



LA GUERRA DEL PACÍFICO Y LOS AYLLUS: UNA LECTURA DE LA PINTURA MURAL DEL BAPTISTERIO DE SABAYA

THE WAR OF THE PACIFIC AND THE AYLLUS: A READING OF SABAYA BAPTISTERY MURAL

XIMENA MEDINACELLI^A

El artículo presenta una lectura de la pintura mural del baptisterio que los ayllus de Sabaya realizaron en 1892; así, se aproxima a la visión histórica y regional que tenían los ayllus a finales del siglo XIX. La pintura expresa la organización territorial de los ayllus, su jerarquía y su percepción religiosa del espacio. Asimismo, debido a que su territorio se extendía hacia la vertiente occidental de la cordillera, muestra que vivieron de manera particular la pérdida de sus territorios como consecuencia de la Guerra del Pacífico.

Palabras clave: pintura mural, ayllus de Sabaya, siglo XIX, territorio.

The article presents a reading of the mural painted on the wall of the baptistery that was created by the ayllus of Sabaya in 1892 to recover a historic and regional vision of the ayllus in the late 19th century. The painting expresses the territorial organization of the ayllus, their hierarchy and religious perception of space. Additionally, as their territory extended to the western slopes of the Andes, it shows the particular way that they experienced the loss of their territories as a result of the War of the Pacific.

Keywords: Mural, Ayllus of Sabaya, 19th Century, Territory.

INTRODUCCIÓN

La pintura mural del baptisterio de la iglesia de Sabaya (fig. 1) tiene una de las pinturas más interesantes del altiplano boliviano. Se trata de varias escenas realizadas a fines del siglo XIX que representan a los *ayllus* de Sabaya, pues sus nombres están escritos en cada una de las escenas. El tema que eligieron es la vida urbana, que aparentemente no se relaciona ni con los *ayllus* ni con el mundo religioso, como el espectador esperaría encontrar dentro de un templo. Llama la atención no solamente la temática y sus elementos sueltos sino también la disposición de las escenas en el espacio pintado, el que, como veremos, tiene un significado especial. Para entender esta pintura, entonces, buscamos referencias en la historia del pueblo y en los mitos que circulan entre sus pobladores.

SABAYA

Sabaya se encuentra en la frontera Chile-Bolivia, en una zona sumamente árida y apta para la cría de camélidos.¹ Es la capital de la provincia del mismo nombre ubicada al suroeste del departamento de Oruro, Bolivia. Hacia el oeste se encuentra la cordillera occidental con sus imponentes nevados y volcanes. Hoy Sabaya es un pueblo muy próspero gracias al comercio entre Bolivia y Chile,

^A Ximena Medinacelli, Carrera de Historia, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor San Andrés, La Paz, Bolivia, email: xmedinaceli@hotmail.com

del cual participan activamente sus pobladores. Si bien mantienen sus hatos de llamas, los sabayaños utilizan el transporte mecánico y son dueños de minibuses, camiones y otros motorizados. Es evidente, cuando se visita el lugar, que los lugareños, aun cuando están plenamente insertos en una sociedad de mercado, mantienen sus creencias y rituales ancestrales construidos en un diálogo entre creencias prehispánicas y cristianas.

En el pasado, Sabaya era un sitio de paso para los que transitaban desde la cordillera hasta el mar con sus caravanas de llamas. Según el informe de Bacarreza (1931), Sabaya era una viceparroquia de Huachacalla, por tanto un pueblo secundario con una población fluctuante. Sin embargo, por algún motivo –que creemos tiene que ver con la ritualidad local–, en cierta documentación colonial Sabaya aparece de manera tan importante como Huachacalla. Información de la Colonia temprana, de la década de 1540, cuando los encomenderos pleiteaban por la mano de obra, ya menciona a Sabaya (AGI Justicia 658). Parece que por entonces era dominante la población uru, pues la autoridad principal de la parcialidad de Sabaya era el cacique uru, llamado Cóndor Vilca. Según el mismo documento, este cacique poseía una importante cantidad de llamas y por tanto era parte de una población uru que no era solamente pescadora sino que ejercía niveles de poder.

Más adelante, durante el periodo de las reducciones, cincuenta y nueve pueblos dispersos de Chuquicota y Sabaya fueron reducidos en dos. En cambio, Huachacalla no figura como pueblo de reducción, lo que nos hace pensar que el orden colonial intentaba cambiar los centros de poder local.

En el siglo XVII se evidencia una grave crisis demográfica que afectó a sus *ayllus*. Según la Visita del duque de la Palata, en la década de 1680 (Saignes 1987), hubo una baja demográfica que se advierte, por ejemplo, en el *ayllu* Cumujo, el que entonces tenía solamente un tributario. Otros documentos, sin embargo, permiten pensar que también hubo un recambio de población, pues se registra una gran cantidad de forasteros (ABAS AA Huachacalla 1684). Es posible que, entre otros factores, esta crisis fuera producto de la explosión del volcán Huayna Putina ocurrida el año 1600, cuyas cenizas cubrieron la región y obligaron a sus pobladores a trasladar el pueblo de Sabaya, tal como lo refiere Alcedo (1786-1789). También es probable que la localización original de Sabaya fuera al pie del Tata Sabaya, un volcán oscuro que domina el sitio y es objeto de rituales y mitos.



Figura 1. Frontis de la Iglesia de Sabaya, Oruro (fotografía de Juan Carlos Usnayo). Figure 1. Facade of the church of Sabaya, Oruro (photo by Juan Carlos Usnayo).

En cuanto al mito del Tata Sabaya –personificación del cacique Martín Capurata Condorvilca–, el que relata el castigo que sufrió el pueblo por el orgullo del cacique, este puede ser parte de la explicación de la decadencia y luego recuperación del pueblo de Sabaya.²

La recuperación del pueblo se atribuye a la intervención de la Virgen María, una candelaria conocida como Virgen de Sabaya. Esta imagen había sido entronizada por los agustinos en el siglo XVIII, durante un periodo de reinvención de tradiciones locales y de renacimiento del culto a la virgen. A partir de entonces se superpuso –o, más bien, compartieron el espacio simbólico y sagrado– la Candelaria y la antigua advocación de la capilla que estaba reservada a San Salvador. En efecto, como vemos en documentos tempranos de las Cajas Reales, el *ayllu* Sacari³ se denominaba en el siglo XVI San Salvador de Sacari, por lo que creemos que la primera capilla de Sabaya pertenecía a este *ayllu* solamente (AHP Cajas Reales 444, 1575-1591 en Rivière 1986, cap. 1) y solo después se habría convertido en iglesia de los cuatro *ayllus*, como la conocemos actualmente. Aunque el nombre de San Salvador de Sabaya se mantuvo a lo largo de los siglos, hasta la actualidad mantiene dos advocaciones: San Salvador y la Candelaria.⁴

La iglesia y la virgen, conocida como Virgen de Sabaya, ganaron fama de milagrosas. Esta fuerza simbólica se refleja en la construcción de una gran iglesia realizada en el siglo XVIII (Gisbert 1998: 180) con el aporte de los comunarios y de comerciantes criollos. Los primeros, que no eran solamente del lugar sino de una amplia zona del partido de Carangas, pagaban dos reales por cada diez carguillas de sal de Coypasa, monto destinado a la construcción de la nueva iglesia. También dieron su aporte los vecinos del pueblo (ABNB

ALP Min 158/12 1817). Por tal razón, los *ayllus* de Sabaya se consideran propietarios de este bien artístico y simbólico. Son estos *ayllus* los que se representaron en el baptisterio. También con sus recursos encargaron entre 1730 y 1740 al pintor indígena Luis Niño una imagen de la Virgen de Sabaya para la iglesia de los Carangas en Potosí. Se trata de una de las más bellas pinturas del barroco mestizo (Gisbert 1999).⁵ Algunos detalles del cuadro que representan parte del retablo de la iglesia de Sabaya dan indicios de que Luis Niño pudo haber estado en Sabaya.⁶

Seguramente, otras obras de arte y parte de la arquitectura de la iglesia de Sabaya fueron encargadas y pagadas por distintos caciques y los propios *ayllus*, como consta en las campanas: *ayllu* Canasa, fundida en Potosí el 10 de noviembre de 1911, otra a devoción del *ayllu* Cumujo, del año 1903 (Gisbert 1998) y algunos otros detalles de la iglesia. Pero la obra más notable es justamente la pintura del baptisterio realizada en 1892, que analizaremos a continuación. Consciente de su historia, la población de Sabaya recupera hoy algunos de sus hitos en su actual Plan de Desarrollo Municipal (PDM).

BAPTISTERIOS DEL ALTIPLANO BOLIVIANO

Históricamente, los baptisterios fueron el símbolo de la incorporación a la fe de las nuevas poblaciones que, purificadas por el bautizo, pasaban a formar parte del mundo católico.⁷ Los baptisterios eran tan importantes que, hasta el siglo VII, durante el reinado de Constantino, se construyeron como capillas separadas, elevados sobre una planta circular o poligonal y adornados con mosaicos y una gran pila bautismal. Las decoraciones eran alusivas al sacramento e incluían ciervos o corderos simbolizando a la sangre purificadora. Se representaba también a San Juan Bautista y, frecuentemente, se colgaba una paloma de oro o de plata para hacer referencia al Espíritu Santo que desciende en el bautizo de Jesucristo.⁸

Los cuatro *ayllus* de Sabaya utilizaron el baptisterio como un espacio privilegiado para representarse, pues la pintura está hecha por mano indígena y claramente concebida por los lugareños: no encontramos escenas bíblicas ni temas que podrían considerarse devotos, como es común en pinturas más tempranas en otros baptisterios. Más bien, dispusieron las imágenes con una estética y lógica espacial propias, dejando claro que el tema de las pinturas no es independiente del lugar

donde aparecen y que la disposición de las escenas forman parte de un lenguaje (Cummins 2004: 383). Utilizaron el baptisterio siguiendo una tradición colonial que desde el siglo XVI pintaba en los baptisterios de iglesias del altiplano a los caciques del lugar, tal como en las iglesias de Curahuara de Carangas en 1608 (fig. 2) y de Carabuco (fig. 3), donde los caciques aparecen representados en el momento de su bautizo.⁹

EL BAPTISTERIO DE SABAYA

Este espacio fue apropiado por los *ayllus* como un lugar para expresar su relación con lo sagrado. Se trata no solamente de pintura sino de una combinación de pinturas y esculturas (fig. 4) que, aun cuando en lo central sigue la tradición colonial de representar a las autoridades locales, presenta cambios importantes: ya no se trata de los caciques pintados sino de los nombres escritos. Esto podría tener su explicación en que, si bien la iglesia fue construida en el siglo XVII y ampliada en el XVIII, la pintura del baptisterio es de fines del XIX, bien avanzada la república, lo que obliga a una lectura distinta.

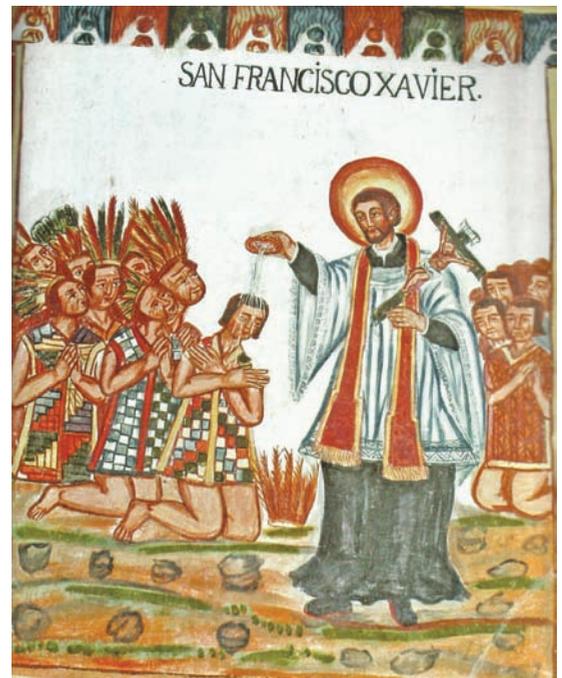


Figura 2. Bautizo de caciques de Curahuara de Carangas (Gisbert & Rosso 2008). *Figure 2. Baptism of caciques from Curahuara de Carangas (Gisbert & Rosso 2008).*



Figura 3. Bautizo del cacique Siñani. Iglesia de Carabuco (Cárdenas & Medinacelli eds. 2013). *Figure 3. Baptism of Cacique Siñani. Church of Carabuco (Cárdenas & Medinacelli eds. 2013).*

La sociedad del siglo XIX es mucho más laica y, aunque las pinturas están dentro de la iglesia, aparentemente no representan temas religiosos, excepto algunos detalles que luego comentaremos.¹⁰ Explicitan, más bien, su adhesión a la modernidad: casas de dos pisos, luz eléctrica, línea del tren, calles ordenadas, barcos y, por supuesto, la plaza; con todo, no se deja de representar a la iglesia en todos los casos. Es posible que esta lectura no se aplique a la actualidad debido a los importantes cambios ocurridos. Se trataría, por tanto, de la expresión de estos *ayllus* a fines del siglo XIX.

La disposición de las escenas

En las paredes del baptisterio se halla resumido simbólicamente el territorio de Sabaya, ya que las escenas sintetizan la disposición del amplio territorio de los

ayllus representados. El espacio pintado está organizado en dos bandas horizontales divididas en doce escenas: seis arriba y seis abajo, más una coronación que no tiene escenas propiamente. La jerarquía de los espacios es muy clara: en la banda superior está el discurso central y las escenas de la derecha son de mayor jerarquía que las de la izquierda. Los elementos superiores e inferiores complementan y cierran el conjunto.

El elemento central

El elemento central es una escultura de la Virgen de Sabaya bajo cuyo eje se organiza todo el conjunto (fig. 5). A su derecha están pintados los *ayllus* de *Aransaya* y a su izquierda los de *Urinsaya*. La virgen en el baptisterio ocupa el *taypi* que en el mapa es el pueblo de Sabaya. El espacio de la virgen ha sido construido como un altar,



Figura 4. Baptisterio de Sabaya (fotografía de Juan Carlos Usnayo 2012). *Figure 4. Baptistery of Sabaya (photo by Juan Carlos Usnayo 2012).*

con un retablo propio del siglo XVIII tallado y cubierto con pan de oro, decorado con espejos, esculturas y pinturas de ángeles y flores. Este es claramente el espacio de representación de lo tradicionalmente sagrado.

Por encima de la virgen está el remate, donde se ha pintado a Dios Padre que protege el conjunto: es una coronación que se adapta a la arquitectura. La figura del padre lleva en una de sus manos al mundo, en referencia a la advocación original de Sabaya a San Salvador Mundo. Actualmente, en la parroquia se celebran dos festividades: una a Salvador Niño y Salvador Mundo, con fecha 5 y 8 de agosto, y la otra a la Candelaria, el 2 de febrero.¹¹ Es decir, las dos imágenes centrales del baptisterio (fig. 6) son reverenciadas en las fiestas patronales todavía hoy.¹²

La franja superior

La franja superior representa a los cuatro *ayllus* de Sabaya siguiendo su ubicación en el territorio, como se puede ver en el mapa (fig. 7): son los *ayllus* Collana, Canasa, Sacari y Cumujo. A la derecha, los *ayllus* de la parcialidad de *Aransaya*, empezando con el principal de ellos, el *ayllu* Collana, y a la izquierda los de *Urisaya*. Además, en cada lado hay una escena destinada a la autoridad de la parcialidad.¹³ Cada escena, a su vez, está separada de la otra por una columna florida y faroles de luz eléctrica.¹⁴ Como si se combinaran tiempos, a manera de cenefa, el conjunto lleva en la parte superior un cortinaje adamascado propio de las pinturas coloniales y en la parte inferior los colores de

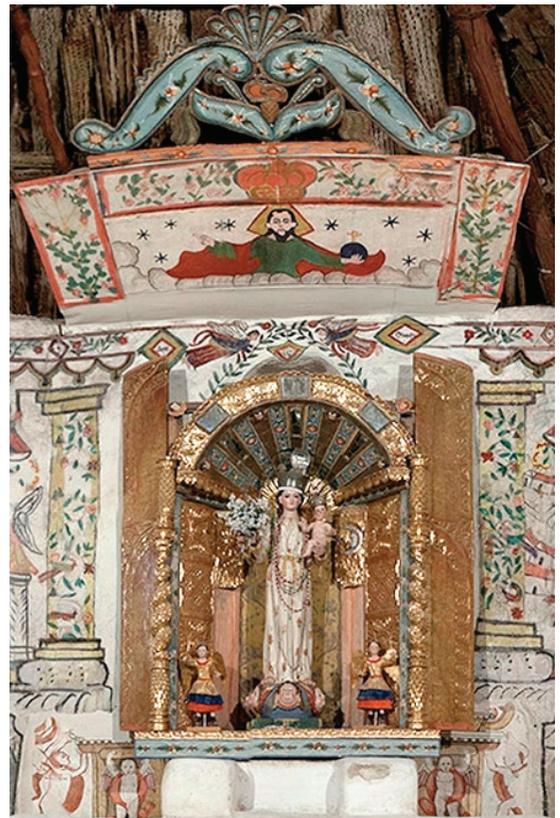


Figura 5. Elemento central del baptisterio. *Figure 5. Centerpiece of the baptistry.*

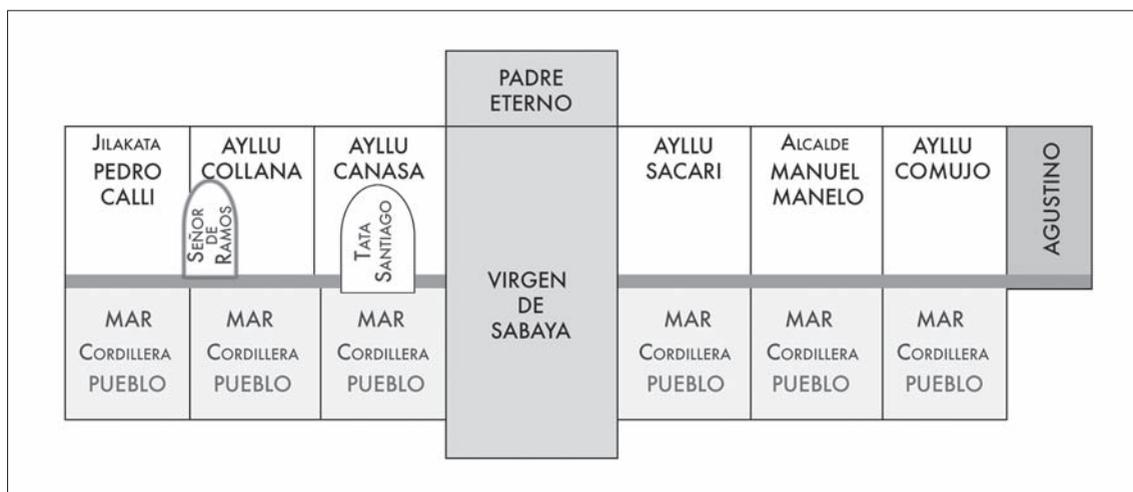


Figura 6. Disposición del baptisterio. *Figure 6. Arrangement of the baptistry.*

la bandera boliviana. Estos colores están dispuestos inversamente –verde, amarillo y rojo–, como correspondería si la bandera fuese vista desde arriba o fuese un reflejo en un espejo.¹⁵

Aunque cabría esperar un orden totalmente simétrico, no es así. A la derecha, además de pinturas, hay dos hornacinas con santos, lo que no se replica en la izquierda. Llama la atención que hoy falte el *ayllu* Canasa, el que visiblemente con posterioridad a la realización de la pintura fue sustituido por una hornacina con una escultura de Santiago. Estas hornacinas con santos en bulto subrayan la mayor jerarquía de los *ayllus* representados a la diestra. Los santos elegidos son Santiago en la hornacina moderna y el Señor de Ramos en la antigua. Sobre el primero no vale la pena abundar sino recordar la gran difusión de este santo que representa al dios andino Illapa. La otra es una escultura del Señor de Ramos que, montado en un burro, a primera vista parece Santiago, como si hubieran querido jugar con las similitudes y las jerarquías. El Señor de Ramos aparece, entonces, como el apóstol suplente. Cada *ayllu* se representa con escenas urbanas, escribiendo el nombre del *ayllu* en la totalidad de los cuadros. El detalle de cada una de las escenas es el siguiente:

a) Escena 1. “*Ilacata* Pedro Calli”. Presenta un pueblo, casas techadas con tejas y una iglesia con la torre visible. Una locomotora en funcionamiento deja su estela de humo. Al fondo, la cordillera, y detrás parece estar el mar (fig. 8).

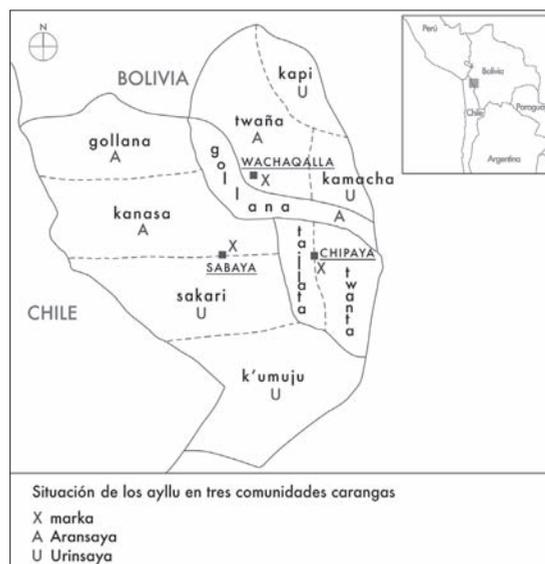


Figura 7. Mapa de los ayllus de Sabaya (apud Rivière 1986). *Figure 7. Map of the ayllus of Sabaya (apud Rivière 1986).*

b) Escena 2. *Ayllu* Collana. También presenta un espacio urbano con una especie de galpón que podría ser una estación. Las casas son de dos pisos con balcones, ostentan flores, jardines y algunos árboles. Las personas no merecieron mucho detalle y solamente aparecen las siluetas de algunas de ellas y de un perro. Destaca una pareja de mestizos o indígenas que visten ropa de colores y llevan una ofrenda. Al fondo, la cordillera y el mar (fig. 9).



Figura 8. Escena 1 del Hilacata Pedro Calli. *Figure 8. Scene 1, Hilacata Pedro Calli.*

- c) Hornacina 1. Después de las dos primeras escenas hay una hornacina antigua enmarcada con la bandera boliviana. En ella se encuentra el Señor de Ramos (fig. 10).
- d) Escena 3. *Ayllu* Canasa/Hornacina 2. Algo importante, que aún es difícil interpretar, ha ocurrido con el *ayllu*

Canasa. Encontramos en la decoración una historia dinámica, pues en algún momento se ha borrado al *ayllu* Canasa de la pintura original y ha sido sustituido por una hornacina más moderna con columnas, donde se colocó una estatua de Santiago iluminada con luz eléctrica. Aunque todos los *ayllus* festejan el 25 de julio a Santiago, no es raro que alguna comunidad tenga como patrono también a este santo. Por ejemplo, las comunidades de Alaroco y Agua Rica del *ayllu* Canasa; las comunidades de Pisiga Sucre del *ayllu* Cumujo y las comunidades Julo y Quea Queani del *ayllu* Collana (PDM Sabaya 2011). A su lado, más humildemente, permanece la hornacina original rodeada de la bandera boliviana (fig. 11). A la izquierda de la virgen, a partir de la escena 4, se pintaron los *ayllus* de *Urinsaya*.

- e) Escena 4. *Ayllu* Sacari. La que ahora es la iglesia de Sabaya parece que originalmente era una capilla del *ayllu* Sacari, según muestran documentos de las Cajas Reales de 1575-1591, donde figura “San Salvador de Sacari”. La importancia del *ayllu* está subrayada en la pintura (fig. 12). Teresa Gisbert escribió que, en 1998, en el cuadro de este *ayllu* se encontraba colado un



Figura 9. Escena 2 del ayllu Collana. *Figure 9. Scene 2, Collana ayllu.*



Figura 10. Hornacina 1, escultura del Señor de Ramos. *Figure 10. Alcove 1, sculpture of palm sunday of the Lord's Passion.*

papel que indicaba: “Por esta obra pagaron la suma total el Hilacata Pedro Flores y su alcalde segundo Manuel González en el año de 1892, mes de abril. Del ayllu Sacari 10 pesos” (Gisbert 1998: 182). Los elementos patrióticos sobresalen en esta escena. Se muestra una iglesia con dos torres –una de ellas con reloj–, casas con arcos y el pueblo con la cordillera al fondo. En un recuadro, como haciendo un *zoom*, se pintó una plaza con fuente y gente circulando; de ella salen cuatro calles dirigidas a los que parecen ser calvarios. Una gran bandera se proyecta desde una casa lateral e ingresa al cuadro. Como en todas las escenas, la cordillera al fondo.

f) Escena 5. Alcalde Manuel Manilo. Esta escena no pinta un pueblo del altiplano sino más bien de la costa, que podría ser Antofagasta o un pueblo imaginario. En el primer plano se pintó el puerto con varios barcos que llevan banderas chilenas o peruanas. Cercana también hay una estación con varias banderas bolivianas, aunque no importa mucho si las banderas son de color rojo, amarillo y verde o al revés (fig. 13). El nombre del alcalde Manuel Manilo aparece enmarcado en la bandera boliviana. Luego está, por supuesto, el pueblo con escenas urbanas y la iglesia. La torre tiene



Figura 11. Escena 3 del ayllu Canasa con el Tata Santiago. A la izquierda de la virgen se pintaron los ayllus de urinsaya. *Figure 11. Scene 3, Canasa ayllu with “Tata Santiago” (St. James the Apostle). To the left of the Virgin Mary are paintings of Urinsaya ayllu.*

un reloj y hay un tren con varios vagones que sube la cordillera en dirección a Bolivia, posiblemente haciendo referencia al ferrocarril Antofagasta-Oruro, inaugurado el mismo año que se hizo la pintura del baptisterio. Al fondo, la cordillera.

g) Escena 6. *Ayllu* Cumujo. Finalmente, está representado el *ayllu* Cumujo. En esta escena, sobresale un calvario con la cruz en la cima, entre dos cerros, la iglesia con



Figura 12. Escena 4 del ayllu Sacari. *Figure 12. Scene 4, the Sacari ayllu.*

atrio bastante visible y un pueblo simétrico y ordenado. La gente más definida camina y realiza actividades en las calles. También hay siluetas de animales, especialmente perros. La cordillera está menos definida y los trazos de arriba podrían ser el mar o también nubes (fig. 14). Aunque la mano que pintó todas las escenas es evidentemente la misma, hay detalles de uno y otro que hacen suponer que cada ayllu pidió ciertas particularidades para su representación.

Cierre de escenas

Al final de las escenas, cerrando el conjunto, hay una imagen borrosa, sobre todo en el rostro, posiblemente de un agustino cuya orden entronizó a la Virgen de Sabaya. Como referencia, aparece el hábito que usaba esta orden en el siglo XIX (fig. 15). A pesar de este dato gráfico, quedan dudas acerca de la presencia de los agustinos en Sabaya y en Bolivia en general, debido a la falta de información, como constata Hans van den Berg (2010). Se sabe que la política antirreligiosa, especialmente del presidente Sucre (1826-1828), llevó a la crisis a la orden que estaba floreciente todavía en 1825, pero en 1826 se había reducido a su mínima expresión. Algunos sacerdotes, de manera individual, intentaron sobrevivir como clérigos adscritos ya fuera a las parroquias, a

los antiguos conventos o a las haciendas o pequeños pueblos (Berg 1990: 549). Es posible que Sabaya fuera uno de estos casos.

Una pila bautismal tallada en piedra y ubicada delante de la escena final completa el conjunto sin incomodarlo (fig. 16).

La franja inferior

Entre la franja superior y la inferior se utiliza, a manera de cenefa, una larga bandera boliviana, que como dijimos está representada al revés: verde, amarillo y rojo. La franja inferior no lleva inscripciones, pero la disposición del espacio separada por columnas decoradas, al igual que la franja superior, indica con claridad que se sigue el mismo esquema, en el que la escena de abajo corresponde a la de arriba. Aunque la pintura se ha conservado menos, el tema de todos los cuadros inferiores es también urbano, pero enfatiza el paisaje con la cordillera y luego el mar en todos los casos.

El conjunto

Las doce escenas del baptisterio de Sabaya realizadas en 1892 muestran la autorrepresentación de los *ayllus* y de sus autoridades principales. La pintura parece ingenua



Figura 13. Escena 5 del Alcalde Manuel Manilo. *Figure 13. Scene 5, Mayor Manuel Manilo.*

y naíf, pero solo en apariencia. En el fondo, participa del angustioso contexto de post-Guerra del Pacífico que necesitaba incorporar los territorios más lejanos al Estado-nación. Por ello, es probable que el tema más significativo sea el de la concepción de territorio plasmada en las pinturas. En términos cronológicos, las escenas corresponden al llamado periodo geográfico, cuando están en tensión visiones del territorio: una señorial afincada en lo local, otra andina que ha sido definida como la unión del paisaje ritual con el espacio productivo y otra visión nacional criolla que busca construir un espacio nacional (Qayum 1996). Precisamente, desde el Estado y desde

las élites se ha considerado a la visión andina como un obstáculo para el desarrollo del espacio nacional. La pintura que ahora analizamos dice otra cosa.

El espacio del baptisterio reproduce al territorio de Sabaya desde la perspectiva de los propios *ayllus*. La presentación de las escenas con la ubicación de los *ayllus* es la misma que observamos en un mapa. Esta representación no es solamente local; se extiende siempre y reiteradamente desde la cordillera hasta el mar y desde el mar hasta la cordillera, lo que se subraya en cada escena tanto de la banda superior como de la banda inferior. Por su parte, las montañas tienen una



Figura 14. Escena 6 del ayllu Cumujo. *Figure 14. Scene 6, Cumujo ayllu.*

presencia poderosa, como corresponde a los dioses de los Andes.¹⁶

En el plano mental utilizado para la representación del baptisterio, la iglesia está al centro, los *ayllus* de Canasa y Collana a un lado y los de Sacari y Cumujo al otro. Se ha comprimido el lugar para hacerlo caber en este espacio ritual. Es un espacio ritual pero también político, como lo señala el mar y la referencia a la Guerra del Pacífico de 1879. Recordemos que el contexto internacional de esta pintura tiene como marco de fondo los tratados en curso: el de Ancón entre Chile y Perú en Lima en 1883 (Tratado de Paz y Amistad), que estaba sujeto a un plebiscito (Art. 3), el pacto de Tregua entre Chile y Bolivia de 1884¹⁷ y el Convenio de Transferencia de Territorio (1895).

Las referencias a las posesiones bolivianas en la costa no son una casualidad, pues Sabaya es una *marka* que se encuentra en la frontera entre Bolivia y Chile, y por tanto se vio directamente afectada por la guerra, perdiendo acceso a parte de su territorio y a la circulación fluida que secularmente tuvo. Los títulos del deslinde de Sabaya de 1692, siendo Juan Villca su gobernador, muestran que en el amojonamiento hay varios lugares ubicados al occidente de la cordillera que estuvieron en litigio desde el siglo XVII entre los corregimientos de

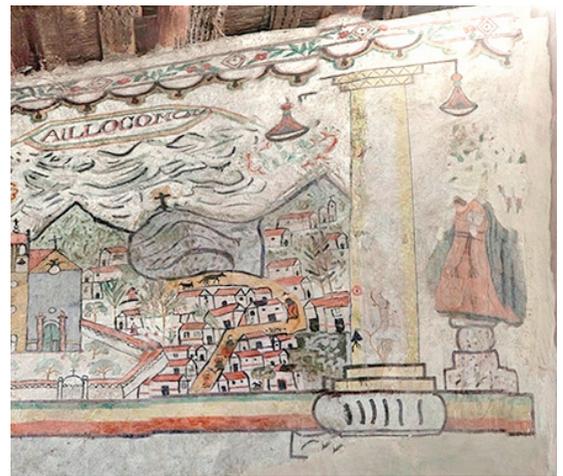


Figura 15. El agustino. Cierre de escenas del baptisterio de Sabaya. *Figure 15. The Augustinian. Final scene of the baptistry of Sabaya.*

Carangas y Arica, pues en ciertos sitios se trataba de un control discontinuo del territorio. Por su parte, Bautista Saavedra en 1902 recoge documentación colonial que comprueba que históricamente habían pertenecido a Carangas –de la cual Sabaya era parte– las poblaciones de Pachica, Esquiña, Timar, Belén así como el ingenio de Huallatiri, al oeste de la cordillera, entre los paralelos 18 y 19 de latitud Sur.¹⁸ También se consideran parte de

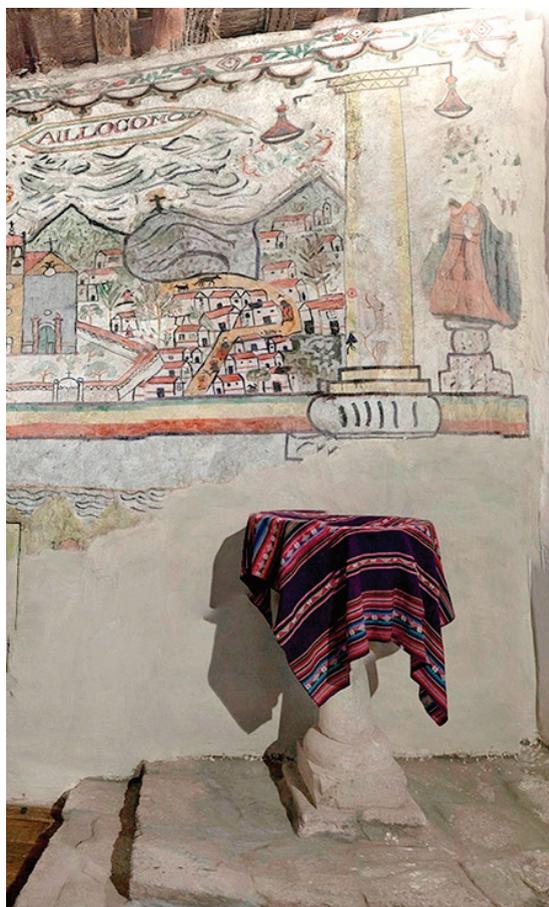


Figura 16. Pila bautismal de Sabaya. Figure 16. Baptismal font of Sabaya.

Sabaya las borateras de Chilcaya que estaban todavía en litigio entre 1904 y 1929.¹⁹ El diccionario de Blanco publicado, en 1904, así la registra: “Chilcaya. Inmensa boratera considerada la primera del mundo. Está en el ayllu Collana del v.c.[vicecanton] de Sabaya, c[canton] de Huachacalla, prov. de Carangas [...]” (Blanco 2006 [1904]: 35-36).

El territorio ubicado hacia la costa del Pacífico era parte de los trajines de los llameros de Sabaya. Que la mano de obra altiplánica no figure como la principal en las salitreras y guaneras del litoral atacameño, como las de Paquica y Mejillones (Pinto & Valdivia 1997), se debe probablemente a que no se consideraba como mano de obra estable, incluso ni siquiera estacionaria, sino que respondía el comercio menudo de ida y vuelta. Desde unas cuatro décadas antes de la guerra, Sabaya era lugar de paso de la población que desde Oruro y, sobre todo, Cochabamba se dirigía hacia Antofagasta.²⁰

A pesar de la idea común acerca de la marginalidad de estas regiones alejadas de los centros del poder político, la población del occidente de Oruro participaba de manera sumamente activa de la economía nacional de fines del siglo XIX. Según observadores de la época, la mayoría de los circuitos comerciales del mercado interno estaban en manos indígenas y su motor era la fuerza de las llamas, burros y mulas (Qayum 1996: 386). Por ello, creemos que a pesar de las distancias geográficas, sociales y culturales, los *ayllus* de Sabaya compartían la expresión máxima de la concepción nacional criolla que se manifestaba en la profunda esperanza en el progreso que iba de la mano con los ferrocarriles, los que en el baptisterio están presentes reiteradamente. Es más, la fecha de la pintura de la iglesia coincide con la llegada del ferrocarril de Antofagasta a Oruro: 1892. La estación del ferrocarril en Antofagasta se inauguró también ese año. El ferrocarril fue para los sabayenos una experiencia concreta; incluso parte del piso del baptisterio está hecho de tabloncillos de madera procedente de las cajas de tuercas de la construcción del ferrocarril (Administradora Boliviana de Carreteras s/f: 14). A pesar de lo dicho, ni el ferrocarril Antofagasta-Oruro (1892), ni el de Arica-La Paz (1904) pasaban por Sabaya. El primero rodeaba la parte oriental del lago Poopó y se dirigía hacia el Sur por Uyuni, mientras que el segundo tomaba una ruta por el norte que no llegaba al departamento de Oruro.

La visión de los *ayllus* presente en el baptisterio contrasta con la idea de que el ferrocarril significaba una amenaza para la economía indígena y que el espacio comunal era un obstáculo para el desarrollo del espacio nacional. Al contrario, las pinturas del baptisterio están celebrando su inauguración e incorporándolo de manera ritual a su espacio. A fines del siglo XIX, en Sabaya hay una vigorosa economía comunal estrechamente integrada al mercado.

La insistencia en la presentación de símbolos nacionales va en una dirección similar: su objetivo es reiterar su pertenencia a Bolivia en este periodo de conflicto internacional, pues han transcurrido diez años de la guerra, cuando Bolivia, Perú y Chile están definiendo la pertenencia de los territorios. Los colores de la bandera boliviana enmarcan el conjunto de las pinturas, diseñan el contorno de la hornacina original de Santiago, rodean los nombres escritos de los *ayllus* y de las autoridades y flamean en los pueblos. Se ha elegido específicamente pintar tres banderas bolivianas en un edificio que podría ser la estación de Antofagasta. Esta alusión a un símbolo

nacional refuerza la lectura que hizo Gisbert (1998), según la cual la pintura de este baptisterio expresa una añoranza patriótica por la pérdida de la salida al mar. El territorio representado está en conflicto: barcos con banderas chilenas y peruanas así lo indican. Entonces, el debate que alguna vez se planteó acerca de la supuesta indiferencia a la guerra, la ausencia de conciencia territorial y pertenencia nacional por parte de la población indígena durante esta guerra queda aclarado en esta pintura. Seguramente, los sabayaños estaban enterados de que encontraba en curso la negociación del Pacto de Tregua de 1884, que pedía una salida al Pacífico en el extremo norte de Chile, en territorio cedido temporalmente por el Perú, según el Tratado de Ancón (Chávez Serrano & Chávez Serrano 2004: 12). Aunque el territorio representado está en conflicto, en la pintura no hay batallas ni enfrentamientos; en su lugar, se observa una convivencia en paz que no es la real sino la anhelada, como corresponde a un espacio ritual.

Hoy en día, el uso de símbolos nacionales no se ha perdido en Sabaya ni en la región fronteriza. En la torre de su iglesia hay un escudo nacional, el cual también se aprecia en varias iglesias de Carangas, que es un espacio de contacto con Chile. No son elementos ostentosos, pero están ahí para quien quiera verlos. Sabemos que algunos de ellos fueron elaborados en el periodo de la revolución del 1952, pero en el caso de Sabaya, el escudo data de fines del siglo XIX.

NOTAS

¹ En el diagnóstico comunal realizado el año 2006 se estimó la siguiente cantidad de ganado en el municipio de Sabaya: 46.000 llamas, 9.700 alpacas y 6.600 ovinos (Plan de Desarrollo Municipal Sabaya 2007-2011: 57).

² Existen varias versiones sobre este mito, que no varían en lo fundamental de Monast 1972 (Murillo 1973, Pauwels 1983, Rivière 1986).

³ Hoy, el *ayllu* Sacari no festeja por sí solo a San Salvador, según el PDM Sabaya 2007-2011.

⁴ Documento de 1817 ABNB. Expediente seguido por don Cruz Guanca López y don Andrés Cáceres, caciques y gobernadores del pueblo de Andamarca, provincia de Carangas (BO ABNB ALP Min 158/12 1817).

⁵ Luis Niño trabajaba para el arzobispo de La Plata, Alonso del Pozo y Silva. Según Arzáns, pintaba y esculpía obras en plata, madera y latón (Gisbert 1999).

⁶ Querejazu (1999) considera posible que la escultura de la Virgen de Sabaya sea también obra de Luis Niño, quien luego la habría reproducido reproduce en dos pinturas.

⁷ La palabra latina *baptisterium* también se utilizaba para significar el recipiente que contenía el agua del bautismo, y en la Iglesia Primitiva significaba tanto la fuente bautismal como el edificio o capilla donde aquella se ubicaba.

⁸ En los últimos años se han publicado muchos trabajos sobre pintura mural en las iglesias del altiplano boliviano y chileno. Especialmente Chacama se ocupó, desde la década de 1980, junto con Briones, Espinosa y Andrade del arte mural en las iglesias coloniales y de la arquitectura religiosa en la Primera Región de Chile (Briones et al. 1989). También Corti, Guzmán y Pereira (2011) publicaron sobre el tema en la Fundación Altiplano. En el Perú, Flores, Kuon y Samanez (1993) y en Bolivia sobre todo Mesa y Gisbert (1985).

⁹ "Baptisterio de Curahuara: La iglesia está decorada interiormente con pintura mural. Fue construida por Juan Ortiz con ayuda de los indígenas, representados estos por sus dos caciques: Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama, cuyos retratos pueden verse al pie de una crucifixión. Los indios están también presentes y en el baptisterio, con sus *uncus* incaicos y su tocado de plumas..." (Gisbert & Rosso 2008: 44, 52). "Baptisterio de Carabuco: es parte de una capilla construida a fines del siglo XVI y refaccionada en el siglo XVIII con financiamiento del cacique Agustín Siñani, época en la que se incorporó la pintura mural con escenas bíblicas relacionadas con el sacramento del bautismo que incorporan a esta temática a la dinastía de los caciques locales. Una de las escenas más representativas del baptisterio es el bautizo del cacique de Carabuco Fernando Siñani, antepasado del cacique que financió las obras de refacción" (Arze 2013: 58). En estos casos, no solamente hacen gala de ser cristianos sino que también dejan saber que colaboraron con mano de obra y fondos para la culminación del monumento religioso.

¹⁰ Para un análisis de lo que se entiende por sagrado y por profano, ver Angelo (2014).

¹¹ Fiesta que al mismo tiempo celebra el *ayllu* Cumujo, según el PDM de Sabaya 2007-2011.

¹² 1º Candelaria y 2º San Salvador (según trabajo de campo realizado por el MUSEF con el proyecto *Iglesias y fiestas en el altiplano de La Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinares*).

¹³ Esta representación simbólica de las jerarquías de los *ayllus* pudo variar en la práctica y en el siglo XX, pues como muestra Rivière (1988) los *ayllus* más cercanos al *taypi* (centro) tenían mayor importancia a mediados del siglo XX.

¹⁴ La construcción de la primera hidroeléctrica de Chile se hizo en 1897 en Chilivilingo, para iluminar las minas de Lota. En Oruro, la primera compañía de luz se instaló en 1904, a pesar de que se había importado un motor diésel seis años antes. Estas ciudades se ubicaban en el circuito de circulación de los sabayaños, pero los faroles pintados no se parecen a los de la pintura. Se asemejan, más bien, a los de la ciudad de La Paz (año 1888).

¹⁵ Si se observa la disposición de los colores de la bandera que rodea los nombres, en la parte superior hay rojo, amarillo y verde y en la inferior verde, amarillo y rojo.

¹⁶ Aquí nos referimos específicamente al trabajo de Gabriel Martínez (1983), que nos aportó una percepción diferente de la geografía.

¹⁷ "Pacto de Tregua de 1884: tras haberse desarrollado la Guerra del Pacífico y con posterioridad a la firma del Tratado de Paz y Amistad entre Chile y Perú en octubre de 1883, se suscribió el Pacto de Tregua en abril de 1884. El mencionado Pacto dispuso en el tema limítrofe que Chile continuaría ocupando el territorio boliviano que de sur a norte iba desde el Paralelo 23° hasta la desembocadura del río Loa" (Chávez Serrano & Chávez Serrano 2004: 22-23).

¹⁸ Informe del Director de la Oficina de Lfmites (en Blanco 2006 [1904]).

¹⁹ "El caso de Chilcaya fue discutido en la disputa diplomática entre Perú y Chile en el marco del plebiscito por Tacna y Arica, pues los diplomáticos peruanos sefialaban que Chilcaya (y sus borateras) pertenecía a la provincia de Arica y los chilenos a Tarapacá (González 2009: 80). El diccionario de Blanco de 1904, sin embargo, sefala que las borateras pertenecían a Bolivia, como se lee en la cita.

²⁰ Antofagasta tuvo un acelerado crecimiento, pues en un poblado donde hacfa pocos años no vivfa práticamente nadie, en 1875 se contaban 5.384 habitantes (Pinto & Valdivia 1997: 189).

REFERENCIAS

- ADMINISTRADORA BOLIVIANA DE CARRETERAS, s/f. *Iglesia de Sabaya un monumento de cal y piedra para la Virgen de la Candelaria*. La Paz: ABC-CAF-Ministerio de Obras Publicas Servicios y Vivienda.
- ALCEDO, A., 1967 [1786-1789]. *Diccionario Geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. Madrid: Biblioteca Americana.
- ÁNGELO ZELADA, D., 2014. Assembling ritual, the burden of the everyday: An exercise in relational ontology in Quebrada de Humahuaca. *World Archaeology* 46 (2): 270-287 <http://dx.doi.org/10.1080/00438243.2014.891948> [Citado 15-05-14].
- ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA (ABNB/Sucre). BO ABNB ALP Min 158/12 1817.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI/Sevilla). Justicia 658.
- ARCHIVO HISTÓRICO DE POTOSÍ (AHP/Potosí). Cajas Reales 444, 1575-1591.
- ARCHIVO Y BIBLIOTECA ARQUIDIOCESANOS (ABAS/Sucre). aa Huachacalla 1684.
- ARZE, S., 2013. Pintura mural en iglesias del altiplano de La Paz. En *Iglesias y fiestas en el altiplano de La Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinarias*, X. Medinacelli & C. Cárdenas, Eds., pp. 51-69. La Paz: MUSEF.
- BACARREZA, Z., 1931. Monografía de la provincia de Carangas. *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz* 61-62: 73-114. La Paz: SGLP.
- BERG, H. VAN DEN, 2010. La desaparición de la Orden de San Agustín en Bolivia. 9 de noviembre de 1826. En *Le soppressioni del secolo XIX e l'ordine Agostiniano. Congresso dell'istituto storico agostiniano*, Roma 19-23 ottobre 2009, L. Marín, Ed., pp. 529-55. Roma: Istitutum Historicum Agustinianum.
- BLANCO, P., 2006 [1904]. *Diccionario Geográfico del Departamento de Oruro*. Colección IV Centenario. La Paz: IFEA-HAMO-IEB-ASDI.
- BRIONES, L.; J. CHACAMA, G. ESPINOSA & J. ANDRADE, 1989. *La pintura mural en la Provincia de Parinacota (Primera región, Chile)*. Arica: Organización de Estados Americanos-Universidad de Tarapacá.
- CAJIAS DE LA VEGA, F., 2008. Curahuara en la época colonial. En *La iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, T. Gisbert & C. Rosso, Eds., pp. 25-30. La Paz: UCB-MUSEF-Plural.
- COMISIONADO PRESIDENCIAL PARA ASUNTOS INDÍGENAS, 2008 [2003]. *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Santiago: CPAI. http://www.serindigena.org/libros_digitale/cvhynt/v_i/1p/v1_pp_2_norte_c1_pueblo_aymara-Title.html [Citado 20-08-2015].
- CORTI, P.; F. GUZMÁN & M. CAMPOS, 2011. La pintura mural de la Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la iglesia de la Natividad de Parinacota. En *Entre cielos e infernos. Memoria del v Encuentro Internacional sobre Barroco*, N. Campos, Ed., pp. 125-132. Pamplona: Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- CUMMINS, T., 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Mayor de San Andrés-Embajada de los Estados Unidos de América.
- CHÁVEZ SERRANO, V. H. & W. CHÁVEZ SERRANO, 2004. *Proyecto para la demanda* [20-10-2004]. En: http://www.retornoalmar.comuv.com/documents/Demanda_Maritima.pdf [Citado 04-08-2015].
- FLORES, J.; E. KUON & R. SAMANEZ, 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GACETA OFICIAL DE BOLIVIA, 1895. *Ley del 19 de noviembre de 1895*. <http://natural.gacetaoficialdebolivia.gob.bo/normas/view/39036> [Citado 04-08-2015].
- GISBERT, T., 1998. *Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro Sur Andina*. La Paz: Organización de los Estados Americanos-Viceministerio de Culturas-Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental.
- GISBERT, T., 1999. Luis Niño y San Lorenzo de Potosí. *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia* 7: 17-26. La Paz: FBCB.
- GISBERT, T., 2004. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía.
- GISBERT, T. & J. MESA, 1985. *Arquitectura Andina 1530-1830. Historia y análisis*. Colección Arzans y Vela. La Paz: Embajada de España en Bolivia.
- GISBERT, T. & J. MESA, 2003. La virgen María en Bolivia: La dialéctica barroca en la representación de María. En *Barroco andino. Memoria del 1 encuentro internacional*, N. Campos, Ed., pp. 19-36. La Paz: Viceministerio de Cultura-Unión Latina-Visión Mundial.
- GISBERT, T. & C. ROSSO (Eds.), 2008. *La iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*. La Paz: UCB-MUSEF-Plural.
- GONZÁLEZ, S., 1995. El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá: Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950. *Revista de Ciencias Sociales* 5: 29-40. Iquique: Universidad Arturo Prat.
- GONZÁLEZ, S., 1996. Quechuas y aimaras en las salitreras de Tarapacá. En *La Integración Surandina. Cinco siglos después*, X. Albó, M. I., Arratia et al., Eds., pp. 353-361. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Corporación Norte Grande Taller de Estudios Andinos-Universidad Católica del Norte.
- GONZÁLEZ, S., 2002. El Estado chileno y el mundo andino: Los efectos de la Guerra del Pacífico. *Documento de Trabajo* 46. Santiago: Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato.
- GONZÁLEZ, S., 2009. La presencia boliviana en la sociedad del salitre y la nueva definición de la frontera: Auge y caída de una dinámica transfronteriza (Tarapacá 1880-1930). *Chungará* 41 (1): 71-81.
- GONZÁLEZ, S., 2013. Las históricas relaciones entre Tarapacá y Oruro: La frustrada tentativa de integración transfronteriza durante ciclo de expansión del salitre (1864-1928). *Revista de Geografía Norte Grande* 50: 63-85.
- GONZÁLEZ, S. & C. OVANDO, 2010. La Provincia de Arica y la región XV Arica-Parinacota: Entre la descentralización y la historia (1884-2007). *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos* 1: 59-79.
- GUTIÉRREZ, R. & R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2006. Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España. En *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, R. Gutiérrez & R. Gutiérrez Viñuales, Eds., pp. 8-46. Madrid: Fundación MAPFRE.
- MARTÍNEZ, G., 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Societe des Americanistes*. 69 (1): 85-115.

- MEDINACELLI, X., 2010. Los Carangas y la organización territorial en *markas*. *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos* 16: 339-369. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- MEDINACELLI, X., 2011. *Sariri. Los llameros y la construcción de la sociedad colonial*. La Paz: IEB-ASDI-SAREC-PLURAL-IFEA.
- MEDINACELLI, X., (COORD.), 2012. *Turco Marka. Hombres, dioses y paisaje en la historia de un pueblo orureño*. *Historia-Arqueología-Arquitectura*. La Paz: IEB-Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- MEDINACELLI, X., 2013. Negociando dualidades. Pintura mural y santos patronos en las capillas de Oruro. En *Iglesias y fiestas en el altiplano de La Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinarias*, X. Medinacelli & C. Cárdenas, Eds., pp. 71-96. La Paz: MUSEF.
- MEDINACELLI, X. & C. CÁRDENAS, 2013. *Iglesias y fiestas en el altiplano de la Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinarias*. La Paz: MUSEF.
- MONAST, J. E., 1972. *Los indios aimaraes ¿Evangelización o solamente bautizados?* Buenos Aires: Cuadernos Latinoamericanos.
- MORALES, O & G. GARCÍA, s/f. Regimiento 25 de Infantería "Tocopilla". Patrimonio Intangible Militar de Curahuara de Carangas (Estado Plurinacional de Bolivia). En *XI Congreso de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*. Oruro: CASCAIS.
- MURILLO, A., 1973. *Leyendas populares de Sabaya*. La Paz: Ediciones Isla.
- PAUWELS, G., 1983. *Dorpen en gemeenschappen in de Andes*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de Lovaina, Lovaina: Acco.
- PINTO, J. & V. VALDIVIA, 1997. Peones chilenos en tierras bolivianas: la presencia laboral chilena en Antofagasta (1840-1879). En *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*, R. Barragán, D. Cajías & S. Qayum, Comps., pp. 179-201. Coordinadora de Historia-IFEA-Embajada de Francia
- PLAN DE DESARROLLO MUNICIPAL DE SABAYA (PDM) 2007-2011.
- QAYUM, S., 1996. Espacio y poder. La élite paceña en el periodo geográfico. En *La Integración Surandina. Cinco siglos después*, X. Albó, M. I. Arratia, J. Hidalgo, L. Núñez, A. Llagostera, M. I. Remy & B. Revesz, Eds., pp. 381-392. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas-Corporación Norte Grande Taller de Estudios Andinos-Universidad Católica del Norte.
- QUEREJAZU, P., 1999. Luis Niño el famoso desconocido. *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia* 7: 7-16. La Paz: Plural.
- QUEREJAZU, P., 2003. Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas. *Barroco andino. Memoria del i encuentro internacional*, N. Campos, Ed., pp. 287-304. La Paz: Viceministerio de Cultura-Unión Latina-Visión Mundial.
- RIVIÈRE, G., 1986. *Sabaya: Estructuras socioeconómicas y representaciones simbólicas de los Carangas*. Tesis para optar al grado de Doctor, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Paris.
- RIVIÈRE, G., 1986. Cuadripartición e ideología en las comunidades aymaras de Carangas (Bolivia). *Historia y Cultura* 10: 3-27. La Paz: Sociedad Boliviana de Historia-Editorial Don Bosco.
- RIVIÈRE, G., 1988. *La organización dualista entre los aymara*. *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* 1 (1-2): 67-121. La Paz: MUSEF.
- RIVIÈRE, G., 1991. Lik'ichiri y kharisiri... A propósito de las representaciones del "otro" en la sociedad aymara. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 20 (1): 23-40.
- SAIGNES, T., 1987. De la borrachera al retrato: Los caciques andinos entre dos legitimidades (Charcas). *Revista Andina* 9: 139-170.
- SCHAUER, P. & T. GISBERT, 2010. *Guía turística de iglesias rurales de La Paz y Oruro*. La Paz: Embajada de la República Federal de Alemania.