



EL JUICIO FINAL DE PARINACOTA¹

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

Tal como lo recomienda la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala², la iglesia de Parinacota cuenta entre las pinturas que cubren sus muros interiores con un Juicio Final ubicado en la pared sur (lado de la epístola), inmediatamente observable a la derecha del fiel/espectador que ingresa al templo, el que, sin duda, se verá en principio cautivado por la magnitud y jerarquía del infierno que el conjunto contiene, luego, recorrerá con su mirada los dominios de los penitentes en el Purgatorio para, finalmente, elevar su mirada hacia las promesas saludables de la Jerusalén Celestial.

Al centro de la composición aparece la imagen de San Miguel arcángel, con armadura y casco, que porta con una mano una espada levantada y con la otra sostiene una balanza en cuyos platos se representa la figura de dos almas. Una permanece suplicante y la otra es tomada de los cabellos por la garras de un demonio que yace postrado bajo los pies de San Miguel. A la izquierda de esta figura central se observan tres tumbas abiertas desde las cuales emergen tres cuerpos resucitados: en una de ellas el retornado a la vida abandona una máscara o cráneo. Esta representación, muy económica y sencilla, nos recuerda algunas iluminaciones de manuscritos del siglo XV, especialmente libros de horas, cuando se difundió este tema³.

A la derecha, se observan demonios cornudos, de piel escamosa o moteada de distintos colores, que acarrear las almas hacia las fauces del Leviatán o puertas del infierno a través de la lengua sinuosa y de fuego que sale desde la

garganta del dragón infernal⁴. Nuevamente aquí, la apariencia tanto de los demonios como de las fauces nos recuerda diversos "tipos" de la fauna tartárea en Occidente cuyo origen se remonta a los siglos medievales y cuya difusión corresponde sobre todo a los siglos XIV y XV en Italia, Francia y los Países Bajos, como podemos apreciar en las pinturas de la catedral de Santa Cecilia de Albi (c. 1500), o en diferentes manuscritos iluminados de la época⁵. Al entrar al infierno los cuerpos pierden el color natural de la piel y se transforman en criaturas cenicientas; este tránsito queda particularmente señalado por la figura que traspasa la garganta infernal siendo tirada de los cabellos hacia el interior por un demonio: sus piernas aún en la parte anterior del umbral conservan el color de la piel, mientras su torso, brazos y cabeza adquieren el color ceniciento propio de aquellos que sufren los efectos del fuego calcinador.

El infierno se representa aquí como un lugar poblado de llamas y humo, donde los demonios someten a las almas a diversos tormentos, dentro de los cuales destaca una rueda⁶ a la que están atados cinco condenados y que es movida por un demonio negro mediante una manivela: se trata del castigo a los soberbios y orgullosos; más arriba, la gula y la avaricia aparecen también punidas. Sobre la rueda de los orgullosos destaca un demonio verde y cornudo en posición hierática y frontal que representaría a Lucifer como príncipe en su reino, y que nos recuerda, como en un eco americano, el portal de la catedral de Sainte-Foy de Conques o los mosaicos de Torcello. Para-



Iglesia de la Natividad de Parinacota. Siglos XVIII. Región de Arica-Parinacota, Chile.

dóxicamente, muchos de los condenados de Parinacota se nos muestran sonrientes pero llorando; las lágrimas de sus rostros se asemejan a aquellas de algunos de los dibujos de la crónica de Guamán Poma⁷.

En el extremo inferior izquierdo del mural se representan las almas en el fuego purificador del Purgatorio, una de las cuales es auxiliada por un ángel que le arroja una cuerda. Aquí es importante destacar la pervivencia temática, gestual y simbólica de un tema iconográfico que se afinó y definió a partir de los siglos XII y XIII en Occidente y difundió durante todo el XV y XVI, y al que J. Le Goff llama *nacimiento del purgatorio*⁸; ciertas características entonces definidas atraviesan los siglos y reaparecen en América —como lo advertimos en esta pintura, en la de Curahuara de Carangas, y antes, en los dibujos de la crónica de Guamán Poma de Ayala⁹—: el fuego purificador, de llamas ascendentes y ordenadas, que contrastan con las del Infierno; la actitud orante de las almas purgantes en una espera pasiva de su salvación, la que sólo puede venir desde *fuera* (aquí el ángel con la cuerda), en virtud de las gracias sufragantes procuradas por los vivos, es decir, por aquellas celebradas en el altar de Parinacota al momento de la Misa¹⁰.

Más arriba del Purgatorio, otras almas ya purificadas ascienden por una escala, acompañadas por ángeles, a través de un camino de nubes que conduce hacia la Jerusalén celeste, representada con un templo de dos torres con campanario exento¹¹. Tras el edificio se representa una pareja de árboles. San Pedro se encuentra a las puertas de la ciudad santa esperando a las almas y lleva en su mano derecha la llave. Por encima de todo —pero no visible a simple vista debido a la actual base del coro—, Cristo de pie, vistiendo manto rojo. Rostro barbado y frontal, orlado por un nimbo blanco con bordes rojos. Con la mano derecha levantada sostiene una cruz procesional verde¹² con base de trípode. Su figura se encuentra enmarcada por una nube amarilla de bordes rojos. Cabe destacar que la nube recién descrita presenta una apariencia luminosa que contrasta con las nubes grisáceas de la zona inferior. Aquí la dinámica alto-derecha de Cristo (Jerusalén celeste) / bajo-izquierda de Cristo (Infierno) señala el verdadero eje de jerarquía de esta composición, y no la magnitud o dimensiones de las imágenes como se podría en principio pensar.

La particularidad iconográfica del Juicio Final de Parinacota radicaría en el rol protagónico que cumplen

las mujeres y hombres indígenas en el mural. Las representaciones americanas de las postrimerías incluyen, en algunos casos, figuras que incorporan a miembros de los pueblos indígenas en los misterios de salvación y condenación. Pero no es normal, como ocurre en el mural chileno, que todos los personajes de la escena lo sean.

Sin duda que el mural de Parinacota, como muchos otros en el área andina fueron concebidos para interpelar a la población local y reforzar los procesos de extirpación de idolatría, aprendizaje del catecismo y modificación de las costumbres. Convenía que la población indígena tuviese en el temor al Infierno y en la esperanza del Paraíso un aliciente para alcanzar la conversión. De modo que resulta del todo coherente que los representados en el drama del Juicio sean ellos mismos. No obstante, lo que se puede observar en las escenas de postrimerías conservadas en Perú y Bolivia es la presencia más o menos mayoritaria de españoles y, en algunos casos, de figuras humanas no identificables étnicamente, esto tanto entre los condenados como entre los salvos. Sin duda, los pintores repiten las soluciones de grabados europeos y las innovaciones se circunscriben a algunos pormenores.

Teresa Gisbert en su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* dedica un apartado especial a la presencia de indígenas en postrimerías. La investigadora señala que los representados "en general son personajes de raza blanca, respondiendo al grabado europeo que sirvió de modelo"¹³. Entre las pinturas murales que corresponden al tema de las postrimerías, las más relevantes son las que se conservan en Huaró¹⁴, localidad cercana al Cuzco, y las de Curahuara de Carangas en Bolivia, en ninguno de estos dos ejemplos es posible reconocer la presencia de indígenas.

Sin embargo, la especialista boliviana se refiere a algunas excepciones, en las que se puede reconocer la figura de éstos, analizando especialmente los casos de Caquiaviri, Carabuco y la pintura realizada por Quispe Tito y el lienzo de Melchor Pérez Holguín que se encuentra actualmente en la iglesia de San Francisco en Potosí. El artista que pintó el lienzo del Juicio Final que se conserva en el templo de Caquiaviri, fechado en 1739, vistió a uno de los elegidos con un tocado de plumas, caracterizándolo, de este modo, como un cacique; en otro sitio la muerte pisotea los signos de las vanidades de este mundo: una tiara, una corona y un uncu incaico¹⁵. En el Museo de San Francisco en el Cuzco se conserva un lienzo de Quispe Tito, el artista dispuso a un indígena en el purgatorio y, en el infierno, a un rey Colla y a un Inca junto al Papa, al Rey y al noble. En la zona superior del Infierno de Carabuco, obra pintada por José López de los Ríos, se observan tres escenas en las que participan indígenas: la

primera muestra un grupo de personas vestidas con uncus escuchando atentamente las enseñanzas de un sacerdote, a continuación un indio se confiesa escoltado por un ángel y un demonio, el último grupo presenta a demonios e indígenas celebrando una fiesta con bebidas, música y bailes¹⁶. En la pintura de Pérez Holguín se puede identificar a un indígena y a un negro purificándose en el purgatorio¹⁷. En época más temprana, Guaman Poma presenta una imagen del Leviatán en cuyas fauces se identifica a un español, un negro y un indígena¹⁸. Los ejemplos señalados repiten la tradición medieval de las postrimerías, en las que se destacaba la igualdad de humildes y poderosos frente a la muerte y el Juicio. "La muerte igualitaria borra las diferencias sociales: reyes, obispos y abades no reciben mejor trato que los pobres desgraciados"¹⁹.

El mural del Juicio Final de Parinacota, como los otros que se conservan en la capilla dedicada a la Natividad, debió ser pintado durante el siglo XVIII, presumiblemente en la segunda mitad de la centuria. La escena se resuelve acudiendo a soluciones, la mayoría de ellas de raíz medieval como hemos visto, que se pueden encontrar en las otras representaciones del Juicio Final realizadas en el ámbito andino. El Cristo en Majestad, la corte celestial, San Miguel venciendo al demonio, las fauces del Leviatán, la rueda de tormentos²⁰. Sin embargo, la relación más estrecha se puede establecer con la representación de las postrimerías que se conserva en Curahuara de Carangas, localidad boliviana, relativamente próxima a Parinacota.

A pesar de la adecuación del mural chileno a los modelos habituales para la representación del Juicio, salta a la vista que no hay ningún hombre barbado entre los elegidos y los condenados. Tal como se indicara, todos serían indígenas. Hombres imberbes y de larga cabellera y mujeres que se identifican por un busto bien marcado. Son las postrimerías aplicadas a los habitantes de Parinacota. No hay señales de vestuario que refrenden la idea señalada; no obstante, es interesante destacar que en la escena aparecen algunos hombres barbados: Cristo, San Pedro y dos españoles que parecen situarse al margen de los acontecimientos escatológicos, figuras que manifiestan una clara voluntad del artista en orden a establecer una diferenciación racial entre los europeos y los habitantes del lugar. Por otra parte, se puede comparar la apariencia de los hombres y mujeres del Juicio con otra escena presente en la iglesia: la confesión. La pintura se encuentra a la izquierda de la puerta del templo, justo debajo del coro alto, se trata de un sacerdote dominico que está confesando a un hombre imberbe de larga cabellera oscura, tal vez un indígena: de su boca, sapos y culebras se escapan al tiempo que confiesa sus pecados, a la vez que un demonio

se aleja del penitente. La cercanía entre la apariencia de este demonio y de la piel de los sapos y culebras con aquellas de los demonios que pueblan el Infierno, haría más evidente la lectura penitencial y el carácter evangelizador del conjunto del programa iconográfico de Parinacota, en el que se inscribe el Juicio Final.

Casi todas las demás figuras humanas pintadas en la capilla tienen barba o bigote: los soldados de la Pasión, un donante, los apóstoles, etc. También es interesante la comparación de las figuras humanas del Juicio Final de Parinacota con la representación de los donantes indígenas en el mural de Pasión en Carahuara de Carangas, pues en el ejemplo boliviano la larga cabellera oscura y la ausencia de barba es también el principal signo de su origen.

Se trata entonces de un Juicio Final cuyos protagonistas son los naturales de Parinacota; sus hombres y mujeres han sido representados saliendo de las tumbas el día de la resurrección, arrastrados por crueles demonios hasta el censo del infierno, torturados entre las llamas infernales para pagar por su impenitencia; purificados en el purgatorio de sus vicios y defectos; subiendo al cielo con el auxilio de los ángeles y el beneplácito de san Pedro. Los españoles han sido excluidos de los misterios de la condenación y salvación eternas, los indígenas son los únicos actores del drama escatológico. La obra se adecua, como ninguna otra conocida, a su finalidad de interpelar a la población local y facilitar la labor misional. Es probable que, aún en el siglo XVIII, la población de Parinacota, como en muchos otros sitios periféricos, conservara creencias o costumbres reñidas con el cristianismo. Tal vez en esta clave debemos entender una figura de gesto peculiar que vemos condenada en el Infierno, la que está arrodillada y con las manos en oración u homenaje delante de un demonio que parece exhortarla; ¿se tratará de la condena de la idolatría?

Lo anterior explicaría la necesidad de usar la imagen de las postrimerías como herramienta para conseguir la conversión. Al respecto, es interesante citar un documento que refleja el estado de abandono en que se encontraban las capillas que, como Parinacota, dependían del curato de Codpa:

"Nos, el don Juan Cavero de Toledo caballero profeso del orden de Calatrava por la gracia de Dios y de la sede apostólica Obispo de Arequipa del consejo de su Magestad, por quanto nos hallamos informados que el curato de Codpa en los Altos de Arica de esta nuestra diócesis se compone de muchos pueblos distantes unos de otros por cuyo motivo no se puede dar con toda vigilancia pasto espiritual a los feligreses, y a las demás funciones de párroco, como por hallarse su cura

propio licenciado Don Francisco de Evia con avanzada edad, y ser de nuestra obligación y ministerio facilitar medios que conduzcan a la buena administración de los santos sacramentos y que los feligreses de aquella dilatada doctrina no carezcan de estos beneficios tan necesarios a cada de sus almas, mandamos al cura vicario de Sama que pase luego a dicho beneficio de Codpa y averigüe los pueblos que tiene dicha feligresía, la distancia entre ellos, el número de feligreses que habita cada pueblo, las leguas que median uno de otro y el sínodo que dicha doctrina tiene y cómo se paga y cuantos operarios o ministros son necesario para la correcta administración de los Santos Sacramentos..."²¹

Del testimonio del Obispo de Arequipa se puede colegir que la atención religiosa de Parinacota era escasa, de modo que, como en muchos otros sitios de América, la conversión y evangelización de la población local era una tarea pendiente. Esto puede explicar, al menos en parte, la conveniencia de mostrar sólo a indígenas participando en los misterios de la condenación y la salvación²².

Lo anterior tiene una peculiar excepción. Entre la boca infernal y la figura de San Miguel destacan tres enigmáticas figuras, los únicos personajes de la escena, con excepción de Cristo, san Miguel y san Pedro, que aparecen vestidos. La figura central es un indígena "trifronte" vestido con poncho y sombrero negro; al costado derecho, la figura de un español elegantemente vestido de negro y portando un morral que pareciera ofrecer al indígena, a la izquierda un hombre barbado vestido con poncho y gorro de lana, quizá un mestizo, le ofrece un bastón de mando al indígena. A la cabeza del indígena se acerca una serpiente que surge de las llamas del Leviatán. Se trata de una imagen sorprendente para la que no ha sido posible encontrar un referente inmediato. Sin embargo, existen representaciones de trifrontes que pudieron servir de modelo para el artista de Parinacota. En primer lugar, se deben mencionar las imágenes de la Santísima Trinidad con tres cabezas o tres rostros, solución considerada inapropiada por el Concilio de Trento y condenada, posteriormente, por el Papa Urbano VIII, en 1628²³. No obstante la prohibición y posterior destrucción de imágenes, aún se conservan ejemplos, como la Trinidad de tres cabezas que Jean de Fouquet pintó en el libro de horas de Etienne Chevalier para la escena de la conversión de San Pablo. En el ámbito americano existen variados ejemplos, quizá el más cercano, por tratarse de un solo cuerpo con tres cabezas, sea el lienzo de la Trinidad o Gran Poder que se conserva en el Museo de Arte en Lima, obra que Emanuele Amodio vincula con las corrientes herméticas²⁴. En la iglesia románica de San Martín de Artaiz se conserva un trifronte barbado que ha sido interpretado como la imagen de tres de los vientos

clásicos²⁵. Louis Reau también se refiere a los demonios de tres rostros, trinidad infernal que se opone a la divina²⁶; el mismo antecedente lo señala Jurgis Baltrusaitis, acotando que también los vicios, opuestos a las virtudes teologales, fueron representados por la figura trífrente del Diablo, como vemos en el fresco de Camposanto de Pisa²⁷.

En el caso del trífrente de Parinacota, la presencia de una serpiente sobre la cabeza del indígena y la ubicación de estas figuras del lado de los *condenados* -a la izquierda de Cristo-Juez- estaría indicando que más bien se trata de una iconografía que debiera asociarse a las escenas de tentaciones y vicios de la Anti-trinidad. El reptil que saca su lengua y se acerca a la cabeza del indio, parece susurrar en su oído las ventajas de ceder ante aquello que le ofrecen los personajes a su izquierda y derecha. Los tres rostros del personaje central en principio se podrían comparar con las imágenes *trifrontes* antes mencionadas, quizá en esas soluciones se basó el artista de Parinacota para concebir a su personaje²⁸. Lo cierto es que una cara mira al frente y las otras dos a los costados, enfrentando al español y al mestizo. En el marco de un relato de tentación las faces que miran a izquierda y derecha se podrían interpretar como las inclinaciones torcidas del indígena que lo llevarían a ceder frente a las incitaciones infernales. El español y el mestizo, o español asimilado a las costumbres locales, serían instrumentos del demonio, presentando a su víctima los atractivos del dinero, representado en el morral, y el poder, en la forma del bastón de mando. Al mirar con mayor detención se observa que en los rostros de perfil del indígena, aquellos que miran a los hombres barbados, surgen largos bigotes que parecen indicar el peligro de *mimetización* con los tentadores.

Si la interpretación es correcta se trata de una solución verdaderamente singular. La figura interpela así al indígena vivo que admira la imagen, quien puede aún arrepentirse ante el espectáculo y consecuencias de dicha tentación, arrepentimiento que ya no es posible, sin embargo, al indio trífrente pues, estando a la izquierda de Cristo el día del Juicio Final, se encuentra ya condenado. Para el habitante local de Parinacota, que ha iniciado su proceso de conversión y se esfuerza por vivir de acuerdo a las enseñanzas de Cristo y de la Iglesia, esta nueva vida es amenazada por el pecado a veces promovido por la influencia de españoles y mestizos. Escuchar sus sugerencias e insinuaciones implica asemejarse a ellos, incluso físicamente. Rechazar su funesta influencia implicaría evitar quedar a la izquierda de Jesucristo en las postrimerías. En

este sentido, el riesgo moral del indígena se asemeja a las tentaciones que, según el Evangelio, el Mesías también sufrió en el desierto. Desde este punto de vista, resulta interesante observar que en las pinturas de la Pasión, ejecutadas en los muros de la iglesia de Parinacota, los soldados romanos se han transformado en conquistadores, muy semejantes a los dibujados en *Nueva crónica y buen gobierno*²⁹. Nuevamente la figura de los españoles queda asimilada al rechazo de Cristo y de su obra de Salvación. El recurso de vestir a los verdugos de Cristo y a los tentadores como españoles se puede vincular con cierta iconografía europea de las tentaciones de Cristo en el desierto; es habitual en ellas vestir al demonio de fraile, significando con esto que el tentador vestirá sus propuestas con las mejoras galas, presentará los vicios con rostro de virtud³⁰.

En este punto se deben recordar las muy conocidas quejas de los doctriñeros y misioneros, ellos mismos de origen europeo o criollo, respecto de la fatal influencia que ejercían los españoles en el proceso de conversión de los indígenas. Hay abundantes testimonios acerca del retroceso que podía ocasionar en el proceso de evangelización observar la incoherencia de peninsulares y criollos. Muy ilustrativa es la frase del jesuita Ladislao Orosz, contenida en una carta dirigida a sus superiores: "nos parece que la obra misionera es más fácil y próspera cuanto más lejos esté de los españoles"³¹. Por tanto, el uso de las figuras de españoles como signos del rechazo a Cristo podría obedecer a una estrategia del sacerdote o los sacerdotes que trabajaban en la zona.

La presencia del Juicio Final y sus peculiaridades en Parinacota, con la jerarquía conferida al Infierno contrapuesta a la localización del Purgatorio y de la Jerusalén Celestial, profundiza el acento en la remisión de los pecados y la economía de la Salud como mensaje principal de estas pinturas murales.

La figura del "indio trífrente" interpela, en este sentido, al espectador -el habitante/indígena de Parinacota- actuando sobre su conciencia ante la consideración y el espectáculo de las cosas futuras (Juicio Final), siendo así inclinado al arrepentimiento y la búsqueda de intercesión: el arrepentimiento a través de la confesión (que vemos sobre el portal interior de la iglesia), y la intercesión de María mediadora, ella misma sufriente y dolorosa ante la Muerte de su Hijo, figura que vemos, en el muro del lado del Evangelio, enfrentando la pintura del Juicio Final en Parinacota.



El Leviatán y el Infierno. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



San Miguel pesando las almas y venciendo al demonio. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



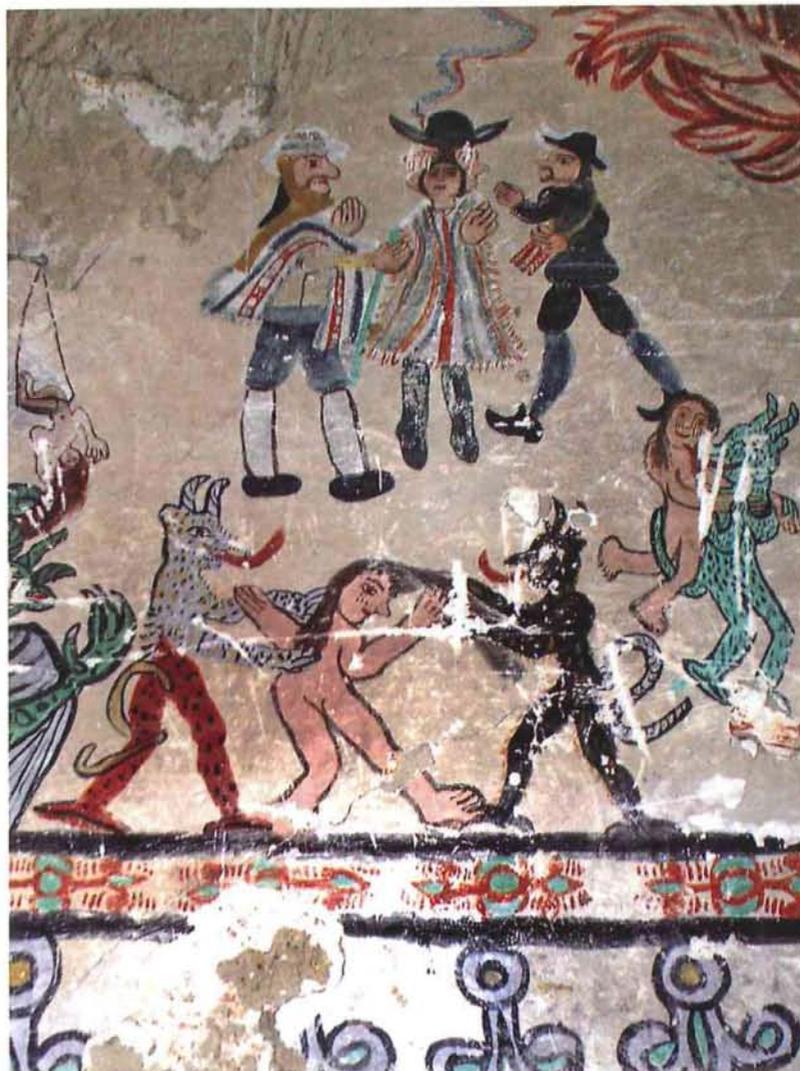
El Infierno y sus tormentos. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



La resurrección de los muertos y el Purgatorio. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



La Jerusalén Celestial. Detalle del Juicio Final de Paríacota.



La tentación y demonios acarreado condenados. Detalle del Juicio Final de Parínacota.



La Confesión. Detalle del Juicio Final de Parínacota.



La tentación. Detalle del Juicio Final de Parínacota.

NOTAS

- 1 El presente trabajo corresponde a una investigación de más largo aliento que lleva a cabo, desde 2007, la Fundación Altiplano y la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, sobre las pinturas murales y el patrimonio artístico de las iglesias del altiplano chileno. En una primera etapa, esta investigación pretende estudiar las pinturas de Parinacota y Pachama; el presente trabajo, aún en desarrollo, presentará algunas conclusiones respecto del Juicio Final presente en la primera de estas iglesias.
- 2 "Y ané en las yglesias y templos de Dios ayga curtiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglesia ayga un juicio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juicio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador". Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 674 (688).
- 3 Algunos ejemplos en Pierpont Morgan Library, M 763, f. 261r; M 1001, f. 109r.
- 4 Este camino al infierno, arrastradas o empujadas las almas por demonios, o bien, por las almas de otros condenados es también un lugar común en la iconografía bajomedieval. Llama la atención, en este sentido, el gesto de una de las mujeres que es tomada por los cabellos por un demonio, llevando su cabeza hacia el suelo; la escena está muy cercana a una de las figuras que se dirigen al infierno siendo sus cabellos tirados por un condenado en el "Juicio Final" de Roger Van der Weyden en el Político de Beaune.
- 5 Respecto de la iconografía de los infiernos y, en particular, de su definición y difusión entre los siglos XI al XVI, véase los importantes trabajos al respecto de Jérôme Bascher: Bascher, J., "Les conceptions de l'enfer en France au XIVe siècle: Imaginaire et pouvoir" en *Annales ESC*, janvier-février, 1985, n°1, pp. 185-207; Bascher, J., "Images du désordre et ordre de l'image: représentations médiévales de l'enfer", en *Médiévales*, 1983, vol. 2, num. 4, pp. 15-36, y Bascher, J., *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIII-XVe siècle)*, Rome, 1993. Ejemplos de la presencia de esta fauna infernal en Pierpont Morgan Library, M 43, fol. 21r; M 64, fol. 128r; M 280, fol. 53r; M 524, ff. 19r y 20r.
- 6 La rueda de la fortuna, presente en la primera de las visiones del infierno de San Lázaro. También aparece en las visiones de San Pablo y San Patricio, es un castigo común a los infiernos medievales.
- 7 Poma de Ayala, Guaman, *Crónica nueva y buen Gobierno*, 1615, ff. 254 (256); 284 (286); 941 (955).
- 8 Le Goff, J., *El Nacimiento del Purgatorio*, ed. Cátedra, Madrid, 1985; y "Los gestos del Purgatorio" en *Le Goff, J., Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Gedisa, Madrid, 1988.
- 9 Poma de Ayala, Guaman, *Crónica nueva y buen gobierno*, 1615, f. 831 (845).
- 10 Escenas semejantes en Purgatorios representados en manuscritos medievales, sobre todo en libros de horas. Un ejemplo de ello en las *Horas de Catherine de Clèves*, Pierpont Morgan Library, M 945 y M 917; en este caso, sin embargo, las cualidades sufragantes de la Misa son puestas en relieve, ya que es un ángel el que trae alimento espiritual (las hostias consagradas en la misa) a las almas, luego de lo cual las libera sacándolas de una boca infernal. *Vid. Horas de Catherine de Clèves*, M 945, ff. 97, 105v, 107.
- 11 El gran edificio de dos torres se asemeja a un iglesia del Cuzco, pero con una portada con figura en tímpano similar a la iglesia de Parinacota.
- 12 Semejante a las cruces en las que es representado o que bien él porta en las escenas de la Pasión al interior de la Iglesia.
- 13 Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia., La Paz, 2004, p. 79.
- 14 Flores, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993, pp. 147-153.
- 15 Gisbert, Teresa, "Del Cusco a Potosí. La religiosidad del sur andino", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2002, tomo I, p. 80.
- 16 Gisbert, Teresa, "El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino", Campos, Norma (Ed.), *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, Unesco, La Paz, 2004, pp. 35-48, pp. 38-39.
- 17 MacCormack, Sabina, "El Gobierno de la República Cristiana", *El Barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, 2003, tomo II, pp. 226-227.
- 18 Poma de Ayala, Guaman, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 941 (955).
- 19 Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998, tomo I, volumen 2, p. 766.
- 20 *Ibidem*, pp. 749-779.
- 21 Auto proveído por el Sr. Obispo Caverro sobre "que se tome información de los anexos que tiene el curato de Codpa Altos de Arica y las feligresía que cada anexo tiene", 1739. Archivo Arzobispal de Arequipa. f. 1 (anverso y reverso).
- 22 Se debe además considerar que después de este censo del 1739, se estableció que un sacerdote atendiera Pachama y Parinacota, y que esta última, junto con el anexo de Caquena, contaba con una población de 149 fieles. Sólo 2 familias españolas aparecen mencionados en el censo, lo que viene a constatar el predominio de una población de origen indígena predominante en Parinacota: "(...) y el número que se averiguó de feligreses es el la forina siguiente: En el pueblo de Codpa 330 personas de los cuales casados 71, solteros 126, viudas 60 y 16 personas de una familia española y de este número sólo hay 41 tributarios, en el pueblo de Tímar 61 personas y de estos son casados 15, solteros 21, viudas 10, tributarios 11(....)". Archivo Arzobispado de Arequipa, *Auto proveído por el último sr. Obispo Caverro sobre que se tome información de los anexos que tiene el curato de Codpa, Altos de Arica y la feligresía que cada anexo tiene*, Arequipa, 1739, legajo Arica-Codpa 1650-1835., f. 6.
- 23 Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 1, pp. 44-45.
- 24 Amodio, Emanuele, "El monstruo divino. Representaciones heréticas de la Trinidad en el Barroco latinoamericano", Campos, Norma (Ed.), *Manierismo y transición al barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco*, Unión Latina y Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra, La Paz, Bolivia, 2005, pp. 98-103.
- 25 Sastre, Carlos, "Ab Austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación", *Príncipe de Viana*, año 58, n° 12, 1997, pp. 483-496, p. 484.
- 26 Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 1, pp. 44.
- 27 Baltrusaitis, J., *La Edad Media Fantástica*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 41-44, figs. 24 y 25. En el *Infierno* del Dante (canto XXXIV, 37-45 y 55-57) se nos describe el Diabolo como aquel que "renfa tres caras en la testa...".

- ²⁸ Según Teresa Gisbert las imágenes trifrontes de la Trinidad serían reiteraciones de soluciones europeas, no ve un entronque entre esta imagen y las trinitades prehispánicas. Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2004, p. 89.
- ²⁹ Poma de Ayala, Guaman, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615, f. 44 (44).
- ³⁰ Réau, Louis, *op. cit.*, tomo I, volumen 2, p. 320. Una interpretación distinta de las figuras descritas se puede encontrar en Briones, Luis y Villaseca, Pedro, *Pintura religiosa en Tarapacá. Fe y color en el desierto*. Editorial José Ortega, Arica, 1984; también en: Briones, Luis; Espinoza, Gustavo; Chacama, Juan y Andrade, Juan, "Catastro, evolución y estudio de la pintura mural en el área centro sur andina", Organización de Estados Americano, Universidad de Tarapacá, Arica, 1992 y en: Chacama, Juan; Briones, Luis; Espinoza, Gustavo, "El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile". *Diálogo Andino*, Departamento de Antropología, Geografía e Historia, Universidad de Tarapacá, 1989, pp. 101-120.
- ³¹ Carta del R.P. Ladislao Orosz, S.J., misionero en el Paraguay, al R.P. Francisco Kazy, rector y maestro de novicios de la Compañía en Trenčin, Hungría, 1º de mayo de 1741. En: Matthei, Mauro, O.S.B. y Moreno, Rodrigo, *Cartas e informes de misioneros jesuitas extranjeros en Hispanoamérica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997, cuarta parte, p. 137.