarias del Museo de la Ciudad para promover la memoria y la cultura y saber de primera mano cómo era la ciudad y las transformaciones actuales, y conocer desde su memoria el patrimonio de Quito.

La narrativa oral es una forma de conocer e interpretar los cuadros, fotografías y costumbres del Quito del ayer, con guías que conocen esa realidad y es una herramienta de comunicación verbal a través de los relatos percibidos por nuestros ancestros.

LA COMUNICACIÓN

Este grupo de señoras promueve la comunicación oral y la cultura desde sus vivencias, el encuentro con la memoria y la interpretación de los objetos que se encuentran en el museo en el espacio siglo XX.

Para el 2010, algunos técnicos del museo de la ciudad se contactan con el CEAM, Centro del Adulto Mayor, para realizar la propuesta de que sean mediadores comunitarios para guías del Museo de la Ciudad, que narren desde su memoria cómo era la ciudad en sus tiempos y los cambios que ha sufrido mirando la actualidad; así es como nace el grupo Memorias del Ayer del Museo de la Ciudad, que trabaja en varios proyectos para promover la memoria y la cultura como parte del patrimonio de la urbe quiteña.

El grupo Memorias del Ayer está avalado por el Museo de la Ciudad; poco a poco han ido conformándose como un grupo proactivo e independiente y se han organizado para hacer teatro, música, danza, gastronomía y varias actividades más, sin perder el norte de narrar y explicar a la ciudad desde los objetos, fotografías y recuerdos de la ciudad de ayer.

TURISMO

El intercambio cultural que se da entre las tradiciones, gastronomía, geografía, artesanías, lenguas y costumbres permite valorizar el punto de vista del intercambio cultural; resulta muy útil,, ya que permite el conocimiento de las culturas, tradiciones, geografía, artesanías y otros aspectos de miembros ajenos a la comunidad, sino que también permite la valorización y la concienciación de la misma comunidad.

En los actuales momentos se habla de un turismo recreativo basado en el uso positivo del tiempo libre, lo que implica diversión sana, como una opción válida de práctica turística y eso es lo que nos brinda el turismo natural en las comunidades, incluido para un turista que viaja por placer, negocios, motivos profesionales o comerciales.

Esta alternativa de tiempo de ocio, de un turismo no urbano emergente, es familiar de grupos con un fin determinado y también individual por su característica de actividades en grupo, tanto recreativas, ecoturísticas, deportivas, de agricultura y de investigación.

El turismo comunitario como una actividad de uso positivo del tiempo libre, donde los pueblos y nacionalidades ofrecen actividades del mundo tangible e intangible producto de su cosmovisión de desarrollo, descanso y diversión, abre un mundo mágico totalmente diferente a la visión tradicional, desde el senderismo, atractivos paisajísticos, naturales, históricos, arqueológicos, culturales, entre otros.

QUITO CIUDAD MILENARIA

A Quito se le designa como patrimonio cultural de la humanidad hace 41 años por la UNESCO y es reconocida como el casco colonial mejor conservado del mundo; el valor histórico de la ciudad, entre ellos sus tradiciones contadas desde la oralidad por las mediadoras de la tercera edad y sus construcciones centenarias muy bien conservadas.

Con la participación voluntaria de un grupo de señoras de la tercera edad, se ha complementado este patrimonio que va mucho más allá de los bienes, de lo audiovisual, fotografías, objetos y arquitectura; es la memoria y saberes culturales de estas personas.

Esta gestión de la memoria nos permite fortalecer nuestra identidad como ciudad, porque sus narrativas fortalecen la historia de la ciudad y se conoce un poco más de la cotidianidad de sus habitantes.

El grupo de señoras de la tercera edad mantiene una ciudad viva y para ellas constituye, aunque su trabajo no es remunerado, un aporte a la ciudad; son fieles testigos de las artes y culturas de la ciudad, donde cuentan el antes y después de la urbe.

El Museo de la Ciudad, actualmente funciona en las instalaciones del antiguo hospital San Juan de Dios; era una casa de salud anteriormente, pero con el tiempo el municipio lo transformó en un museo que se conoce ahora como el Museo de la Ciudad. Entre 1565 y 1705 fue llamado Hospital de la Real Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo;

esto es muy importante conocer porque nos permite ahora actualizar y entender que todas las instalaciones del hospital fueron reconstruidas para darle un formato de museo. Entonces el museo hoy en día presta una labor turística de conocimiento de la ciudad y está hecho en periodos, pero al periodo que nos vamos a referir es al periodo de los años del inicio de siglo del siglo XX, en donde muchas personas vivieron eso, especialmente hoy personas de la tercera edad que conocieron y vivieron toda esa época del siglo XX y que lo reproducen en forma oral en las instalaciones del museo.

Este espacio cultural está ubicado en la calle García Moreno y Rocafuerte; forma parte de la Fundación Museos de la Ciudad, adscrita a la Secretaría de Cultura. Este edificio municipal ha permitido recibir a muchos visitantes tanto nacionales como extranjeros, pero lo que más ha impactado a las personas es estos diálogos que existen entre las gentes que vivieron esa época y narran desde una fuente original todas las vivencias que fueron en la época del siglo XX. Las personas que vivieron estos acontecimientos, que narran desde su propia experiencia, permiten vincular a los objetos, a la parte objetual que tiene el museo; por ejemplo, cuadros de la época, materiales de la época, utensilios de la época, que lo permiten y describen, por ejemplo, los molinos del ají, que son piedras de moler sacadas de la cantera y que con una pequeña piedra machucan el ají con sal, y eso permite, por ejemplo, hacer un adobo para condimentar las comidas de la época.

Este espacio cultural donde está ubicado el siglo XX en el museo de la ciudad fue inaugurado en el 2019, un lugar para gestión y desarrollo de colecciones, pero también para relacionar estas vivencias de un museo vivo con el recuerdo y con la memoria de las señoras; por eso se le conoce a este grupo de señoras que hacen presencia dentro del museo como Memorias del Ayer, y están relacionadas con sus propias vivencias y la historia bajo los objetos que contiene este espacio cultural de esta época específicamente del siglo XX y es una práctica sociocultural del Distrito Metropolitano de Quito. Este acervo contiene más de 70 000 obras en áreas como historia, sociología, antropología, demografía, urbanismo, arquitectura, arte, música, entre otros, así como temas especializados en museología y museografía, y un proceso en el que las personas conocedoras pueden interpretar de mejor manera todo el contenido teórico desde sus vivencias, dando a conocer la utilidad de dichos objetos.

EL ESPACIO

El espacio que da el museo es solamente para las reuniones, donde se planifica el trabajo grupal y ayudan también con los trámites para conseguir profesores para hacer talleres.

¿Qué son los mediadores comunitarios? Son personas que trabajan colaborando con la comunidad cercana al museo y de sus alrededores; ellos acogen personas vulnerables, vienen trayendo niños a estudiar, también a las personas mayores y a jóvenes; todo eso ellos viven por los alrededores donde está el museo, para hacer con los chicos trabajos manuales, vienen a jugar, hacen varias actividades, un trabajo integral manejado por los mediadores comunitarios. Los jóvenes también vienen a trabajar y todos ocupan el aula Proarte. Tenemos un espacio llamado creativo que está ocupado todo el tiempo; vienen unos de mañana, otros en la tarde, y el grupo de Memorias del Ayer ocupa los días miércoles, disponible todo el día donde se desarrollan los proyectos.

En el 2009 vinieron del museo de la ciudad al centro del adulto mayor, nos comenta Martha, líder de las señoras: "me dijeron que vaya, que si quería ir al museo de la ciudad; entonces, al estar ahí en el museo de la ciudad, yo estudiaba los martes y jueves baile de salón y eso era el día miércoles, entonces tenía tiempo y me fui. Yo pensaba que al principio el museo de la ciudad era solo para las personas que sabían y conocían de museos, más que todo que conocían qué era el museo; yo me dije: a nosotros nos invitaron para hacer mediadoras, conocía sobre cómo era Quito cuando era niña, era el único requisito".

Comenzamos con las clases de conocer todo lo que significaba lo que estaba expuesto en el museo de la ciudad y luego nosotros transmitíamos a las personas que llegaban al museo y comenzamos a replicar el curso a las nuevas personas adultas mayores, porque solo se trabajó con adultas y recibíamos clases de mediación; era que uno daba lo que conocía a otra, las personas también tenían conocimiento en otras áreas y colaborábamos todas en el taller de mediación.

No solo los guías participan cuando preguntan, también nosotras intervenimos para dar claridad de cómo era la ciudad; los guías son especialistas, pero nosotras conocemos de primera mano. La mediación es diferente porque tú recibes también conocimientos de las personas que asisten y creamos vínculos con los visitantes al museo sobre cómo era la ciudad, su arte y su cultura.

Bienvenido al museo de la ciudad, vamos a conocer acerca del museo, porque lo que aprendimos era acerca del hospital San Juan de Dios, que estuvo funcionando por más de 400 años; en un principio se llamó el Hospital de la Real Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo y duró hasta 1974, año en que cerraron las puertas y permaneció el hospital cerrado; luego se restauró y nosotros fuimos parte de esa nueva estructura.

Viene un grupo del museo al CEAM. El contacto lo hacen con la profesora que era de taichí; ella les viene trayendo la propuesta y así mismo unas 11 personas más se incorporan; en la actualidad vamos quedando pocas y se renovó el grupo, tres o cuatro quedamos del grupo anterior, de las 15, y ahora nuevamente vamos a comenzar con el nuevo grupo.

Con este nuevo grupo ya no solo es la mediación y, con el equipo técnico, nos han preguntado qué es lo que queremos; entonces ahí nosotros les explicábamos que queríamos bailar, hacer teatro y ejercicios de memoria; nosotros hemos querido esas actividades. A raíz de eso también, con las nuevas, presentamos una obra de teatro que se llamaba Memorias del Ayer. Se organizó el guion y presentamos en el Teatro de la Ciudad, donde se contaba la vida del hospital San Juan de Dios y en los respectivos espacios del hospital; más tarde se realizaron presentaciones de clown.

Nosotros somos de la mediación, hicimos los recuerdos de la ciudad, que es habitar el museo, habitar la ciudad, donde contamos nuestras vivencias de habitar como habitantes de la ciudad, cómo era antes y cómo la ciudad ha cambiado, cómo unas personas conversaban cómo era San Francisco y cómo es en la actualidad; antes había las rifas, almacenes de juguetes en toda la plaza, hoy en día no existe nada de eso.

Al contar eso nos preparamos la dramaturgia y, con todos los datos obtenidos, montamos la obra, que fue ganadora del primer premio, porque nosotras hablábamos de todas las calles, plazas, casas y sitios emblemáticos de nuestra ciudad en la obra de teatro; antes de recrear el texto teatral nosotras visitamos todos los lugares que menciona la obra y la mejoramos.

Para el montaje nos ayudan los estudiantes pasantes de la Universidad Central, de la Facultad de Artes, que vienen para cumplir su pasantía con los adultos mayores y colaboran bastante; inclusive esta vez, para la presentación de la última obra de Habitar el museo, habitar la ciudad, vinieron los chicos que saben dibujar de la carrera de Plástica y construyeron la escenografía, pintaron la cocina y los diferentes elementos que necesitaba la obra de teatro.

Actualmente, el grupo de adultos mayores ha tenido mayor protagonismo en el museo de la ciudad; el grupo se ha hecho más grande y participan en danza y canto. Hoy en día vienen diferentes instituciones que apoyan el trabajo del grupo y cada vez estamos en actividad.

COMO PARTE FINAL

El grupo de señoras de la tercera edad se ha organizado eficazmente con el apoyo incondicional de los técnicos del museo de la ciudad, quienes auspiciaron para el premio de Ibermuseos, en la décima primera edición de educación Ibermuseos, quedando en primer lugar con el proyecto "Habitar el museo, habitar la ciudad".

Muchas organizaciones e instituciones se han sumado para apoyar las diferentes actividades del grupo de señoras; muchos estudiantes de diferentes universidades han hecho su pasantía en el grupo.

Todo este proceso comenzó como una actividad de su patrimonio cultural desde la memoria de las personas de la tercera edad que tenían algo que decir sobre el arte y la cultura de Quito.

Sus vivencias como grupo les han mejorado su calidad de vida y hacen de su tiempo libre un aprendizaje constante, al que se le añade la participación del grupo en las artes y culturas del país.

Se han desarrollado con las señoras del grupo Memorias del Ayer estrategias del pensamiento visual, aplicando el método para encontrar el significado de los objetos expuestos en el museo, despertando las artes, culturas, tiempos y sitios de la ciudad.

RAÍCES BIBOSEÑAS, HOY SAAVEDRENSES, DE INTEGRACIÓN

CARMEN ZUELLY AGUIRRE BARBOZA / BOLIVIA

Escribir sobre Patrimonio Cultural en el Municipio de General Saavedra, es desandar los caminos de lo que otrora fueran selvas indómitas en las que habitaban indígenas de las tierra bajas del llamado oriente boliviano, estas naciones estuvieron presentes en el territorio de lo que hoy es parte de una de las provincias más prósperas del norte integrado del departamento de Santa Cruz y dejaron como herencia una enorme riqueza natural, cultural, social que merece la pena estudiar y dar a conocer estos mundos de nuestra patria boliviana.

El trabajo que aquí presento es un análisis del contexto y los elementos del Patrimonio Cultural en General Saavedra, haciendo énfasis en los aspectos inmateriales, que se encuentran en proceso de investigación. El mismo nace del interés personal en el verano del 2024, cuando tuve la suerte de participar en el *taller: "Resguardo de la memoria viva, gestión de proyectos de patrimonio cultural intangible"*, desarrollado por la carrera de arte de la U.A.G.R.M. en la cual me enlisté, donde surgieron una serie de cuestionamientos sobre qué podríamos proponer como patrimonio cultural inmaterial desde nuestros oficios y/o profesiones o nuestras afinidades, así, dos preguntas que nos hicieron a los participantes resonaron en mi mente. Encontré algunas respuestas, muchas más preguntas y descubrí otros elementos para poder analizar, cabe destacar dos que me parecieron las más interesantes como punto de partida: ¿Por qué quiero contar estos hechos ? ¿Por qué quiero describir y compartir estas vivencias a otros y para otros?, una tras otra, las ideas e imágenes llegaron a mi mente curiosa, desde las vivencias personales, desde la observación participante en el campo mismo de estudio, hilván a hilván, como si de un tejido poético se tratara llegaron a escribirse, las mismas que resumo en las siguientes líneas:

Cuando pienso en patrimonio cultural...
Visualizo hombres labrando la tierra, que de sol a sol cultivan con la esperanza de la cosecha...
Visualizo mujeres afanosas moliendo el maíz, la yuca y los muchos ingredientes que se van mezclando en el momento oportuno del arte de la cocina cruceña y boliviana, la misma que se transmite de generación en generación...
Visualizo niños correteando alrededor del tacú, ágiles para robarse un delicioso masaco cocinado por la matriarca de la familia...
Visualizo los ojos de nuestras abuelas brillando cuando una festividad se acercaba y tenían que contarle a sus hijas, nietas como mezclar ingredientes y obtener sabores deliciosos...
Visualizo el origen del humano, en sus cavernas, descubriendo el fuego, los hombres cazando, las mujeres eligiendo los ingredientes que serán comestibles y los que no...
Visualizo la vida misma de principio a fin, con sus rituales de sobrevivencia, compartiendo, aprendiendo, existiendo...
Porque quisiera que esos saberes, al ser parte de su identidad, puedan ser recuperados, transmitidos y reconocidos, valorados,

que las nuevas generaciones puedan conocer, disfrutar de los sabores, colores.

El valor del sincretismo en todas sus expresiones religiosas, culturales, en las cuales se manifiesta en los distintos acontecimientos de la vida (como se celebra un nacimiento, una festividad popular, un matrimonio, un funeral).

¡Eureka! había encontrado *elementos* que podrían considerarse como patrimonio cultural, ese resonar en mis oídos llegó desde el centro mismo de mi universo, me cautivó la temática y empecé a investigar sobre este tema.

Hoy, con motivo del bicentenario de nuestra amada Bolivia, creo necesario contar y describir estos escenarios que hoy se muestran como un colorido abanico en el que destaca la cohesión social entre las *gentes* oriundas del lugar, los que llegaron fruto de la migración espontánea y de colonización del Estado boliviano.

Actualmente, este pueblo manifiesta a través de su gastronomía, de sus fiestas, costumbres, su origen y a la vez, integra a sus actores contemporáneos, juntos caminan a paso firme por el progreso de su pueblo, llevando en sus raíces la costumbre de ser pascana y refugio del viajero, así, estas nuevas generaciones son fruto de este sincretismo cultural - religioso que aquí, a grandes rasgos, presento con el fin de tener un espacio de reflexión, de análisis del rico patrimonio cultural que se esconde en las pampas biboseñas, aquel que conserva en sus raíces, el que está en peligro de perderse y aquel que viene siendo parte de nuestros días, la interacción entre las distintas generaciones, sobre todo la transmisión de saberes ancestrales, la valoración de la oralidad de su gente, en resumen, el quehacer cotidiano fruto de la diversidad cultural de los habitantes de estas tierras, la transformación de esos procesos que hoy son patrimonio vivo, riquísimo en la variedad de colores, sabores y culturas de los habitantes de esta tierra cruceño – boliviana.

ANTECEDENTES DEL PATRIMONIO CULTURAL BIBOSEÑO

Existe poca bibliografía sobre este pueblo antes de la fundación oficial en 1804, salvo algunos pocos datos que reflejan los pueblos vecinos o las noticias que los expedicionarios y curas (sacerdotes) de la época colonial, nos transmitieron y que por suerte conserva el Museo y Archivo de Historia de Santa Cruz y uno que otros documentos, en alguna biblioteca en el extranjero y de bibliotecas privadas; por lo pronto, daremos un breve paseo por algunos acontecimientos importantes para una mejor comprensión del contexto en el cual está el *patrimonio cultural biboseño hoy saavedrense*[1] *de integración.*

Esta población en la actualidad es un municipio, parte de la provincia Obispo Santistevan, está situada en el centro de los llamados llanos cruceños, limita al norte con la provincia Guarayos (límite natural del Río Grande) al sur con las provincias Sara y Warnes, al este con la provincia Ñuflo de Chaves, al Oeste con las provincias Sara e Ichilo, ocupando el 1.3 % del departamento de Santa Cruz; la misión Bibosi fue la cuna de la provincia Obispo Santistevan, hoy convertida en 2da. Sección municipal denominada por ley de 1913 como General Saavedra, ha pasado por una serie de procesos administrativos, políticos y sociales, ha ido transformándose a través de los más de dos siglos de su conformación como misión, cantón y sección municipal, es importante destacar algunos eventos importantes de su historia, una de las últimas misiones franciscanas establecidas en territorio del norte cruceño, su fundación se remonta a:

"1804 expresa autorización de las autoridades civiles y eclesiásticas determinó la fundación de un pueblo. La formalidad de estilo fue llevada a la práctica por el religioso franciscano Juan Hernández (OFM). Dicho pueblo, que recibió el nombre de Bibosi como la comarca toda, tanto fue en sus principios misión de



Fig. 1. Frontis capilla central 1953 Propiedad de Archivo parroquial San Juan Bautista de Bibosi

1. Derivados artesanales de la caña de azúcar

chiriguanos como aposentamiento de criollos cruceños. Celebrando así su primera fiesta patronal el 24 de Junio de 1805, en honor a San Juan Bautista, precursor de Jesucristo. La Misión de Bibosi, "fundada el 14 de diciembre de 1804...territorio que comprendía: Naicó, La Víbora i todo lo compuesto desde este pueblo hasta la orilla del río Piraí al lado del oeste i sud i por la parte del sud en línea recta todo el partido de Turobo hasta La Abra del mismo, últimamente por el Este i norte hasta el río Grande"[2].

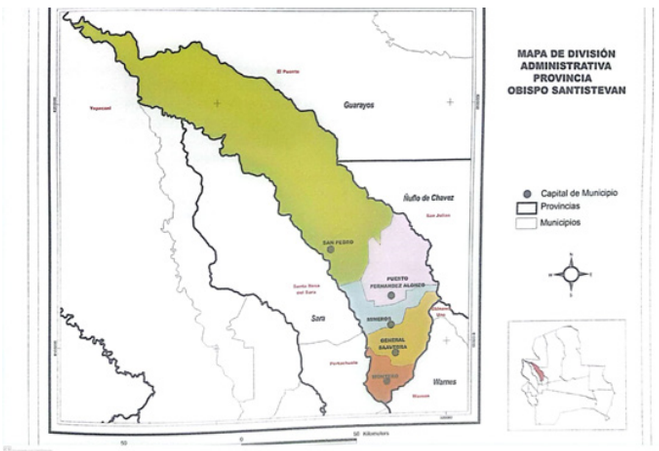


Fig. 2. Fuente: Ing. Ismael Gonzáles (Unidad político administrativa de límites, Ministerio de la presidencia IRD, 2013)

Posterior a la fundación de la *misión*, la población étnica pasaría por un proceso de mestizaje que dio paso a la formación de nuevas identidades y sociedades, es importante recordar en este contexto la presencia de la iglesia católica y su evolución, la que influyó en forma de organización social, política entre otros. Cabe destacar que, aún con este proceso de *aculturación* propia de la época, su gente conservaría rasgos culturales importantes que trascienden a través del tiempo, llegando hasta el siglo XXI, en especial lo relacionado con la gastronomía *biboseña*, la forma oral de transmisión de saberes ancestrales de generación en generación a través de sus leyendas y creencias.

Por ello, hay que destacar algunos datos importantes, por ejemplo, sería hasta entrada recién la república (1829) que esta misión se convertiría en parroquia

> *"...fundada el 12 de noviembre de 1829 y de su jurisdicción Eclesiástica pasó a depender La Víbora y Naicó habiendo dependido antes estos parajes a la vice parroquia Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Portachuelo, durante el lapso de 58 años, 11 meses y 26 días. De aquí en adelante la Víbora y su IGLESIA, pertenecerían a la Jurisdicción eclesiástica de la Parroquia de San Juan Bautista de Bibosi hasta el 29 de Junio de 1876, fecha de la fundación de la vice parroquia de San Ramón de la Víbora.....continuando bajo la jurisdicción de la parroquia San Juan Bautista de Bibosi"*[3].

Paralelo a las cuestiones religiosas, la administración política y social se iría configurando poco a poco, de ser una organización misional a convertirse en una pequeña comunidad, la población crecería y sus nuevos hijos (pueblos vecinos que se fueron formando) estas poblaciones entrarían en un proceso de urbanización más acelerado, creciendo a pasos agigantados, siendo esta zona estratégica para el crecimiento económico, político y social del departamento de Santa Cruz y de toda Bolivia, teniendo como consecuencia natural la sucesiva división político – administrativa, tal es el caso de San Ramón de la Víbora (alrededor de 1840), luego conocida como Montero (1912), Minero (municipio creado en 1983), Fernández Alonso y San Pedro (municipios creados por ley del 28 de Enero del 2002), estos cinco municipios hoy conforman la Provincia Obispo Santistevan. Cabe aclarar y destacar que ella, la tierra madre *biboseña*, permaneció con el paso del tiempo en su capital urbana, siendo hoy un próspero municipio, pero que aún en su pueblo capital conserva sus rasgos de antaño, al pasar por ella pareciera que el mundo no gira a la misma velocidad, sino que transita el paso del tiempo a su propio ritmo.

MISIÓN SAN JUAN BAUTISTA DE BIBOSI HOY GENERAL SAAVEDRA 1804 - 2025

El Municipio de General Saavedra está ubicado a 65 km. de la capital del Departamento de Santa Cruz, es la 2da. Sección municipal de la Provincia Obispo Santistevan, hasta el censo 2012 tenía una población de 17.000 hab. Según datos preliminares UTC, distribuidos en 5 distritos municipales, 15 barrios en el distrito capital y 24 comunidades, la población del municipio es diversa y multicultural, fruto del proceso histórico de mestizaje (naciones indígenas nativas, entre ellos guaranís, chiquitanos, chanés) en la época colonial – republicana (en sentido genérico cambas).

En la actualidad existe generaciones descendientes de estos pueblos que conservan sus costumbres y tradiciones de antaño, estas se manifiestan en las festividades principales

2. Pan de arroz, cuñapés, rosquitas de arroz y de maíz
3. Entrevista Sra. Beatriz Tórrez Cuéllar, que cuenta que los días previos a la noche de serenata se iba al templo parroquial, se le rezaba y cantaba al santo.



Fig. 3. Frontis capilla central 2024 Fot: gobierno autónomo Municipal de General saavedra



Fig. 4. Zafra cañera 2020 Fot: agroempresario.com



Fig. 5. Desfile cívico 2024 Fot: Lic. Iván Javier Lunario López /FUSIONARTE

de la zona, siendo la festividad en honor al patrono San Juan Bautista de Bibosi la más importante representación de los usos y costumbres del lugar, enraizados como *bibosi* en *motacú*[4], también existe el factor integrador debido a la migración de los municipios andinos del país hacia esta zona, en su mayoría fruto del Plan Bohan y luego de la migración espontánea ocurrida en diferentes oleadas en la 2da. mitad del siglo XX, fruto hoy la población posee características sincréticas de este proceso, que ha incorporado a su diario vivir nuevas formas de expresión cultural; la mayoría de la población habla el castellano, sin embargo también se habla en el municipio el guaraní y el quechua *(según información PTDI)*[5]

El municipio se dedica a la siembra y cosecha de caña de azúcar, siendo este monocultivo el más destacado de la zona, considerándose como la capital cañera del departamento, entorno a esta actividad se genera una cadena productiva importante no solo porque abastece los principales ingenios azucareros del norte integrado, sino que también permite fuentes de trabajo en las distintas áreas que se ponen en funcionamiento. También existe la vocación agro – pecuaria, la piscicultura y las haciendas demostrativas o los centros de recreación en contacto con la naturaleza como potencial de atractivo turístico, la mayoría a escalas pequeñas y medianas producciones.

DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS DEL PATRIMONIO CULTURAL BIBOSEÑO

Para referirnos al patrimonio cultural en el municipio de General Saavedra, hemos revisado la bibliografía básica, encontrando una infinidad de teorías sobre el término Patrimonio y su paulatina evolución, desde sus inicios como concepto jurídico hasta su varias significancias en el mundo actual, sin embargo, este no es el objetivo principal del presente artículo, por lo cual tomaré en cuenta el documento emitido por la UNESCO en su artículo No. 2 que nos devela algunos elementos importantes a considerarse, este:

> *"Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite*

4. Germán Coimbra Sanz, Diccionario enciclopédico cruceño: Américc.F., Santa Cruz, 2024
5. Denominación que se le da al muchacho (a) , adolescentes

de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

2. El "patrimonio cultural inmaterial", según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

a) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
b) Artes del espectáculo;
c) Usos sociales, rituales y actos festivos;
d) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
e) écnicas artesanales tradicionales.

3. Se entiende por "salvaguardia" las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos"[6].

En el municipio de General Saavedra existen numerosos elementos que pueden considerarse patrimonio, en especial lo que concierne al patrimonio cultural inmaterial, la mayoría de estos elementos se manifiestan en su cotidianidad y resaltan cada 14 de diciembre (fecha de su fundación) en el día de la tradición y con mayor

relevancia en las celebraciones de la festividad de su santo patrono *San Juan Bautista de Bibosi, en el cual* se presentan una serie de acontecimientos importantes, no solo por la expresión de fe y devoción propios de la expresión de *religiosidad cristiana y popular* (novenas en los barrios, misas, procesión por las calles del pueblo con la *tamborita*[7] típica de los pueblos orientales), evento que se prepara con anterioridad con una serie de actividades culturales (cantos y poesías), sociales (elecciones de reinas y representantes de belleza de la zona), deportivas (encendido de la antorcha de los juegos de San Juan, con ello se inician los partidos futbolísticos, las



Fig. 6. Tamborita típica, San Juan Bautista 2024
Fot: Gobierno Autonómo Municipal de General Saavedra

carreras de motos, etc..) y de producción artesanal (como los emprendimientos en las casas saavedreñas con el famoso añejo[8] , los famosos majablancos, tablillas, *horneaus*) .

Para presentar como punto culmen la serenata iniciada con la misa oficial, luego la popular verbena en



Fig. 7. Mesa de Horneaus y dulces típicos de la zonaFot.: Carmen Zuelly Aguirre Barboza

6. Existía la creencia de que quien se bañaba en la madrugada con agua del cántaro/tinaja y le rezaba con fe y devoción al santo no envejecía.
7. Conjunto musical compuesto originalmente por una especie de bombo, caja (tambor indígena, hecho con cuero de vaca), maracas de una especie del fruto del árbol de tutumo (crescentia cujete L.) y flautas. Hoy con algunas variantes.

la calle del atrio de la capilla central, donde se presentan números artísticos alusivos al folklore local, departamental, nacional, algunas representaciones de música y cantautores modernos, todo un programa festivo preparado por las autoridades municipales.

Cerca de la medianoche resuenan los fuegos artificiales, luego, la famosa *pisada de brasas* en la gran fogata, preparada en el estadio municipal debido a la gran cantidad de gente que asiste a ver este evento; cuentan las abuelas que



Fig. 8. Academia de danza FUSIONARTE/Atrio capilla central General Saavedra

solo los que tienen la fe verdadera en la benevolencia del santo patrono, no se queman al pisar las brasas, los que no profesan la fe verdadera y lo hacen por jugar se queman sus pies, este acontecimiento es presenciado por una multitud que espera las doce horas exactamente del 23 junio.

También existe un paseo artesanal, una feria diversa en juegos y comidas típicas de la zona (majau, keperí, locro y pastel de gallina criolla, todo esto cocinado en las cocinas de antaño a leña) y también lo típico de la gastronomía boliviana (como el picante de pollo, chancho al horno, etc..) atrayendo una cantidad importante de comercio a la zona, los devotos se quedan a velar el santo rezando y cantando las vísperas propias del acontecimiento religioso, a la mañana siguiente el pueblo es despertado por la diana al amanecer, continúa la misa oficial presidida por el arzobispo de Santa Cruz y posterior procesión por las calles del pueblo con la imagen de San Juan y una multitud que le sigue, destaca allí también que solo algunos son los que tienen la oportunidad de cargar al santo patrono, así, con toda la algarabía, se concluye entonando el himno a San Juan, que hace más de sesenta años se canta en el pueblo. Posterior a ello se prosigue con la kermesse bailable en la que los grupos más renombrados del país, paralelo a ello se lleva a cabo también los juegos populares como la sortija (originalmente a caballo) y en bicicleta en los últimos tiempos, el famoso juego del *palo encebao*[9] que se instala en una de las esquinas de la plaza principal.

En esta fría noche es imposible no encontrar en las calles un cafecito caliente (y para quien lo quiere, con un *traguito de alcohol*), el famoso sucumbé (bebida hecha a base de leche hirviendo con un trago de singani, huevo, azúcar y canela) que es popular en las tierras bolivianas. Para los más pequeños, las atracciones de juegos mecánicos en su máximo esplendor, antaño -nos cuentan las abuelas- los dulces eran los alfeñiques, maní confitado, los famosos *birulos,* y todo lo producido desde el jugo de caña, desde el melau hasta las variedades de tablillas, empanizaus [10], los desayunos famosos como el almondrote de plátano verde (plátano verde molido en el tacú mezclado con cuajada), los masacos en todas sus formas (como es costumbre de plátanos asados en las brasas o de yuca, con cecina). Cómo olvidar los *horneaus*[11] típicos de la región, consumidos para la hora de la famosa siesta cruceña, para acompañar el día, la famosa chicha de arroz, la chicha de maní.

Por otro lado, al día siguiente, la procesión por las calles del pueblo, todos asisten con sus mejores galas para festejar al santo patrono protector, normalmente oficiada por la máxima autoridad eclesial y con la asistencia de autoridades cívicas, sociales, políticas y culturales que se dan cita en este importante acontecimiento. Posterior a ello se congregan en la plaza principal Pedro Núñez y Vargas para participar de la fiesta bailable, la misma que por tradición se la realiza en favor de cubrir gastos de las distintas pastorales (entre ellas, pastoral de la salud, de la infancia, comité pro templo, proparroquia, etc..) También es tradicional la venta de comidas que organizan los diversos grupos del pueblo, la tradicional rifa de San Juan con la donación de organizaciones públicas y privadas que no olvidan el espíritu solidario para con su pueblo, por la tarde, reservado para los juegos tradicionales. En los alrededores siempre los juegos mecánicos actuales que sirven para utilizar como momento de esparcimiento y recreación.

ESPIRITUALIDAD Y CREENCIAS EN BIBOSI

En cada una de las actividades que se celebran, en su mayoría se conservan en su esencia como antaño se hacía, nuestros sabios y sabias del pueblo rememoran sus vivencias de la manera en que se celebraba las esperadas

8. Añejo: bebida típica hecha con base de grey o mandarina, puesta a macerar con mínimo un año, originalmente puesta a macerar en botellas de vidrio y enterrada en lugares oscuros de la casa para lograr un mejor sabor.
9. Juego tradicional que se practica en la region oriental de Bolivia.
10. Derivados artesanales de la caña de azúcar
11. Pan de arroz, cuñapés, rosquitas de arroz y de maíz



Fig. 10. Cocina típica saavedreña,2024
Fot: Carmen Zuelly Aguirre Barboza



Fig. 9. Fogata y pisada de brasas Fot: Gobierno Autónomo Municipal de General Saavedra, 2023

vísperas[12], antaño iniciada con el sonar de una camareta[13] (que es una especie de morterete que se dispara en algunas fiestas, sobre todo en América del sur) su sonido se expandía hacia las comunidades más alejadas del pueblo capital. Esta está extinta en nuestros tiempos. Posteriormente, la serenata y fiesta del santo patrono San Juan, sin embargo, es importante destacar algunas muestras de espiritualidad y creencias desarrolladas en los hogares biboseños. Algunos que ya no se practican, solo quedan los relatos de las abuelas y abuelos que cuentan entusiasmados lo que sucedía los días festivos; alejada de los centros urbanos, en Bibosi lo primero que se hacía era preparar la casa para la visita de la familia y/o amigos que llegarían del campo o de la ciudad a pasar los días festivos, estos arreglos consistían en limpiar la casa, las mujeres afanosas barrían los enormes patios (o llamados canchones) con escobas de malva, mientras que los *pelaus*[14] atendían a los mandados, se preparaba con anticipación las famosas chichas, según datos de nuestras sabias del pueblo, eran hechas a base de maíz, de maní y posteriormente de arroz, también los horneaus típicos (como pan de arroz, pan de mentira), los colchones hechos a base de balsamina ya estaban preparados para las visitas, los mejores atuendos eran preparados, mientras iban llegando las visitas se tomaba una siesta acompañado de un rico café cosechado de la zona o una deliciosa chicha, mientras tanto se *tertuliaba* sobre la vida y sus avatares, las aventuras que habían sucedido en todo el año, los últimos años las jóvenes generaciones escuchaban las leyendas en torno a la imágenes de los santos, en especial cuando se hablaba del *"San Juan Camba y el San Juan gringo"* por otro lado, muchas de las mujeres, a partir de aproximadamente los 5º años, independientemente de la temperatura (normalmente llamado los surazos) las *"viejas"* se bañaban[15], a medianoche del 24 de junio para que el santo patrono les otorgara la intercesión ante Dios de poseer la eterna juventud, también existía la costumbre y creencia de que a medianoche del 23 de junio es propicio darle chicotazos a los árboles que no crecen para garantizar su crecimiento y productividad deseada, de paso, en la madrugada, levantar a los jovenzuelos perezosos de un chicotazo para que crezcan sanos, fuertes, educados aún y a pesar de los cambios propios de cada generación, se mantiene la esperada encendida de fogatas (antaño se realizaba en cada casa) pisada de brasas con los rezos respectivos.

Por otro lado, se elaboraban los llamados "corralitos" (actividad destinada a los niños (as) de las casas) que consistía en un lugar plano donde haya arena, se aplana con la mano y se hace con palitos una especie de corral y allí se deja hasta la madrugada, al amanecer, todos los niños salían a mirar que dibujos había dejado el santo patrono de acuerdo a la figura era interpretado como suerte (figuras de animales, etc..), en el transcurso del día también se llevaba a cabo el ritual de derretir plomo en alguna vasija disponible (a fuego de leña) una vez derretido, se invocaba al santo y se le pedía que le muestre su destino, suerte o futuro, se vertía en otra vasija con agua natural y esta formaba figuras, procediendo las abuelas a interpretar las mismas.

En la actualidad no existe un registro oficial de

12. Entrevista Sra. Beatriz Tórrez Cuéllar, que cuenta que los días previos a la noche de serenata se iba al templo parroquial, se le rezaba y cantaba al santo.
13. Germán Coimbra Sanz, Diccionario enciclopédico cruceño: Améric.F., Santa Cruz, 2024
14. Denominación que se le da al muchacho (a) , adolescentes
15. Existía la creencia de que quien se bañaba en la madrugada con agua del cántaro/tinaja y le rezaba con fe y devoción al santo no envejecía.

cuántas familias aún practican estos ritos y costumbres, sin embargo, perduran en la memoria colectiva, todo saavedreño que ha nacido o vive más de 25 años en el lugar sabe que estos elementos son parte de la cultura viva.

ESTADO ACTUAL DEL PATRIMONIO CULTURAL EN GENERAL SAAVEDRA

Con motivo del bicentenario de la fundación de la Misión de San Juan Bautista de Bibosi el 14 de diciembre de 1804 y conmemoración de la festividad religiosa de San Juan Bautista de Bibosi (desde 1805), a solicitud del Ing. Roly Rolando Oño Añez, alcalde del municipio de General Saavedra, se realizó la redacción del documento oficial para las instancias protocolares y legales de postulación para protección, reconocimiento y revalorización del patrimonio cultural del pueblo, expresado en especial en sus festividades patronales.

Hoy (2025) se cuenta con una Ley Municipal (No. 002/2024) y una Ley Departamental (No. 340) que reconoce la importancia de la protección, promoción, conservación y revalorización del Patrimonio Cultural del Municipio de General Saavedra. También se ha creado un comité de salvaguarda del patrimonio cultural del municipio, con representantes de las instituciones religiosas, sociales del pueblo, OTBs, sindicatos y toda organización social del municipio, con el fin de gestionar actividades, coadyuvar a la municipalidad, para llevar a cabo las actividades que por más de un siglo se vienen festejando y también a ofrecer espacios de integración a las nuevas generaciones que van teniendo su propia forma de expresar su querencia a la tierra que los cobija donde día a día, generando un sincretismo cultural y religioso que se cohesiona en el tiempo, esto genera todo un movimiento cultural, social y económico también que permite a la población saavedreña festejar y festejarse – se. Se pretende también abrir una oficina de patrimonio cultural que cuente con un archivo municipal que concentre toda la información con la cual se vaya trabajando sobre lo relacionado al Patrimonio Cultural Municipal.

Todos los elementos descritos tienen valor simbólico para la población saavedrense, la misma que trasciende sus fronteras y es parte del norte integrado del departamento de Santa Cruz. Población que combina sus tradiciones y costumbres en su cotidiano vivir, al mismo tiempo que muestra su evolución a través del tiempo y espacio, convirtiéndose en un sincretismo religioso - cultural digno de ser estudiado, analizado como *patrimonio vivo*, con el enorme aporte a la cultura nacional, sencillo y enraizado en las profundidades de los (las) biboseños (as) transmite en torno a sus ritualidades y espiritualidades que sirven oportunamente para entablar, intercambiar y ampliar las redes sociales de vivencias y convivencia, sin duda alguna que muestran el carácter ser y hacer biboseño de antaño y del saavedrense de la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Coimbra Sanz, G. (2024). *Diccionario enciclopédico cruceño*. Américc.F.

Gobierno Autónomo Municipal de General Saavedra. (2021). *Plan de Desarrollo Territorial Integral 2021–2025*. Municipio de General Saavedra.

Melgar y Montaño, A. (1938). El archivo. En *Datos históricos, geográficos, genealógicos, estadísticos, literarios* (Rev. 8, p. 340). Santa Cruz.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (s. f.). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. https://ich.unesco.org/es/convención

Pinckert J., A. (1993). Sinopsis histórica. En *Álbum conmemorativo del cincuentenario de la parroquia Nuestra Señora de las Mercedes*. Montero.

Tórrez Cuéllar, B. (s. f.). *Entrevista personal sobre las celebraciones de San Juan en General Saavedra*.

PATRIMONIO REVELADO: TECNOLOGÍA Y TRADICIÓN EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE POTOSÍ

RODNEY OMAR LEÓN MARTÍNEZ / BOLIVIA

Este artículo presenta el diseño, desarrollo y validación de una innovadora herramienta tecnológica educativa en formato sin conexión (offline), diseñada para potenciar la experiencia turística y la comprensión del patrimonio cultural en contextos urbanos con conectividad deficiente. El estudio se centra en la portada del Templo de San Lorenzo, ubicada en el corazón de Potosí, Bolivia, reconocida como la máxima expresión del barroco mestizo y uno de los ejemplos más significativos del patrimonio colonial andino. A pesar de su valor artístico e histórico, este monumento enfrenta una grave crisis de visibilidad y apreciación, agravada por la ausencia de servicios digitales accesibles en la ciudad.

Mediante una metodología mixta, se desarrolló un software móvil liviano, accesible y culturalmente pertinente, que funciona sin conexión a internet y aprovecha tecnologías como SWF, CSS3, ActionScript y SQLite.

La herramienta fue validada en campo con turistas, guías y visitantes urbanos, y demostró un impacto transformador en la educación patrimonial, la inclusión digital y la sostenibilidad del turismo urbano. Los resultados evidencian mejoras del 89 % en la comprensión cultural, una reducción del 70 % en el uso de materiales impresos y una tasa de satisfacción superior al 90 %. Este proyecto se posiciona como un modelo replicable para la democratización del acceso al patrimonio cultural en ciudades latinoamericanas con infraestructura digital deficiente, alineado con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS 9, 10 y 12) y las recomendaciones de la UNESCO y la Organización Mundial del Turismo (OMT).

1. INTRODUCCIÓN: EL DESAFÍO DE LA CONECTIVIDAD EN EL CORAZÓN DEL PATRIMONIO URBANO

La portada del Templo de San Lorenzo, en Potosí, Bolivia, es considerada por especialistas como la mejor portada barroca del país y una de las más importantes del barroco mestizo en América Latina. Sin embargo, su magnitud artística y simbólica no se traduce en una experiencia turística de calidad ni en un reconocimiento amplio entre visitantes nacionales y extranjeros. Este desfase no obedece a una falta de valor patrimonial, sino a una crisis sistémica de conectividad y acceso a la información que afecta directamente a los espacios culturales urbanos.

A diferencia de lo que suele plantearse sobre la brecha digital en zonas rurales, en Bolivia el problema también es profundamente urbano. En ciudades como

Potosí, incluso en el centro histórico, el servicio de internet móvil es deficiente, inestable y costoso. Las principales operadoras —Viva, Tigo y Entel— ofrecen cobertura limitada, frecuentemente interrumpida y con velocidades insuficientes para cargar contenidos multimedia. A esto se suma que no existen servicios de WiFi gratuito en los alrededores de sitios patrimoniales, lo que deja a turistas y visitantes sin posibilidad de acceder a información, mapas, aplicaciones o redes sociales durante sus recorridos.

Este vacío tecnológico genera una paradoja: en pleno siglo XXI, millones de personas con teléfonos inteligentes de gama media o baja llegan a monumentos históricos completamente desconectadas, incapaces de descargar contenido, escanear códigos QR o incluso compartir una fotografía. A esto se suma la escasez de información especializada en línea sobre el patrimonio boliviano. Los sitios web oficiales son escasos, desactualizados o poco interactivos, y los recursos educativos digitales son casi inexistentes. En consecuencia, el conocimiento sobre la portada de San Lorenzo depende casi exclusivamente de la explicación oral de guías locales, muchas veces limitada, poco estructurada o insuficiente para satisfacer la curiosidad de un público diverso.

Este contexto configura un escenario de exclusión digital urbana en el que el patrimonio cultural no solo no se promueve, sino que se invisibiliza. El turista, frustrado por la falta de acceso a información, experimenta una visita superficial, con escaso impacto educativo o emocional, lo que se traduce en desinterés, baja recomendación y, en última instancia, en una apreciación incompleta de uno de los tesoros culturales más importantes de Bolivia.

Este artículo documenta un proyecto pionero que responde a esta problemática mediante el desarrollo de un software educativo offline diseñado específicamente para superar las limitaciones de conectividad en entornos urbanos. El objetivo fue crear una herramienta tecnológica que, sin depender de internet, permitiera una experiencia turística enriquecida, interactiva y educativa, promoviendo la inclusión digital, la conservación del patrimonio y el desarrollo sostenible en el corazón de la ciudad.

2. JUSTIFICACIÓN: HACIA UN TURISMO CULTURAL URBANO INCLUSIVO Y SOSTENIBLE.

La justificación de este proyecto se articula en cuatro dimensiones fundamentales: tecnológica, educativa, social y cultural.

Desde el punto de vista tecnológico, el proyecto responde a la realidad de una ciudad con servicios de telecomunicaciones inadecuados. Aunque Potosí no es una zona rural, su infraestructura digital es deficiente: no existe wifi público en el centro histórico, la señal móvil es inestable y los datos móviles resultan costosos. Esta situación excluye a turistas nacionales y extranjeros que, al no poder acceder a internet, no pueden utilizar aplicaciones, escanear códigos QR ni descargar información relevante sobre el patrimonio. El software offline se convierte así en una solución práctica e indispensable; no como una alternativa secundaria, sino como el único medio viable para democratizar el acceso al conocimiento.

Desde la perspectiva educativa, el software promueve una educación patrimonial activa y autónoma. Actualmente, la comprensión del patrimonio depende casi en exclusiva de los guías, cuya formación varía considerablemente y cuya capacidad de transmisión está limitada por el tiempo, el entorno ruidoso y la falta de recursos visuales. La herramienta digital permite al visitante explorar la portada a su ritmo, con zoom dinámico, menús temáticos, autoevaluación y narrativas interactivas, transformando una visita pasiva en un proceso de aprendizaje significativo.

En el ámbito social, el proyecto combate la exclusión digital en el espacio urbano. Muchos visitantes, especialmente extranjeros, asumen que podrán acceder a información en línea, pero se encuentran con una "burbuja de desconexión" que limita su experiencia. Al ofrecer una herramienta que funciona sin internet, se garantiza que cualquier persona, independientemente de su operador o plan de datos, pueda acceder a contenidos de calidad.

Finalmente, desde la dimensión cultural, el software contribuye a la valorización de un patrimonio históricamente subestimado. La portada de San Lorenzo no es solo una fachada religiosa: es un documento visual del mestizaje cultural, donde elementos andinos, europeos y criollos se fusionan en una simbología rica y compleja. Sin embargo, esta profundidad difícilmente se transmite en explicaciones orales breves. El software permite desentrañar estos niveles de significado, promoviendo una apreciación más profunda y respetuosa del barroco mestizo.

3. OBJETIVOS DEL PROYECTO

El objetivo general fue diseñar, desarrollar y validar un software educativo offline que potencie la experiencia turística y educativa en la portada del Templo de San Lorenzo, facilitando el acceso a contenidos patrimoniales interactivos y culturalmente pertinentes en contextos urbanos con conectividad deficiente.

Los objetivos específicos incluyeron:

- Desarrollar funcionalidades interactivas y accesibles (zoom, menús temáticos, autoevaluación, registro de visitas).
- Implementar un modelo de distribución híbrido (en línea y sin conexión) para maximizar la adopción, incluso sin wifi gratuito.
- Evaluar el impacto del software en la comprensión cultural y la motivación educativa.
- Capacitar a guías turísticos en el uso del software como herramienta de apoyo.
- Analizar la sostenibilidad ambiental y social del producto.
- Proponer mejoras y estrategias de escalabilidad para su aplicación en otros destinos patrimoniales urbanos.

La hipótesis central fue que la integración de un software educativo offline, diseñado con criterios de usabilidad, accesibilidad y participación comunitaria, mejora significativamente la comprensión cultural, la inclusión digital y la sostenibilidad del turismo en contextos urbanos con baja conectividad.

4. MARCO TEÓRICO Y FUNDAMENTACIÓN ACADÉMICA

El proyecto se sustenta en un marco teórico interdisciplinario que integra conceptos de inclusión digital, educación patrimonial, experiencia de usuario (UX) y turismo sostenible.

La inclusión digital, según Warschauer (2003), no se reduce al acceso físico a la tecnología, sino que abarca la capacidad de usarla de manera efectiva y culturalmente significativa. En contextos urbanos como el de Potosí, donde la infraestructura digital es fragmentada y los servicios de internet son inestables, resulta fundamental diseñar soluciones que no dependan de conectividad constante.

Desde la perspectiva de la educación patrimonial participativa, la UNESCO (2021) enfatiza que las comunidades deben ser actores centrales en la interpretación y difusión de su patrimonio. Esto implica que las herramientas digitales no deben imponer narrativas externas, sino facilitar la co-creación de conocimiento y la transmisión intergeneracional de saberes.

En cuanto a la experiencia de usuario (UX), investigaciones recientes (Vega et al., 2021) demuestran que el diseño centrado en el usuario, con interfaces intuitivas y contenidos culturalmente relevantes, mejora significativamente la satisfacción y el aprendizaje en aplicaciones turísticas. La gamificación, el storytelling y la realidad aumentada son estrategias que potencian la interacción y la retención del conocimiento.

Finalmente, el turismo sostenible, promovido por la OMT (2023), busca equilibrar el desarrollo económico con la conservación ambiental y el bienestar social. La digitalización de contenidos patrimoniales se presenta como una estrategia clave para reducir el impacto ambiental del turismo y maximizar sus beneficios sociales.

5. ESTADO DEL ARTE: TECNOLOGÍAS SIN CONEXIÓN PARA EL PATRIMONIO CULTURAL

El desarrollo de aplicaciones móviles offline ha emergido como una solución eficaz para superar las limitaciones de conectividad en la difusión del patrimonio cultural. Estudios previos evidencian el éxito de proyectos similares en América Latina y Europa.

Uno de los casos más destacados es el de Malqui Machay, en Ecuador, donde se implementó una aplicación móvil offline con realidad aumentada (RA) para difundir un patrimonio milenario en una zona sin internet; el 80 % de los usuarios calificó la aplicación como útil e intuitiva (Díaz et al., 2017). Otro ejemplo es el proyecto ARCH, en Europa, que utiliza gamificación para mejorar las competencias digitales y culturales de estudiantes mediante un juego educativo inmersivo (EPALE, 2024).

En Argentina, los Circuitos Históricos de Caleta Olivia emplean realidad aumentada y geolocalización para guiar turistas, integrando técnicas de storytelling. En Colombia, una aplicación para la región Caribe facilita la planificación de rutas turísticas con interfaces adaptativas (Cerpa et al., 2020).

Estos proyectos comparten metodologías ágiles

como Mobile-D, que prioriza la funcionalidad y la participación del usuario, así como tecnologías livianas como SQLite, Mapbox y formatos de animación eficientes (SWF). El presente proyecto se inscribe en esta línea, adaptando las mejores prácticas al contexto boliviano con un enfoque en sostenibilidad, accesibilidad y participación comunitaria.

6. METODOLOGÍA: UN ENFOQUE MIXTO PARA LA INNOVACIÓN SOCIAL

El estudio adoptó un enfoque mixto que combina métodos cuantitativos y cualitativos para evaluar tanto la eficacia técnica como el impacto social del software. La investigación se desarrolló en cinco fases:

- *Diagnóstico y análisis de requerimientos*: entrevistas a guías turísticos, turistas y autoridades culturales para identificar necesidades y expectativas.
- *Desarrollo del software*: aplicación de la metodología Mobile-D, con programación en Android Studio, Java, XML y ActionScript.
- *Implementación piloto:* distribución del software en Potosí, con capacitación a guías y usuarios.
- *Evaluación y validación:* pruebas técnicas, encuestas de usabilidad, entrevistas semiestructuradas y observación participante.
- *Análisis de resultados y retroalimentación*: integración de datos cuantitativos (estadística descriptiva, alfa de Cronbach) y cualitativos (análisis temático).

La muestra incluyó 50 turistas, 15 guías y 30 visitantes urbanos, seleccionados mediante muestreo no probabilístico por conveniencia. Los instrumentos de recolección fueron encuestas estructuradas (escala Likert), entrevistas semiestructuradas, pruebas técnicas y registros de observación.

7. DISEÑO Y DESARROLLO DEL PRODUCTO

El software fue desarrollado con una arquitectura modular y liviana, optimizada para dispositivos Android desde la versión 4.0 con 1 GB de RAM. La metodología Mobile-D permitió un ciclo de desarrollo ágil de diez semanas, dividido en las fases de exploración, inicialización, producción, estabilización y pruebas.

7.1 Arquitectura técnica

La arquitectura del sistema se compone de cuatro elementos principales:

- Interfaz de usuario (UI): diseñada con CSS3 para adaptarse a diferentes resoluciones de pantalla.
- Motor de animaciones: utiliza archivos SWF para gráficos vectoriales de alto impacto visual y bajo peso.
- Lógica de interacción: programada en ActionScript para gestionar eventos, navegación y funciones dinámicas.
- Base de datos integrada: almacena todos los contenidos multimedia y textuales.

7.2 Funcionalidades principales

- Zoom dinámico: permite explorar detalles arquitectónicos de la portada.
- Menús temáticos: capas de información histórica, simbólica y cultural.
- Botones contextuales: acceso rápido a mapas y datos de interés.
- Distribución híbrida: descarga vía WhatsApp, Bluetooth, unidades USB o redes sociales.

7.3 Estrategia de distribución

Dada la ausencia de WiFi gratuito en el centro histórico, se implementó una estrategia de distribución híbrida: en línea (redes sociales) y sin conexión (Bluetooth, unidades USB). Asimismo, se diseñó un sistema de actualizaciones incrementales para minimizar el consumo de datos móviles.

7.4 Seguridad y privacidad

El software no recopila datos personales ni requiere permisos invasivos, y cumple con normativas internacionales de protección de datos (ISO 26000 y GDPR).

8. VALIDACIÓN Y RESULTADOS

La validación del software arrojó resultados altamente positivos en todos los indicadores evaluados.

Indicador	Antes del software (%)	Después del software (%)	Mejora (%)
Comprensión cultural	45	89	+44
Motivación para visitar otros sitios	50	76	+26
Satisfacción con la experiencia	60	92	+32
Reducción en explicaciones repetitivas (guías)	N/A	94	N/A

8.1 Evaluación técnica

- Tiempo de carga: 1,8 segundos en promedio.
- Consumo de batería: 15 % por hora.
- Compatibilidad: el 98 % de los dispositivos probados funcionó sin errores.
- Usabilidad: el 92 % de los usuarios calificó la interfaz como intuitiva.

8.2 Evaluación pedagógica

- Comprensión cultural: mejora del 89 % tras el uso del software ($p < 0,05$).
- Motivación: el 76 % de los turistas mostró mayor interés por otros sitios patrimoniales.
- Retención de conocimiento: el 82 % de los usuarios respondió correctamente más del 70 % de las preguntas de autoevaluación.

8.3 Evaluación social

- Adopción: el 82 % de los visitantes urbanos incorporó el software a sus recorridos habituales.
- Guías: el 95 % lo integró en sus recorridos.
- Duración de las visitas: aumento del 30 %, lo que indica un mayor involucramiento con el patrimonio.

8.4 Impacto ambiental

- Reducción de papel: 70 % menos de folletos impresos.
- Sostenibilidad tecnológica: compatible con dispositivos reciclados y de bajo consumo energético.

8.5 Análisis estadístico

- Alfa de Cronbach: 0,95 (alta confiabilidad).
- Prueba t de Student: diferencias significativas entre los resultados previos y posteriores al uso.
- ANOVA: sin diferencias significativas por edad o nivel educativo, lo que demuestra accesibilidad universal.

9. IMPACTO SOCIAL, EDUCATIVO Y AMBIENTAL

El proyecto ha generado un impacto integral en cuatro dimensiones:

- *Social:* empoderamiento comunitario, creación de una red de "guías digitales" certificados y fortalecimiento de la identidad cultural.
- *Educativo:* aprendizaje activo, integración en procesos formales e informales, y sensibilización patrimonial.
- *Ambiental:* reducción de residuos, promoción del turismo responsable y economía circular.
- *Económico:* profesionalización del sector turístico y generación de ingresos sostenibles.

10. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El software educativo offline para la portada del Templo de San Lorenzo constituye una innovación relevante para el turismo cultural en contextos urbanos con conectividad deficiente. Sus principales logros son:

- *Accesibilidad técnica:* funciona en dispositivos básicos sin necesidad de internet.
- *Impacto educativo:* mejora significativa en la comprensión cultural y la motivación de los visitantes.
- *Inclusión digital:* empodera a los visitantes en entornos de desconexión.
- *Sostenibilidad:* reduce el impacto ambiental y promueve prácticas responsables.

Recomendaciones

- *Mejoras técnicas:* incorporar lenguas originarias (quechua, aimara, guaraní) e integrar tecnología de realidad aumentada.
- *Capacitación:* fortalecer los programas de formación continua para guías turísticos.
- *Políticas públicas:* promover la digitalización inclusiva del patrimonio cultural y la creación de zonas WiFi gratuitas en sitios patrimoniales.

- Escalabilidad: replicar el modelo en otros destinos patrimoniales de Bolivia y la región.

Limitaciones

El estudio presenta las siguientes limitaciones: muestra no probabilística, condiciones variables de campo y falta de integración completa de las lenguas indígenas en la versión actual del software.

11. CONCLUSIÓN FINAL

Este proyecto demuestra que es posible diseñar tecnologías digitales que no solo superen las barreras de conectividad urbana, sino que también promuevan la equidad, la sostenibilidad y la participación comunitaria. El software para la portada de San Lorenzo no es simplemente una aplicación: es un modelo de intervención sociotecnológica que puede inspirar políticas públicas, iniciativas culturales y proyectos educativos en toda Iberoamérica. En un mundo cada vez más digital, este enfoque inclusivo y humanista representa un paso fundamental hacia un turismo cultural verdaderamente sostenible y democrático.

BIBLIOGRAFÍA

CEPAL. (2022). *Informe sobre conectividad y brecha digital en América Latina*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.

Cerpa, N., Ruiz, M., y Torres, J. (2020). Aplicación móvil para rutas turísticas en la región Caribe de Colombia con interfaces adaptativas. *Revista Colombiana de Computación*, 21(2), 45-58.

Díaz, J., Ganoza, C., y Wang, L. (2017). Implementación de una aplicación móvil offline con realidad aumentada para difusión turística. *Revista Novasinergia*, 8(1), 128-141. https://doi.org/10.37135/ns.01.01.10

EPALE. (2024). *Tendiendo puentes entre el patrimonio cultural y el aprendizaje digital: el proyecto ARCH*. Plataforma Electrónica para el Aprendizaje de Adultos en Europa. https://epale.ec.europa.eu

Gillate, I., Vicent, N., Ibáñez-Etxeberria, A., y Marín-Cepeda, S. (2017). Características y dimensión educativa en apps de educación patrimonial. *Estudios Pedagógicos*, 43(4), 115-136. https://doi.org/10.4067/S0718-07052017000400007

Organización Mundial del Turismo. (2023). *Sostenibilidad y digitalización en turismo patrimonial*. OMT. https://www.unwto.org

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2021). *Tecnologías para el turismo sostenible y los ODS*. UNESCO.

Vega, M., Gaetan, G., y Martín, A. (2021). Guías de experiencia de usuario para aplicaciones de turismo cultural basadas en realidad aumentada. *Revista ICT-UNPA*, 13(2), 25-40. https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v13.n2.797

Warschauer, M. (2003). *Technology and social inclusion: Rethinking the digital divide*. MIT Press

Anexo 1. Protocolos de prueba técnica y de usabilidad

Objetivo:

Validar el rendimiento, compatibilidad, usabilidad y accesibilidad del software educativo offline en dispositivos móviles de gama baja y en condiciones de baja conectividad.

Protocolo de Prueba Técnica

PARÁMETRO	MÉTODO DE EVALUACIÓN	DISPOSITIVOS DE PRUEBA
Tiempo de carga	Medición con cronómetro digital al abrir la app y funciones clave (zoom, menús)	Samsung J2 (2018), Huawei Y5, Motorola
Consumo de batería	Registro del porcentaje de batería tras 1 hora de uso continuo	Mismo grupo de dispositivos
Compatibilidad	Instalación y funcionamiento en Android 4.0 a 7.0	Dispositivos reales y emuladores
Uso de memoria RAM	Monitoreo con Android Studio (Profiler)	Dispositivos con 1 GB de RAM
Almacenamiento	Verificación del tamaño del archivo APK y uso de almacenamiento interno	Todos los dispositivos

Protocolo de Prueba de Usabilidad (ISO 9241-210)

Se aplicó una escala Likert de 5 puntos (1 = Muy en desacuerdo, 5 = Muy de acuerdo) a 30 usuarios.

ÍTEM	EJEMPLO DE PREGUNTA	PROMEDIO OBTENIDO
Facilidad de uso	"La aplicación fue fácil de usar desde el primer momento."	4.7
Navegación	"Pude encontrar la información que buscaba sin dificultad."	4.6
Legibilidad	"Los textos y gráficos son fáciles de leer."	4.5
Interactividad	"Las funciones como zoom y autoevaluación mejoraron mi experiencia."	4.8
Satisfacción general	"Recomendaría esta aplicación a otros visitantes."	4.9

Anexo 2. Instrumentos de recolección de datos

A. Encuesta de Evaluación del Impacto Educativo y Satisfacción (Pre y Post Uso)
Demografía

- Edad: _____
- Nacionalidad: _____
- Tipo de usuario: ( ) Turista nacional ( ) Turista internacional ( ) Guía ( ) Comunidad local

Parte 1: Conocimiento previo (antes del uso del software)
1. ¿Qué sabe sobre la portada del Templo de San Lorenzo?
Respuesta: _____
2. ¿Cómo calificaría su conocimiento sobre el barroco mestizo?
Nulo 1 ○ 2 ○ 3 ○ 4 ○ 5 Muy alto
3. ¿Ha visitado otros sitios patrimoniales con apoyo digital?
( ) Sí ( ) No
Parte 2: Experiencia con el software (después del uso)
1. ¿Qué funcionalidad le pareció más útil?
( ) Zoom ( ) Menús temáticos ( ) Autoevaluación ( ) Videos ( ) Registro de visita
2. ¿En qué medida mejoró su comprensión del patrimonio?
Nada 1 ○ 2 ○ 3 ○ 4 ○ 5 Mucho
3. ¿Recomendaría este tipo de herramienta a otros turistas?
( ) Sí ( ) No
4. ¿Qué cambiaría o agregaría al software?
Respuesta: _____

B. Guía de Entrevista Semiestructurada (para Guías y Líderes Comunitarios)
1. ¿Cómo describe la experiencia de los turistas antes de usar el software?
Respuesta: _____
2. ¿Qué cambios ha notado en la interacción con los visitantes tras incorporar la aplicación?
Respuesta: _____
3. ¿Cree que esta herramienta fortalece la valoración del patrimonio local? ¿Por qué?
Respuesta: _____
4. ¿Qué desafíos enfrenta en cuanto a conectividad o acceso a tecnología?
Respuesta: _____
5. ¿Qué mejoras propondría para futuras versiones?
Respuesta: _____

Anexo 3. Gráficos y tablas adicionales

Gráfico 1: Nivel de Comprensión Cultural Pre y Post Uso del Software

```
Nivel de Comprensión (%)
100 |                       *
 90 |                 *     *
 80 |       *       *     *
 70 |       *       *     *
 60 | *     *       *     *
 50 | *     *       *     *
 40 | *               *
 30 |
 20 |
 10 |
  0 +----------------------------
      Pre-uso     Post-uso
```

Fuente: Encuestas aplicadas a 50 turistas (Capítulo 7).

Tabla 1: Satisfacción del Usuario por Categoría

GRUPO	SATISFACCIÓN PROMEDIO (1-5)	ADOPCIÓN (%)
Turistas nacionales	4.6	85%
Turistas internacionales	4.8	90%
Guías turísticos	4.9	95%
Miembros de comunidad	4.5	82%

Anexo 4. Capturas de pantalla de software



Pantalla de inicio: **Interfaz principal con menú de navegación, iconos temáticos (historia, simbología, arte)**

INFORMACION

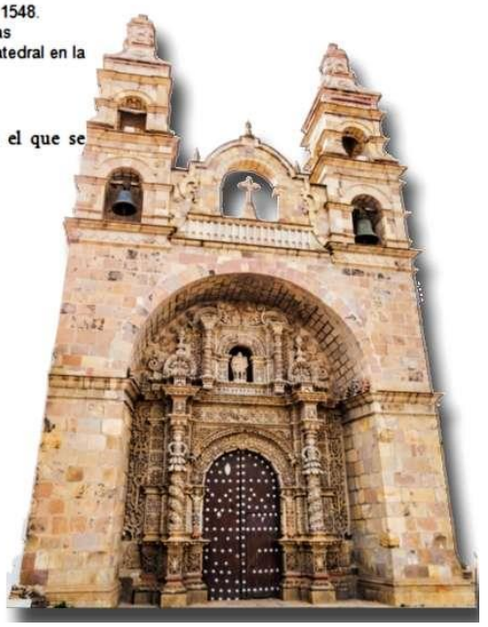
Templo de San Lorenzo.Templo de la Anunciación
1ª Iglesia Matriz "Solo Españoles"
Construccion:1548-1552
1557 se derrumba.
Nombrada Parroquia de Indigenas despues que se construye SanTiago Basilica Catedral, denominada San Lorenzo de Carangas 1559
La Portad Construida en 1728-1744 (16 años).

- **Fue la primera construccion** modesta "La Anunciacion" destinada a los españoles 1548.
- **Cambio de nombre** en 1572 a la llegada del Virrey Toledo a San Lorenzo de Carangas
- **Paso a ser Parroquia de Indios,** motivo de la construccion de Santiago Basilica Catedral en la Plaza principal.
- **Arquitectura colonial en Potosí:** estilo renacentista y mestizo.

Esta iglesia, con su portada tallada en piedra, se convierte en un libro abierto en el que se fusionan dos mundos: el europeo y el andino.







ESTRUCTURA

Desde una perspectiva exterior, el templo presenta una estructura robusta y armónica que refuerza su presencia monumental en el entorno urbano. El elemento más impresionante es, sin duda, su fachada principal. Esta fue cuidadosamente diseñada para resistir el paso del tiempo, las inclemencias del clima altiplánico y los movimientos sísmicos de la región.

La portada está construida sobre un sistema de zapatas de piedra que sirven como base firme para distribuir el peso de la estructura en un suelo inestable. Estas zapatas, anchas y profundas, fueron necesarias para asegurar el soporte de los elementos verticales como columnas, nichos y hornacinas.

Los arcos estructurales integrados detrás de la fachada ayudan a contrarrestar las tensiones laterales generadas por el peso y el viento. Estos elementos no son decorativos: son soluciones de ingeniería heredadas del conocimiento europeo adaptadas por los maestros indígenas. La fachada incluye también contrafuertes laterales que absorben las cargas horizontales, garantizando la estabilidad del conjunto.

Las torres campanario, que en San Lorenzo se elevan con simetría sobre la portada, también se levantan sobre cimentaciones reforzadas. Están construidas con piedra tallada y presentan vanos con arcos de medio punto. Las torres tienen un rol doble: simbólico (representan la ascensión al cielo) y estructural, ya que equilibran visualmente la composición y distribuyen verticalmente las cargas.



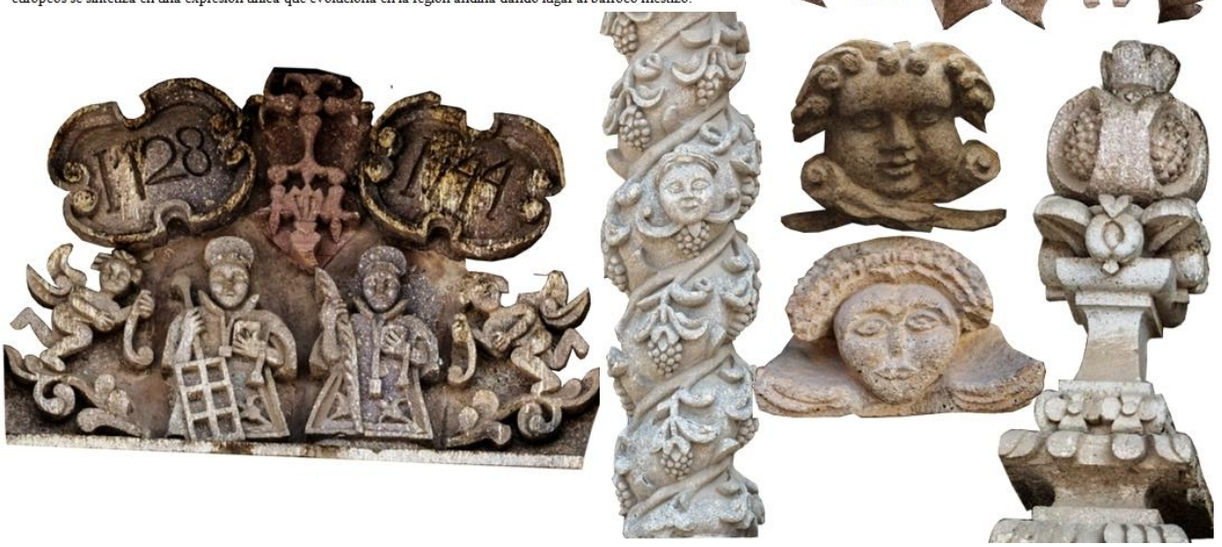


EUROPEO

El barroco europeo llegó a América como una herramienta visual de evangelización. En San Lorenzo, este estilo se manifiesta con columnas salomónicas que simbolizan movimiento y ascensión espiritual, decoraciones vegetales como hojas de acanto (símbolo de resurrección), y una teatralidad que busca emocionar y persuadir. La iconografía católica se refuerza con imágenes de santos mártires como San Lorenzo (con parrilla) y San Vicente (con palma y mitra), quienes representan el sacrificio y la fidelidad a la fe cristiana. Los ángeles músicos que decoran la portada refuerzan la idea del templo como una antesala del cielo.

La influencia europea también incluye elementos arquitectónicos tomados de diversas escuelas. De la tradición española proviene la estructura en retablo de la fachada, con calles y cuerpos bien definidos, así como el uso de columnas salomónicas inspiradas en el barroco madrileño. La influencia italiana se evidencia en el equilibrio compositivo y el uso de motivos clásicos reinterpretados, como guirnaldas, medallones y mascarones. La escuela francesa aporta elegancia en los detalles florales y una mayor verticalidad en las torres. Esta combinación de estilos europeos se sintetiza en una expresión única que evoluciona en la región andina dando lugar al barroco mestizo.





INDIGENA

La portada del templo es un claro testimonio de resistencia simbólica. Los talladores indígenas, obligados a ejecutar programas iconográficos católicos, incluyeron discretamente símbolos de su cosmovisión. Las indiátides o cariátides que emergen del follaje no son simples figuras decorativas: representan deidades tutelares femeninas, madres tierra que sostienen el orden sagrado del mundo. Las sirenas con trenzas, conocidas en mitología Aymara como Quesintuu y Umantuu, son guardianas del agua, elemento vital en una ciudad minera como Potosí. La inclusión de astros como el sol, la luna y las estrellas representa una cosmología cíclica, ancestral, aún viva entre los habitantes originarios.

Estos elementos no solo representan la cosmovisión andina, sino que además adaptan las formas europeas a un lenguaje propio. Las flores y frutos esculpidos no corresponden a especies mediterráneas, sino a vegetación local. Los rostros de los ángeles tienen rasgos indígenas, y los trajes presentan elementos textiles propios de las culturas originarias. Así, la arquitectura se convierte en un medio de diálogo entre dos mundos: el colonial impuesto y el ancestral resistente.

Este sincretismo arquitectónico alcanza su cúspide en San Lorenzo, donde convergen las influencias de las grandes escuelas europeas con la creatividad simbólica de los pueblos andinos, dando lugar a una de las más magníficas expresiones del barroco mestizo en América Latina.





UBICACION

ATRACTIVO: Portada Barroca Mestiza

La portada, considerada una de las más bellas de América, es una obra de arte en piedra. Cada detalle tiene un significado: desde los ángeles con rasgos indígenas hasta las columnas decoradas con frutas y flores locales. Esta portada no es solo una entrada física, sino un umbral simbólico entre dos mundos.

 Localización:
Esquina de calles Bustillos y Héroes del Chaco, ciudad de Potosí, Bolivia.

 Coordenadas:
Latitud 19°35'11.56" S — Longitud 65°45'17.62" O
Altura: 3.976 m s. n. m.

 Accesibilidad desde la Plaza 10 de Noviembre:

- Caminando: 4 minutos
- Transporte público: 5 minutos
- Transporte privado: 7 minutos







La cercanía al centro histórico facilita su inclusión en cualquier ruta patrimonial.

Anexo 5. Estrategias de distribución híbrida

Canales de distribución:

CANAL	DESCRIPCIÓN	ALCANCE ESTIMADO
WhatsApp	Enlace de descarga compartido en grupos comunitarios y redes de guías	500+ usuarios
Bluetooth	Transferencia directa entre dispositivos en el sitio	200+ usuarios
Pen-drives	Distribución física en centros culturales y oficinas de turismo	150+ unidades
Redes sociales	Publicación en Facebook, Instagram y Twitter del proyecto	10.000+ impresiones
Alianzas con hoteles	Instalación previa en dispositivos de apoyo turístico	10 establecimientos




VISIÓN
CULTURAL
FUNDACIÓN
RED DE INVESTIGADORES SOBRE
PATRIMONIO CULTURAL
IBEROAMERICANO
Triviun