

IV Congreso Internacional de Barroco Ibero- Americano

“Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”

Pinturas y ornamentos de las Iglesias de las Misiones

Jesuíticas de Chiquitos, Bolivia

Lic. Inés Mambretti
Universidad de Buenos Aires

Ouro Preto y Mariana, 1, 2, 3 de noviembre de 2006.

Pinturas y ornamentación de las Iglesias de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, Bolivia

Nuestro objetivo es elaborar un panorama de las pinturas murales realizadas en algunas de las Iglesias de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, Bolivia, (Concepción, San Rafael, San Miguel, Santa Ana, San José, San Xavier) que fueron fundadas entre 1745 y 1775 y conservadas como ejemplo de arquitectura de “iglesias con armazón de madera” practicada en América del Sur en ese período. Las pinturas y los ornamentos que pueblan sus muros tuvieron una continuidad de realización hasta el siglo XIX. Desde 1974 hasta 1999, el arquitecto suizo Hans Roth pudo llevar a cabo la restauración y rehabilitación de las Misiones Jesuíticas que fueron luego declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. (1990)

Estas reducciones, estaban habitadas por la etnia Chiquitos, un conglomerado de varias “naciones” cuya “distintividad” radicaba en sus muy diferentes lenguas, que luego pasó a constituir una sola *comunidad jesuítica-chiquitana* al extenderse la lengua “chiquitos” como lengua general de estas misiones, lo cual contribuyó a homogeneizar las creencias, costumbres y tradiciones de los distintos pueblos aborígenes de la región. Reconocer y aceptar la lengua “chiquito” como una realidad irrefutable fue quizás el mayor atrevimiento de los padres jesuitas. El “chiquito” fue la lengua de las misiones, y por ende para los curas de los pueblos.

Ahora bien... ¿Quiénes eran los Chiquitos? Eran un grupo aborígen, bastante numeroso, que habitaba en las selvas del este de Bolivia. Ocupaban, según cuenta el padre Patricio Fernández, SJ. (1726), un “*espacio de tierra de 200 leguas de largo y 100 de ancho*”. Fueron llamados así en virtud a la forma de las viviendas de los “Taperás”, semisubterráneas, a las que se accedía por aberturas bajas y angostas que los obligaban a agacharse para entrar y salir de ellas. Esta particularidad fue motivada por la necesidad de evitar la presencia recurrente de insectos y hostilidades de sus enemigos. La aldea reduccional jesuita tenía una estructura bastante uniforme adaptadas a las peculiares características de la región. En los pueblos misionales la planificación fue total, desde el trazado urbanístico hasta la cantidad de alimento que permitiría sustentar a los habitantes, pasando por la forma y tamaño de las casas y habitaciones, etc. He aquí el ejemplo más cabal del ejercicio de un poder persuasivo, y necesariamente persistente movido por la fe.



La acción de los padres jesuitas sobre los Chiquitos fue esencialmente educativa. Educar en el cristianismo de la Iglesia Católica, no partió de una negación de la cultura preexistente, sino que la aceptaron usándola como basamento para la construcción de un nuevo orden cultural. La educación y la cultura reduccional se impartían también por medio de símbolos e imágenes. Factores todos que “educaban” en una atmósfera muy particular y cautivante. El indio Chiquito se incorporó en toda su plenitud a dicho proyecto y lo hizo suyo, al punto de resignificarlo otorgándole un dinamismo propio.

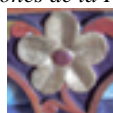
Es interesante analizar las manifestaciones artísticas de estos indios observando a aquellas partes de la vida cotidiana de las cuales es probable inferir los cambios acontecidos a partir de la llegada de los jesuitas. Los testimonios de los propios jesuitas son muy claros: el indio poseía una habilidad extrema para realizar copias de objetos que les eran puestos ante su aguda vista. Según algunos testimonios, *era incapaz de crear algo nuevo o de modificar por propia iniciativa el objeto que se le pedía que reprodujera*. (Fernández: 1726) comentario que hace a la “ineptitud” creativa de los neófitos. Sin embargo, si nos remitimos a los estudios realizados por Bozidar D. Sustersic ¹sobre los indios guaraní, veremos que sí tenían creatividad y funcionalidad. En las construcciones prejesuíticas de estas etnias se aprecia la riqueza en el tratamiento espacial a las que diferenciaban entre *og guasu* (casa grande) y *og jekutu* (casa clavada) según su función. En las casas grandes los chamanes y el pueblo celebraban las ceremonias, danzas y rituales, mientras que en el *og jekutu* o “malocas” convivían armónicamente las familias, siendo estas últimas divididas con tabiques, a la llegada de los jesuitas, para “albergar a las nuevas familias monogámicas”. Estas dos categorías de edificaciones se dieron en las misiones desde el primer período hasta su última etapa tanto en Chiquitos como en Yaguarón del Paraguay.

El P. Cardiel (1747) explicaba [...] *todos estos edificios se hacen de diverso modo que en Europa porque primero se hace el tejado y después las paredes. Clávanse en la tierra grandes troncos de madera, labrados a azuela. Encima de ellos se ponen los tirantes y las soleras; y encima de estas las tijeras, llaves, latas y tejado; y después se ponen los cimientos de piedra.*²

El sistema reduccional le ofrecía al indio los medios o instrumentos que requería para manifestarse y éste los utilizaba. La fuerza expresiva de la cultura del chiquito reduccional se refleja también en otras facetas de la realidad. Se trata de expresiones que podríamos llamar espontáneas y populares,

¹ Sustersic, Bozidar D. (1999) *Templos Jesuíticos Guaraníes*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

² Cardiel, Joseph SJ. (1747) *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay* en Sustersic, Bozidar D. (ob.cit)



marginales a un proyecto cultural institucional, como los angelotes ubicadas en las claves de algunos arcos o en los tímpanos de los altares con una marcada impronta americanista que parecieran provenir del arte románico.

En cuanto a las pinturas, prácticamente la totalidad contienen una iconografía religiosa, son escasas comparando la abundante ornamentación sobre los muros de las seis misiones. Pareciera que el mensaje pedagógico se unificaba con el mensaje estético.

El gusto por la música que aún sobrevive que tenían los Chiquitos y la innata capacidad para ejecutar piezas musicales, básicamente sacra, , causaba asombro en los misioneros quienes mediante la misma, buscaban cimentar el proyecto evangelizador.

Los jesuitas sólo instauraron una *identidad* formada por elementos antiguos redefinidos en el marco de una nueva relación. La sociedad que halló el religioso jesuita gozaba de una fuerza propia. De ahí el interés de la Compañía de no provocar un choque abierto de civilizaciones, sino más bien un trabajo asimilable a la horadación de una piedra, de modo de integrar las partes de la cultura hallada a los lineamientos básicos de la cultura hispánica. Quizás lo más llamativo de esta evangelización o de ese “modo de colonización” es la efectiva *simbiosis* entre ambas culturas.

Abordaremos ahora el estudio formal de las pinturas y ornamentación de las iglesias. Estas iglesias hechas de madera de encañado y barro y el techo de paja, ostentaban columnas de grandes árboles de madera dura (horcones) como el tajibo, el urunday, el quiche y el tacumori. A veces con basamento torneado al estilo salomónico o labradas en su parte inferior con ornamentos y un sistema tijeral para las cubiertas siguiendo el modelo ya establecido en las misiones jesuíticas guaraníes. Los muros interiores y exteriores, eran revocados con “capas de preparación realizadas con los materiales tradicionales: sulfato de calcio o carbonato de calcio, aglutinados con cola de animal. [...] En Chiquitos parece comprobarse la preferencia por la utilización de la técnica del *temple*, donde el aglutinante (huevo, cola) y la película pictórica se forma por evaporación del agua que actúa como vehículo”³. Los decorados muestran una gran ornamentación pictórica donde se pueden reconocer sin dificultad motivos vegetales como zarcillos, flores estilizadas y otras formas sencillas sometidos a las reglas de la geometría. Además, en muchos casos la ornamentación no está delimitada por los elementos que forman un marco, sino aplicada de modo

³ Díez Gálvez, María José (2006). *Los bienes muebles de Chiquitos*. AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid.



libre teniendo la impresión de que se percibe solamente una parte de un conjunto mayor. A pesar del deterioro de algunos muros, como por ejemplo el caso de las galerías de la Iglesia de San José de Chiquitos, pueden observarse restos de la policromía original fabricados con una mezcla de tierras especiales y caseína, donde domina el negro, el rojo y el amarillo. Las pinturas representan también columnas y dinteles imaginarios, ángeles, pájaros y otros adornos.

El arquitecto Eckart Kühne, ha realizado un inventario de las pinturas y el estado de las mismas en las iglesias.⁴ De este documento se desprende que “las pinturas geométricas con una gama de colores reducida corresponden a las iglesias de San Javier, San Rafael y San José. Los ornamentos vegetales, con colores más vivos cubren todos los muros de las iglesias. En la iglesia de Santa Ana corresponderían a la decoración primitiva mientras que en las otras iglesias pertenecerían a un período posterior al extrañamiento. Las paredes, columnas, vigas y artonados recubiertos con mica son propios de Santa Ana y en algunas partes de San Rafael y no aparecen en otros casos, al menos en lo que sabemos.”

En la fachada de San Rafael encontramos pinturas con una iconografía de la Anunciación y otra de la Ascensión de Cristo (Fig.1) mientras que en el bajo coro de la misma iglesia hallamos dos grupos de ángeles músicos (Fig.2) Según las investigaciones realizadas por Bozidar D. Sustersic sobre los antecedentes de los ángeles músicos del friso de Trinidad en las Misiones Jesuíticas del Paraguay “hubo representaciones pintadas y esculpidas de ángeles músicos en las iglesias destruidas de la mayoría de los pueblos misioneros” y no sería imposible que se tomara como modelo “un pesebre de ángeles músicos guardado en San Pedro de Moxos”⁵

En la iglesia de San Miguel se destaca el arco y el artonado del Prebisterio con Dios Padre y la caída de los ángeles (Fig.3), obras pintadas por el artista cruceño Antonio Rojas en 1768/69.

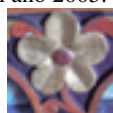
⁶ Por otra parte, en la iglesia de San José, única en la serie construida en piedra, podemos ver en las galerías abovedadas del patio, un grupo de figuras representando a un obispo y el clero las cuales han sido destapadas en parte sin concluir el trabajo aún.⁷ *En San Rafael y San*

⁴ Kühne, Eckart (2003) Proyecto presentado en AECl, España. *Inventario y Catalogación de las pinturas murales de las antiguas Misiones Jesuíticas de Chiquitos*. Agradezco su generosidad por haberme enviado su Proyecto por comunicación escrita el día 17 de septiembre de 2006.

⁵ Sustersic, Bozidar D. (ob.cit)

⁶ Fischerman, Bernardo (2000) en E.Kühne (cf. ob.)cit.), *Los Rojas, artesanos y sacerdotes cruceños en la Chiquitania*, en “Festival Internacional de Música Misiones de Chiquitos”, III Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia:

⁷ Observación realizada personalmente en San José, en el año 2005.



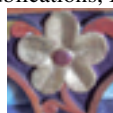
Miguel casi todas las pinturas han sido repintadas copiando los originales; en Concepción, todas las pinturas son nuevas, inspiradas por los originales y en San Javier y en Santa Ana las pinturas originales se destaparon y restauraron con métodos modernos y científicos [...] entre los ángeles músicos bajo el coro de San Rafael hay grupos originales, perceptibles en fotos antiguas, junto con figuras modernas, copiados de esculturas jesuíticas del Paraguay⁸.

No es el objetivo de este trabajo hacer el análisis profundo iconográfico e iconológico de la totalidad de las pinturas de estas iglesias, no obstante, nos interesa presentar una pintura mural muy singular que se encuentra en San Xavier sobre la pared lateral del presbiterio, exterior a la sacristía, cuya iconografía es la representación de un paisaje tropical o de un jardín. El jardín simboliza un espacio utópico e irreal, que representa un marco ajeno a las exigencias del tiempo, espacio utópico de la reflexión mística. Dos grandes cortinados enmarcan el follaje a modo de escenario teatral. El campo pictórico se ha dividido en paneles rectangulares verticales encerrando en ellos motivos orgánicos con colores específicos que se entrelazan (verde, azul claro y rojizo casi naranja). Fajas de unos 5 cm de ancho separan dichos paneles facilitando la construcción y lectura del programa iconográfico constituido por pájaros, flores y plantas. Si detenemos nuestra mirada en los pájaros, colibríes, veremos que están representados de perfil, de ambas caras.

Franz Boas⁹ nos dice que esta técnica de doble imagen ofrece soluciones al problema de representar figuras tridimensionales en una superficie plana, se desdobra la figura mostrando cara a cara. Este sistema también es usado cuando se quiere aumentar la visibilidad del conjunto desde cualquier ángulo de vista. ¿Puede decirse que la dislocación de los elementos, la repetición, el desdoblamiento de la figura, constituyen una metáfora lingüística? De ser así debemos preguntarnos ¿cuál habrá sido el mensaje o la narración que comprendía dicha metáfora? El hombre representó primero a los animales que a las plantas, pero la planta tomó ventaja como ornamento más que los animales. Una de las razones es la dificultad para representar el movimiento que es intrínseco a la fauna en sí, por lo tanto la flor quedaría como principal ornamento de superficies. Las flores que acompañan este conjunto están basadas en la roseta con un desarrollo central de un botón coronado de pétalos e insertada en una base mayor, es decir una roseta doble. A modo de remate superior hallamos un friso compartimentado en rectángulos donde se pueden reconocer flores diversas alternadas en su

⁸ Kühne, Eckart, cf. ob. Cit.

⁹ Boas, Franz. (1955) *Primitive Art*. New York, Dover Publications, Inc. in "First Published in Oslo: Aschehovg, 1927"



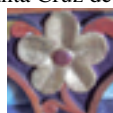
variación. Si bien se reconocen los modelos clásicos, surge una hipótesis que debemos tener en cuenta para nuestra investigación ¿habría influencias de flores locales, es decir del ambiente natural que rodeaba a los indígenas? En un primer registro de campo se observaron tres flores que abundan en la zona y son utilizadas a menudo como decoración de jardines y plazas. La flor de *toboroichi* (*Chorisia speciosa* A. St. Hil.), flor emblemática cuya leyenda cuenta que la Virgen de Cotoca, patrona de la región, apareció en un árbol de toborochi. De color rosa pálido, pasa por varios matices hasta el rosa oscuro¹⁰ y hoy en día tiene un uso ornamental muy difundido en calles, avenidas, plazuelas y otras áreas verdes. La *passiflora cincinnata*, *pachiorsh* para los chiquitanos, también llamada *flor de la Pasión* por los conquistadores de América a mediados del siglo XVI. Su nombre está relacionado con los instrumentos de la Pasión de Cristo, porque los primeros misioneros cristianos atribuyeron esa simbología religiosa a cada uno de los órganos de la planta. Para ellos, las hojas eran las lanzas que hirieron el cuerpo de Cristo, los zarcillos eran los látigos que lo flagelaron, la corona con sus rayos les recordaba corona de espinas, los tres carpelos eran los clavos usados en la cruz, las cinco anteras simbolizaban las heridas infligidas y, aún sus diez apóstoles, excluyendo a Pedro y Judas, estaban presentes en forma de cinco sépalos y cinco pétalos.¹¹ Y la *arrabidaea corallina*, una liana de la familia de las *bignoniaceae*, de la que se ven varias especies muy vistosas en todas las tierras bajas de Bolivia y es llamada la “flor del saludo”. Es otra más de las muchas plantas nativas altamente ornamentales que frecuentemente crecen al borde de los caminos. Según estudios actuales, esta planta puede llegar a tener miles de años de antigüedad. Podemos inferir por el uso de estos elementos iconográficos en la composición, que se refleja cierta adaptación ecológica de esta etnia al monte. Los Chiquitos consideraban al bosque y a toda la naturaleza que se extendía más allá de la comunidad como un espacio sagrado en el que había que moverse con respeto ya que los seres supremos autóctonos “sobrenaturales” más importantes de su cosmovisión eran los espíritus de la naturaleza.¹²

Encontraremos en varias de estas iglesias que la cubierta de armadura de madera a dos vertientes, se trata de una techumbre angular compuesta de tablonces separados por calles, están decorados con elementos florales combinados con elementos geométricos romboidales.

¹⁰ www.fan-bo.org

¹¹ *Ibidem*

¹² Birk, Gudrun. Dueños del Bosque. APCOB-CICOL, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1995. pp.79



Las vigas de sostén, también ostentan una decoración floral inserta en rombos que acompañan el programa iconográfico unitario y coherente.

En línea con la consonancia de los elementos botánicos y con el ornato de los muros en general, la flora fue precisamente lo que se impuso. Una de las preguntas que nos hacemos frente al repertorio iconográfico de las pinturas y ornamentos murales en todas las Iglesias de Chiquitos es ¿por qué en este repertorio predominan elementos vegetales, ramas, brotes, flores?

Una profusa ornamentación basada en elementos geométricos cubre el enmarcamiento arquitectónico de estos monumentos. Hay una interrelación entre materia y muro. Los motivos geométricos más comunes son puntos, líneas, tramas, zigzag, trenzas, hojas geometrizadas, hojas figurativas. Los motivos florales conviven con esta ornamentación resignificando su contenido. Los elementos geométricos ofrecían a los artesanos la posibilidad de asumir la pintura como lenguaje fundamentado en la experimentación de relaciones formales, cromáticas y compositivas, resultando de ello una compleja red de ejes virtuales que lograban distribuir la visión de modo multidireccional por todo el campo pictórico. Deviene entonces un ritmo plástico y repetitivo que asciende y desciende armónicamente creando abstracciones sustancialmente geométricas. El indígena a medida que copiaba, repetía el motivo desconociendo su significado aunque a veces se ha podido deducir su modelo naturalista. La ornamentación mural del conjunto edilicio es tributaria del barroco italiano imperante durante el Siglo XVII, aunque debemos señalar su uso anterior en la cultura grecoromana, y constituye un decorado profuso y colorido que a veces logra la subordinación de la arquitectura a él. Este tipo de ornamentación de estilo naturalista y orgánico que se sintetiza a veces en elementos geométricos despertó la sensibilidad indígena local produciendo una aceptación masiva. Podemos agregar a este modo de persuasión por parte de los jesuitas, que con libros, estampas y grabados ofrecían un repertorio iconográfico cristiano, la necesidad de cubrir el *horror vacui* de los muros con el fin de crear un ámbito celestial que envolviera a los neófitos y elevara sus espíritus a las alturas. El barroco en Hispanoamérica fue esencialmente decorativo, ya que aplicó un lenguaje ornamental a esquemas constructivos y estructurales inalterados desde los comienzos de la arquitectura hispanoamericana. Los ornamentos murales como así también las pinturas son icónicos y representativos; parten de un repertorio escaso de elementos básicos que son combinables componiendo vínculos entre el campo decorativo y el

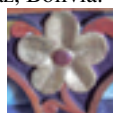


espacio arquitectónico utilizando como técnica iconográfica la repetición y duplicación de la imagen. Cada parte arquitectónica y decorativa fue totalmente recubierta ya sea con molduras de barro, con técnicas locales, con aplicaciones de mica, etc. sobre un revoque de barro especialmente preparado sobre paredes, frisos y vanos.¹³

El espacio en estas pinturas se define, sobre todo, mediante la línea. Este espacio es esencialmente bidimensional; las figuras y ornamentos parecen habitar la superficie de la pared, sin que haya ilusiones de planos más profundos. Tampoco hay formas que parecen proyectarse más allá de la superficie pictórica. Sólo la superposición, en algunas partes, crea la ilusión de planos dentro de un espacio poco profundo. Como dijimos anteriormente, las pinturas murales fueron ejecutadas usando la técnica del *temple*. Es posible que los indígenas misionales hayan empleado alguna técnica americana. Algunos agentes aglutinantes usados antes de la Conquista eran la baba de nopal, otra sustancia derivada de las orquídeas, la goma del mezquite y el aceite de chía. La observación visual de estas pinturas permite – en este momento de nuestros estudios- una reconstrucción hipotética del proceso empleado para su ejecución. Sobre una superficie de estuco blanco, previamente pulida, el diseño inicial fue aplicado usando cartones (los cartones era una técnica de origen europeo) Los contornos fueron delineados con pintura de tierra rojiza, del lugar, diluida con agua, con la cual se introducían cambios, con cierta libertad y creatividad. Luego se aplicaban los colores. Finalmente los contornos eran repasados con líneas más oscuras.

Era habitual utilizar libros grabados, láminas impresas y modelos occidentales basados en la ornamentación clásica, como modelos para las pinturas; sin embargo, la inspiración europea tuvo siempre que reconfigurarse en el contexto estético local. Los elementos ornamentales que se utilizaron en la arquitectura occidental son los mismos que se emplearon en el mobiliario, y en general como adorno de los volúmenes sólidos. Tienen el propósito de "articular", es decir de subrayar la forma general: remarcar una estructura, subrayar sus límites y potenciar el movimiento general, según las zonas en que se aplica. Las **molduras** habitualmente se componen de dos motivos alternos, contrastantes, de fuerte relieve, y aptos para ser repetidos indeterminadamente. Cuentas y perlas, discos y husos; ovas y dardos; grecas y labor de ochos (Fig.4) Otro de los principales ornamentos del clasicismo es la **hoja de acanto**. Tiene un fuerte atractivo visual, es capaz de una gran variedad, y se adapta a cualquier formato. El

¹³ Suárez Salas, Virgilio.(1995) *Chiquitos, una utopía construida* en "las Misiones Jesuíticas de Chiquitos", Querejarzu, Pedro – Editor. Fundación BHN. La Papelera S.A., La Paz, Bolivia.



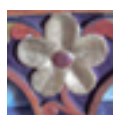
acanto ha sobrevivido desde la decoración griega. Aunque parece una hoja natural, en realidad tiene está idealizado en un esquema muy claro, que puede verse como un esquema ternario. Habitualmente, las terminaciones de la hoja se hacen por tríos. Todas las siluetas se resuelven con líneas de doble curvatura, lo que le da una fuerte impresión de movimiento y es común encontrarla en frisos. La palmeta posee el mismo esquema básico. Ambos motivos son muy aptos para ornamentar superficies, y han sido muy usadas las transformaciones y transfiguraciones que permite al **zarcillo de acanto o caulículo**, formar frisos u otros formatos. A fines del siglo XVIII sobrevino la moda grecorromana y se imitaban los zarcillos que aparecían en los relieves antiguos. Resultaba muy fácil recurrir a esquemas vegetalizados y por lo común no se les asociaba a un significado específico: las rosetas, la corona de laurel, las guirnaldas, los festones. La **roseta** es un conjunto de hojas centralizado, una flor estilizada que aparece en diversos momentos de la cultura occidental en el ojo de los zarcillos de acanto. Pero la roseta aislada fue un motivo magnífico para decorar el fondo de los casetones en techos. Puede dársele toda la riqueza que se quiera, como muestran muchos restos de la Roma antigua. Los diseños de roseta descienden de esquemas geométricos a los que se dotaba de apariencia vegetal, y son muy antiguos. Los arquitectos de la Grecia clásica ya las habían utilizado. La **guirnalda** es un motivo de acompañamiento, una ondulación, una cadencia. Puede decorar frisos y como sucede en otros motivos, lo que predomina es el efecto, el ritmo que aporta, y el conjunto de flores y frutos puede substituirse por formas afines, como paños o drapeados. Imitando las labores decorativas que quedaban de la Roma antigua, aparecieron desde el primer renacimiento la decoración a "candelieri", es decir imitando **candelabros**. El candelabro está compuesto de un eje vertical que enlaza vasos, de las que nacen zarcillos de acanto (o figuras afines) que permiten colmar la superficie. El *cartouche* o cartela es todo un género de ornamentación. En general se trataba de crear un encuadre, y muchas veces era preciso diseñarlo con formas abstractas. Debería contener inscripciones, anagramas, símbolos, y muy frecuentemente motivos heráldicos. Se colocaban en el punto más señalado de las fachadas, puertas, ventanas; y creaban un polo que centraba una fachada arquitectónica. Hay un ejemplo en el remate de la puerta de accesos al Baptisterio de San Xavier.

Antes de que se imprimieran libros con tipos móviles, que se "inventara" la imprenta, ya se imprimían láminas para servir de modelo en ornamentación. Y desde entonces se han multiplicado. Estas láminas proceden de diferentes épocas, desde finales del XV a finales del



XVIII, y de Francia, Italia, Alemania y Países Bajos. Muchas de ellas fueron publicadas, con un estudio sobre sus autores, por Désiré Guilmard.¹⁴ Estos ornamentos dan una idea de la procedencia de los modelos que creemos que se usaron, sin embargo, queda abierta en nuestra investigación la hipótesis sobre su origen, la influencia del ambiente etnobotánico, de la flora del paisaje selvático que rodeaba al nativo en su hábitat, de las formas de la naturaleza. Es nuestro interés proceder a una catalogación de estos ornamentos arquitectónicos por lo que es inminente la continuación de la investigación *in situ* para analizar el material en que están hechos estos elementos, su coloración, aspectos formales y ubicación exacta en la arquitectura de las iglesias.

¹⁴ Guilmard, Désiré (1880-1881) *Les maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs : écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande & hollandaise)*; Publicación precedida por una Introducción del Baron Davillier, E.Plon, Paris



Bibliografía citada

- Birk, Gudrun.** (1995) *Dueños del bosque*. APCOB-CICOL, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Boas, Franz.** (1955) *Primitive Art*. New York, Dover Publications, Inc. in “First Published in Oslo: Aschehovg, 1927”
- Cardiel, Joseph SJ.** (1747) *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay* en Sustersic, Bozidar D. (1999) *Templos Jesuíticos Guaraníes*. Facultad de Filosofía y Letras.Universidad de Buenos Aires.
- Diez Gálvez, María José** (2006) *Los bienes muebles de Chiquitos*. AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional.Madrid.
- Fernández, Juan Patricio SJ** (1726) (1896) *Relación Historial de las Misiones de Indios Chiquitos que en el Paraguay tienen los Padres de la Compañía de Jesús*, dos volúmenes, Librería y Casa Editora de A. de Uribe y Cía., Asunción del Paraguay.
- Fischerman, Bernardo** (2000) en E.Kühne (cf.ob.cit.) *Los Rojas, artesanos y sacerdotes cruceños en la Chiquitania*, en “Festival Internacional de Música Misiones de Chiquitos”, III Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia
- Guilmard, Désiré** (1880-1881) *Les maitres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs : écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (Flamande & Hollandaise)* Introducción del Barón Davillier. E.Plon, Paris
- Kühne, Eckart** (2003) Proyecto presentado en AECI, España. *Inventario y Catalogación de las pinturas murales de las antiguas Misiones Jesuíticas de Chiquitos*.
- Suárez Salas, Virgilio.**(1995) *Chiquitos, una utopía construida* en “las Misiones Jesuíticas de Chiquitos”, Querejarzu, Pedro.Fundación BHN. La Papelera S.A., La Paz, Bolivia.
- Sustersic, Bozidar D.** (1999) *Templos Jesuíticos Guaraníes*. Facultad de Filosofía y Letras.Universidad de Buenos Aires.

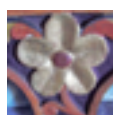




Fig. 1
Iglesia de San Rafael (fachada)
“La Anunciación de la Virgen y la Ascensión de Cristo”
Pinturas murales



Fig.2
Iglesia de San Rafael (bajo coro)
Grupo de ángeles músicos
Pintura mural





Fig. 3
Iglesia de San Miguel (artesonado del Presbiterio)
“Dios Padre y la caída de los Ángeles”
Pintura de Antonio Rojas (1768-1769)



Fig.4
Iglesia de San Xavier - (Baptisterio)

