

El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial

MAYA STANFIELD-MAZZI

RESUMEN

Este artículo trata de las obras de arte que se usaban en los templos andinos para fomentar el culto cristiano a los muertos durante la época colonial. Sostenemos que estas obras jugaron un papel importante en establecer el culto como reemplazo al culto andino a los muertos. También vemos cómo estas obras cambiaron en el transcurso de la época colonial de presentar imágenes simbólicas a representar escenas narrativas. Un tipo de obra importante fue el frontal de altar, que servía como trasfondo a la misa y que por lo tanto era un lugar apropiado para expresar conceptos doctrinales que tenían que ver con la muerte, la idea del purgatorio y el dogma de la salvación.

PALABRAS CLAVE: arte, arte textil, pintura, purgatorio, doctrina cristiana, muerte

ABSTRACT

This article deals with works of art that were used in Andean churches to encourage the Christian cult of the dead during the colonial period. We argue that these works played an important role in the establishment of the cult as a replacement for the Andean cult of the dead. We also show how these works changed over the course of the colonial period, from presenting symbolic images to representing narrative scenes. One important type of work was the altar frontal, which served as a backdrop to the mass and therefore was an appropriate place for expressing concepts of Christian doctrine regarding the dead, such as the idea of purgatory and the dogma of salvation.

KEY WORDS: art, textile arts, painting, purgatory, Christian doctrine, death

LOS TEXTOS EMITIDOS por el Tercer Concilio Limense, a mediados de la década de 1580, muestran una preocupación concertada por reemplazar el culto andino a los muertos por un culto cristiano a los mismos (Durán 1982). Encontramos una discusión de lo mismo en el libro escrito tres décadas después por Felipe Guamán Poma de Ayala. La obra de Guamán Poma declara la necesidad de tener una cofradía dedicada a las ánimas del purgatorio en cada pueblo de indios e incluye un dibujo de un velorio ejemplar en uno de estos pueblos. Contiene también una larga oración en quechua dedicada a las ánimas, al igual que un dibujo representando a una de ellas (Guamán Poma de Ayala 2004: 619-620, 831-832). Por otra parte, los estudios históricos de Gabriela Ramos, que se concentran en los testamentos de indígenas en el Perú, muestran que la cristianización de la muerte era un aspecto importante en la formación de la sociedad colonial (Ramos 2010). Otras fuentes nos hablan de varios tipos de obras de arte que se usaban en los templos para cristianizar la muerte, especialmente para fomentar el culto a las ánimas. Estas

evidencias son tanto documentales como artísticas, aunque las obras sobrevivientes tienden a estar dispersas. Aquí quisiera presentar algunas de estas evidencias y argumentar que el entorno artístico jugaba un papel importante en reforzar el culto a los muertos y la doctrina cristiana al respeto. Veremos que había obras de distintos medios, tanto textiles como lienzos pintados, y que muchas veces se cuentan entre las obras más impactantes de la producción artística andina. Podremos esbozar una cronología en cuanto a la iconografía relacionada con los muertos: en la primera parte de la época colonial, en general, vemos imágenes simbólicas, incluyendo calaveras, mientras que en la segunda vemos imágenes de los muertos como cuerpos enteros de carne y hueso. Más importante aún: considerar estas obras dispersas nos da la oportunidad de imaginar la capilla o el altar de las ánimas como un espacio ritual importante, creado para honrar a los muertos según la práctica cristiana. Este espacio y el espacio mayor de la iglesia servían como un reemplazo a la tumba prehispánica. Valía como un espacio ritual así como un lugar de sepultura y por eso era importante tener expresiones visuales de la manera cristiana de entender la muerte. Además, como reemplazo a la tumba prehispánica, debía ser el espacio donde se reforzaban los lazos familiares entre los vivos. Esta última función la vemos expresada solo a fines de la época colonial.

La mayoría de este estudio se concentrará en la región del Cusco, donde he hecho investigaciones archivísticas sobre este tema. Pero también encontraremos obras de arte y textos creados fuera de esta región que nos hablan de una tradición más difundida. Las evidencias documentales y artísticas sobre el templo de Huanoquite, en el distrito de Paruro (departamento del Cusco), son abundantes y sirven como punto de partida. Primero consultamos los libros de la Confraternidad del Santísimo Sacramento y de las Ánimas, preservados en el Archivo Arzobispal del Cusco. Mientras todas las confraternidades apoyaban los funerales de sus miembros y estaban dedicadas a la caridad, parte de la misión de esta

confraternidad era cuidar «las ánimas» en general, especialmente las ánimas del purgatorio. Los documentos de fundación nos hablan de un naciente culto cristiano a los difuntos, con la participación tanto de españoles como indígenas. Don Francisco Calderón de los Robles funda la confraternidad en 1628, mientras doña Juana Sisa, viuda de Juan Cosnete, el anterior cacique de Huanoquite, hace una donación de tierras a nombre de la hermandad.¹ Esta fundación es acompañada por la creación de dos obras textiles destinadas al uso de la confraternidad: dos pendones o estandartes. Uno será de color negro con una cruz dorada, y servirá para acompañar a los cuerpos de los difuntos en las procesiones funerarias.² Más tarde, en 1631, la confraternidad recibe otra donación de tierras de una mujer de la nobleza indígena, doña Magdalena Quispe Sisa Ñusta.³ Para ese año la confraternidad tiene no solo el pendón negro, sino un lienzo pintado con las ánimas del purgatorio y un paño de tumba de color negro con una cruz roja. Los tres objetos habrían sido usados para las procesiones funerarias: el lienzo «con su cordón» para ilustrar la doctrina del purgatorio, el pendón para identificar visualmente la procesión funeraria, y el paño para cubrir el ataúd del muerto.⁴ También se habrían usado para celebrar las misas mensuales en memoria de los difuntos (misas de réquiem), igual que en el Día de los Difuntos y en sus aniversarios.

Un primer dibujo de Guamán Poma nos acerca a esta realidad (Figura 1). Vemos una procesión funeraria encabezada por un grupo de jóvenes indígenas que llevan un ataúd y un crucifijo en bulto. Un

-
1. Archivo del Arzobispado del Cusco (AAC), Cofradías, Huanoquite Cofradía 1631–1662, Confraternidad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas, 1r, 3r–v.
 2. Archivo del Arzobispado del Cusco (AAC), Cofradías, Huanoquite Cofradía 1631–1662, Confraternidad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas, 6r, 7r.
 3. Esta donación figura también en el testamento de Doña Magdalena, revisado por Ramos (Ramos 2010: 211, n. 48).
 4. AAC, Cofradías, Huanoquite Cofradía 1631–1662, Confraternidad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas, 7r.

cura jesuita les acompaña, con el misal en la mano y esparciendo agua bendita. Aparte del crucifijo, el grupo —posiblemente una confraternidad— lleva dos objetos más, que son obras textiles. A la izquierda, una bandera muestra la imagen de una calavera con tibias cruzadas, y al medio un pendón tiene un par de estas imágenes, colocadas entre motivos decorativos de estilo renacentista. El pendón es más elaborado que la bandera y lleva dos franjas de flecos en la parte inferior. Guamán Poma sombreó los trasfondos de ambas obras con rayas, para comunicar que eran negros. Ese color era básico para las piezas textiles dedicadas a los difuntos en Huanoquite, y efectivamente era el color principal para la observación de la muerte cristiana. Veremos también que en los primeros siglos de la época colonial la imagen de una calavera con tibias cruzadas, importada de Europa, era la principal para referirse a la muerte, mientras la imagen de la cruz o la crucifixión era la principal para representar la doctrina cristiana de la salvación.

Ya para 1634, la confraternidad de Huanoquite tenía un altar establecido en su nombre dentro del templo y por lo tanto consiguió «un velo», o juego de cortinas de tafetán negro con bordes de cinta para decorar el altar para las misas. Encontramos además la primera apariencia de una de las formas artísticas más importantes en el esquema del culto a los muertos: un frontal de altar. El frontal es un panel de tela o lienzo que cubre la parte delantera del altar y sirve como trasfondo inferior a la ceremonia de la misa. En Huanoquite se consiguió un frontal de damasco, un tipo de seda con diseños tejidos, de color negro en 1635.⁵ El año siguiente la confraternidad compró los materiales y la hechura de un frontal más lujoso: de seda negra con flecos anaranjados.⁶ Así vemos, de manera documental, la

5. AAC, Cofradías, Huanoquite Cofradía 1631–1662, Confraternidad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas, 13r.

6. AAC, Cofradías, Huanoquite Cofradía 1631–1662, Confraternidad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas, 14v.

importancia del color negro y de la imagen de la cruz. En el pendón había una cruz dorada, que resaltaría como un objeto precioso delante del trasfondo negro, mientras en el paño de tumba la cruz roja se refería a la sangre y sacrificio de Cristo, parte de la misma doctrina de salvación.

Los tres libros publicados a raíz del Tercer Concilio Limense, dirigidos a la evangelización de los indígenas del Perú, ayudan a entender mejor este desarrollo devocional y artístico. Cada libro incluye instrucciones para honrar a los muertos y rezar por ellos. También hay instrucciones a los curas para evitar los antiguos modos de devoción a los muertos. Monica Barnes afirma que los textos del Concilio presentan una visión distorsionada de la religión andina, por ser una visión filtrada por los curas españoles (Barnes 1992: 67). Pero información de otras fuentes, incluyendo estudios antropológicos y estudios dedicados a la religión prehispánica, muestra que honrar a los difuntos, especialmente a los antepasados, fue una práctica andina profundamente enraizada (Arriaza 1995, Frame 2001, Bourget 2006, Harris 1982). Pierre Ragon, en su comparación con la pastoral dirigida hacia la muerte en la Nueva España, propone que la gran importancia del culto a los muertos en la religión prehispánica andina causó una preocupación mayor entre los misioneros que trabajaban en el Perú (Ragon 2012).⁷ Los textos del Concilio hablan de las prácticas de vestir y dar de comer a los muertos, y el hecho de que muchas veces los familiares sacaban a sus difuntos de sus sepulturas dentro de las iglesias, para enterrarlos en lugares tradicionales (Durán 1982: 450). Guamán Poma nos muestra algo de estas prácticas en sus dibujos, que ilustran cómo los habitantes de cada de los *suyus* o regiones del imperio incaico enterraban a sus muertos. En la escena sobre los collas, referida a personas que habitaban el altiplano peruano y boliviano, vemos

7. El número de *Chungará* que incluye el artículo de Ragon tiene también otros artículos que testifican a la importancia del culto a los muertos en los Andes.

a una pareja que bebe en honor a un recién difunto, que aparece ricamente ataviado pero con los ojos cerrados en señal de muerte (Figura 2). El difunto está sentado delante de una *chullpa* o casa de los muertos labrada de sillería. En la oscuridad de la tumba vemos dos esqueletos de antepasados difuntos, incluyendo sus calaveras. Escenas similares nos presenta Guamán Poma para los habitantes de Chinchaysuyu y Condesuyu, confirmando por lo tanto la noción de un culto establecido a los muertos en la época incaica. También vemos aquí como la *chullpa* y el espacio delante de ella se presenta como un espacio propio para los rituales en honor a los antepasados. Este espacio sería reemplazado por el espacio del altar o la capilla de difuntos dentro del templo cristiano.

Una diferencia principal entre el culto andino a los muertos y el culto cristiano es que el primero veía a los muertos como seres poderosos que tenían que ser honrados y sostenidos por su bien y por el bien de los vivos. Cuando no eran correctamente honrados, los muertos vagaban hambrientos y sedientos por la tierra y posiblemente podrían dañar a los vivos (Durán 1982: 435, 455). En cambio, los muertos en la cosmovisión cristiana eran seres aún más delicados que, cuando no eran santos, no afectaban las vidas de los vivos. Pero estos tenían que ser honrados por medio de oraciones en los casos en que sufrían en el estado intermedio del purgatorio. Mientras algunos ya disfrutaban de la gloria del cielo y otros padecían por la eternidad en el infierno, había que rezar por las ánimas que esperaban en el purgatorio, para que acudieran también al cielo. Estas ideas también se expresaban en los libros del Concilio, aunque no de forma muy extensa.⁸ El primer texto, *Doctrina cristiana, y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, 1584) incluye una serie de preguntas dirigidas a medir la comprensión de los párrocos de la doctrina. Como uno de los mandamientos

8. Solo en los complementos pastorales del último libro, *El tercer catecismo*, se encuentra un sermón dedicado a la muerte y el purgatorio (Durán 1982: 351).

espirituales a los cristianos es «rogar a Dios por vivos y difuntos» encontramos la pregunta: «¿Para qué rogamos a los difuntos?» La respuesta es la siguiente:

Porque hay purgatorio en la otra vida, donde padecen los que salieron de esta vida en gracia de Dios, pero todavía llevaron que purgar sus pecados. Y por eso la Santa Iglesia hace memoria por los fieles difuntos. Y es obra de gran mérito y de misericordia rogar a Dios y hacer bien por ellos, porque sean perdonados y llevados a la gloria.⁹

Este estado diferente de los muertos cristianos y especialmente el estado delicado de los que estaban en el purgatorio, se representaba en el arte. Hemos visto que en Huanquite en 1631 la confraternidad tenía un lienzo pintado de las «ánimas del purgatorio». Esta obra no sobrevive, como es de esperar si se llevaba constantemente en procesión, pero considerando que la obra de Guamán Poma es de fecha similar, podemos consultar su dibujo del mismo tema (Figura 3). Seguramente basándose en obras europeas que había visto (Van de Guchte 1992), el autor representa a un hombre desnudo, arrodillado entre llamas.¹⁰ El hombre tiene el típico corte de pelo que usaban los hombres indígenas bautizados en esta época. Levanta las manos a modo de oración a la manera cristiana y un ángel baja del cielo para consolarlo e incluso laurearlo. El ánima, igual que el ángel, tiene un aureola de luz que circula su cabeza, mostrando su santidad intrínseca. Obras como esta y el lienzo de Huanquite habrían servido como contraste a las imágenes de almas en el infierno, que son más conocidas por historiadores del arte. El famoso lienzo del *Condenado* que se encuentra en el Convento de la Merced en Cusco

9. Durán 1982: 380, 406.

10. Una fuente grabada contemporánea a la obra de Guamán Poma sería la portada del *Trattato del purgatorio* por Tommaso Vandini, publicado en Boloña en 1615. El grabado, por Giovanni Luigi Valesio, muestra a una serie de almas en el purgatorio, representadas como hombres desnudos entre llamas que levantan sus brazos hacia la tierra para pedir socorro.

muestra también a un hombre desnudo entre llamas. Pero él grita y hace muecas de dolor mientras horribles animales lo atormentan (Mesa y Gisbert 1982: v. 2, no. 543, Rishel y Stratton-Pruitt 2006: VI-92). Las palabras que salen de su boca, igual que el texto que aparece abajo, subrayan el estado eterno de castigo que espera al pecador. En cambio, las ánimas de purgatorio tenían muchas esperanzas de llegar a la gloria y vivir eterna felicidad. Según la doctrina cristiana, era responsabilidad de los vivos rezar por estas almas, especialmente en el contexto de la misa, y ayudarlos a alcanzar el cielo.

Mientras los textos del Concilio explicaban por qué había que rezar por los difuntos, también ampliaban la lógica de la salvación con referencia a la sangre de Cristo. Uno de los complementos pastorales del *Confesionario para los curas de indios* (Lima, 1585) es una exhortación para ayudar a los que están a punto de morir. El cura debe recomendar al enfermo que se encomiende a Jesús y que rece por su propia alma. Al final de la exhortación encontramos estas palabras del cura: «El que te hizo y te redimió con su sangre, ese mismo te llevará a su gloria» (Durán 1982: 479). Con esta guía de lo más esencial que se comunicaba a los indígenas sobre la muerte, podemos mirar un primer ejemplo de un frontal de altar, probablemente del siglo XVI (Figura 4). Se cree que esta pieza, ahora en el Museo Metropolitano de Nueva York, proviene de la región del Cusco (Phipps 2004a: 230). Está tejida según la técnica del tapiz y en colores vivos que la habría calificado como una pieza de *cumbi* (Phipps 2004b: 21, n. 38). Aunque en la época prehispánica el término se refería más a prendas de ropa, en la época colonial un textil de *cumbi* era tejido de lana fina de camélido, usando un telar vertical y según la técnica del tapiz. Bajo esta técnica predominan los hilos de trama, que cubren los hilos de urdimbre y crean un diseño de doble faz. Como parte de su alta calidad, un textil de *cumbi* mostraba una gama de colores fuertes y saturados.

En la época colonial las telas *cumbi* podían tomar varias formas y responder a los deseos de los colonizadores, sirviendo

así como reposteros y sobrecamas. Dentro de las iglesias, vemos en el siglo XVI un uso difundido de *cumbi* para frontales de altar. Por ejemplo, los inventarios que se hicieron de los pueblos de la ribera occidental del lago Titicaca en 1560 mencionan doce frontales «de lana de la tierra», con tanta variedad de colores y diseños que es muy probable que hayan sido de *cumbi*.¹¹ Mientras en los inventarios que sobreviven del Arzobispado del Cusco (ningunos del siglo XVI) vemos que a principios del siglo XVII también había frontales de *cumbi* (descritos usando ese mismo término), pero dejaron de existir para mediados del siglo.¹² Aunque esta pieza no ha sido identificada anteriormente como un frontal, sus medidas, su iconografía y fuentes exteriores (artísticas igual como documentales) nos hablan de un frontal del siglo XVI, hecho para celebrar misas para difuntos. Esta suposición es aún más probable considerando que hay otro ejemplo con diseño casi igual, de la región de Arequipa y con la misma forma (Phipps 2004a: 230). La pieza de Cusco mide 113 por 170 centímetros (Figura 4). Ese tamaño sería muy propio para cubrir la parte delantera de un altar, considerando que la mayoría de los altares miden aproximadamente un metro de altura y dos metros de ancho.¹³ Parece también que la pieza fue creada originalmente con esas medidas, pues Elena Phipps afirma que todos sus orillos están intactos (Phipps 2004a: 231). Además, los frontales de tela venían enmarcados en sus bordes superiores y laterales con otras

11. Archivo General de Indias, Lima 305, 64–75.

12. Por ejemplo, mientras en Vilque (doctrina de Omacha) en 1631 había un frontal de *cumbi* rojo, ya para 1647 había sido reemplazado por frontales de telas importadas como el damasco. AAC, Fábrica e Inventarios, Accha Primer Libro 1631–1730, 2r, 23v.

13. Los frontales de plata creados en el Cusco bajo el patronato del obispo Manuel Mollinedo y Angulo, muchos para reemplazar frontales de tela, tienen estas medidas generales. El frontal de plata del Templo de la Sagrada Familia en Cusco, creado unas décadas después, mide 105 cm por 280 cm (Esteras Martín 2004: 280).

telas angostas llamadas «frontaleras». En este caso, si una frontalera añadía 30 centímetros a los lados del frontal, el conjunto hubiera sido del ancho de exactamente dos metros.

En cuanto a técnica, es una obra de finura absoluta, proveniente de la tradición incaica a pesar de su imaginería europea. La técnica de *cumbi* y su finura también lo datan hacia el siglo XVI. Los hilos de la urdimbre son de algodón, como en la tradición incaica, y están orientados en un sentido vertical según la imaginería. Los hilos de camélido de la trama son especialmente finos y numerosos, con un promedio de 310 hilos por centímetro (Phipps 2004a: 230). Sus colores también son típicos, siendo el color negro el más importante para el tema del frontal y su dedicación a las misas de difuntos. Es probable que el negro y el blanco sean naturales, de lana de animales de esos colores. Pero los colores rojo, amarillo y verde son de hilos teñidos. El rojo, tan importante para ciertos detalles de la imaginería, es de cochinilla, un tinte netamente andino (Phipps 2010).

Llegando a la imaginería, encontramos una composición impactante y claramente referente a la muerte y la doctrina cristiana de la salvación, pero de manera simbólica en vez de narrativa. Es una composición horizontal, con cenefas ornamentales que enmarcan un registro principal. La cenefa inferior, que separaba el registro principal del piso en su uso como frontal, presenta un diseño corrido de plantas fantásticas, a manera del ornamento renacentista. Una marcada línea amarilla separa esta del registro principal, donde vemos cinco columnas grecorromanas, entre las cuales aparecen cuatro blasones blancos, cuyos bordes tienen una serie de curvas elegantes. Dos blasones presentan, al medio, cinco llagas rojas, cada una con varios chorros rojos de sangre que corren hacia abajo y terminan en gotas marcadas. Referentes en sí a la violencia y por lo tanto a la muerte, estas llagas en la imaginería cristiana simbolizan las cinco llagas de Cristo y su sacrificio por la humanidad. La orden franciscana usaba estas llagas como símbolo de su orden, pues también se referían a los estigmas de san Francisco. Es por eso que

Phipps sugiere que esta pieza y la de Arequipa habrían sido creadas bajo los auspicios de esa orden (Phipps 2004a: 230).

Los otros dos blasones presentan calaveras encima de tibias cruzadas, visualmente impactantes en los trasfondos negros, con los dientes representados a manera de cuadrados blancos y negros. Estos hacían referencia directa a la muerte, usando la misma estrategia que tomó Guamán Poma para representar a los muertos de los collas (Figura 2). Por lo tanto, crean un significado más general para el frontal, apropiado para toda misa de difuntos.¹⁴ Al usar solo calaveras para representar a los muertos, estas imágenes se remontan a la tradición andina, donde la tradición de guardar cabezas como trofeo estaba difundida y las calaveras servían metafóricamente como semillas, fuentes de vida futura (Frame 2001: 70). Pero en el sentido cristiano, las calaveras también representaban a los difuntos, siendo sus restos físicos, mientras las llagas representaban la promesa cristiana de la salvación del alma. Estos símbolos —las cinco llagas y las calaveras con huesos— aparecen en un grabado en madera de Inglaterra de principios del siglo xvi (Figura 5). Aparecen acompañadas con los instrumentos de la pasión y una imagen de Cristo, que remite a la doctrina de la resurrección. Aunque en el frontal solo tenemos los símbolos de los huesos y las llagas, el espacio retórico entre estos dos también comunica la idea de la vida eterna que se ofrece a los buenos cristianos, y crea la necesidad de rezar por las almas en el purgatorio, que todavía no han alcanzado la gloria. En el frontal, las columnas que separan los blasones crean una cenefa superior, cuando se extienden hacia el cielo y florecen en un penúltimo registro. Aunque

14. Una dalmática en el Museo Pedro de Osma de Lima presenta imaginería muy parecida, de calaveras y tibias cruzadas dentro de blasones y una pieza similar puede haber sido la fuente visual para este frontal. La dalmática, seguramente destinada a ser usada por un diácono en misas de réquiem, tiene el mismo esquema de colores como el frontal. Tres paneles bordados en fondo de terciopelo rojo están aplicados a un campo de terciopelo negro. Es probable que la dalmática haya sido importada de España en el siglo xvi para ser usada en Lima.

mayormente ornamentales, las formas vegetales sugieren también el paraíso verde, la vida eterna prometida por la doctrina cristiana. Solo faltaría que las plantas salgan de las mismas calaveras para que su significado tenga mayor vinculación con la tradición andina. Encima del último registro, donde aparece una serie de azucenas blancas, hay un amplio espacio puramente negro. Esta parte del frontal se hubiera usado para sujetarlo al plano superior del altar, y Phipps afirma que allí todavía se encuentran algunos puntos de hilo marrón (Phipps 2004a: 230). Además, esta parte de arriba muchas veces se cubría con otras telas que se extendían desde la superficie del altar, igual que una frontalería.

Phipps consideró la posibilidad de que sea un frontal, pero la descartó basándose en los reglamentos del *Caeremoniale Episcoporum*, que prohibían el uso de calaveras y huesos en los frontales (Phipps 2004a: 230). El problema allí es que esos reglamentos solo se publicaron por primera vez en 1651 y no parecen haber sido consultados antes. Durante la mayoría de la época colonial los curas usaban tan solo el *Misal romano* de Pío V (1570), que no hacía mención de las imágenes que podían aparecer en frontales (Iglesia Católica 1862: 43) (El *Misal* solo afirmaba que el color apropiado para misas de difuntos era el negro). Los textos del Concilio Limense tampoco hacen mención de este tema. Más bien, los frontales de Cusco y Arequipa, y otras fuentes documentales y artísticas, sugieren que la imaginería de calaveras y esqueletos estaba bastante difundida entre las producciones visuales dedicadas a honrar a los difuntos. Hemos visto que en el Templo de Huanoquite la cofradía usaba varias telas de color negro para celebrar las misas de difuntos. Algunas llevaban el símbolo de la cruz, relacionada por supuesto con el símbolo de las llagas de Cristo, pero no llevaban calaveras. Otras evidencias documentales apoyan la posibilidad de calaveras en frontales para misas de difuntos a principios del siglo XVII. En 1613 el templo de San Pedro de Calca (departamento del Cusco) tenía varios frontales de altares de distintos colores, incluyendo uno de algodón negro con

una cruz de tafetán amarillo.¹⁵ Ese frontal sencillo, que seguramente se usaba para misas de difuntos, se reemplazó ese mismo año con un frontal negro de tafetán y seda. Las telas venían de la China, mientras el frontal fue confeccionado con hilos de plata por un «indio sedero». Como parte de esa confección, los oficiales de la iglesia pagaron siete pesos «por pintar unas calaveras para el dicho frontal».¹⁶ Esta descripción nos hace pensar en una línea de calaveras sobre un trasfondo negro, parecida a lo que ya hemos visto en el frontal del Cusco. Esta sospecha es doblemente confirmada por la pintura del *Purgatorio* que hizo José López de los Ríos para el templo de Carabuco en 1684 (Figura 6). A la derecha aparece una escena de almas entre llamas en el purgatorio, similar a lo que ya hemos visto en el dibujo de Guamán Poma. Encima de las almas aparecen varios santos que los ayudan a salir de las llamas. Los que salen hacia la gloria reciben coronas de rosas de ángeles, como en la escena de Guamán Poma, y caminan hacia el cielo vestidos con albas blancas. A la izquierda un sacerdote levanta la hostia en una misa dedicada a estas almas. Delante del altar hay, precisamente, un frontal negro con una frontalería decorada con calaveras y tibias cruzadas.¹⁷

También existía la posibilidad de una imagería de la muerte aún más explícita, que representaba no solo calaveras sino los cuerpos enteros de los muertos, es decir, esqueletos. Un primer ejemplo lo encontramos en un tapiz de la región de Puno, cuyas medidas también corresponden a las de un frontal (Figuras 7, 7a y 7b), ahora en el Museo Textil de Washington, D.C. Se dice que esta pieza proviene de la capilla de muertos de uno de los templos

15. AAC, Fábrica e Inventarios, Calca, Primer Libro 1609–1658, 22v.

16. AAC, Fábrica e Inventarios, Calca, Primer Libro 1609–1658, 29v.

17. Blenda Femenías nos informa también que en Coporaque, Valle de Colca, hay un tapiz muy grande de trasfondo negro con varias imágenes de calaveras y cruces. Como fue construido en forma de «u» invertida, es posible que esta obra se haya usado como una clase de velo corrido, que hubiera servido para enmarcar un altar para misas de difuntos.

de Juli (Kelemen 1977: 35). Vemos una composición similar al frontal del Cusco, con registros ornamentales que enmarcan un registro principal. Una arquería abre espacio para cuatro figuras: dos esqueletos, uno con corona imperial y otro con tiara papal, y dos figuras de españoles con bigotes, cuyos cuerpos están mitad encarnados y mitad esqueléticos. El primer esqueleto, a la izquierda, parece llevar un cetro mientras el segundo lleva una cruz con tres brazos, símbolo del papado. Las figuras de españoles llevan ropa colorida y cuellos blancos, y tienen pelo rubio. También parecen llevar símbolos de autoridad. Siguiendo a Nathalie Zimmern (Zimmern 1945: 67), Pál Kelemen planteó que esta tela fue creada como un túmulo en un año en que murieron un papa y un rey— las posibilidades son 1621 (Felipe III y Pablo V) y 1724 (Luis I e Inocente XIII) (Kelemen 1977: 35). Esta es una suposición creativa por parte de Kelemen y sus ejemplos mexicanos la apoyan. Pero los documentos peruanos hablan muy poco de túmulos o catafalcos, y no parece haber sido común crear un monumento funerario para un difunto europeo, especialmente fuera de Lima. Se puede haber usado de vez en cuando para armar un túmulo (necesario para observar los funerales de alguien que no estaba presente), pero para mí estos fragmentos corresponden más a la tradición de hacer frontales y paños de tumba para un uso repetido dentro de los templos, con imaginería de la muerte. El hecho de que las figuras aparezcan con tocados y símbolos de realeza temporal y espiritual hace que esta obra responda a un discurso europeo que se esforzaba en comunicar que la muerte venía y vencía a todos. Dos vidrieras provenientes de Normandía de principios del siglo XVI comunican una idea parecida (Figuras 8 y 9). Cada una muestra una calavera con tibias cruzadas encima de varios tocados y símbolos de poder, eclesiástico y laico, para comunicar el triunfo de la muerte sobre el clero y el laicado. Vemos un mensaje parecido en los Andes con los murales de Tadeo Escalante en el templo de Huaró (Quispicanchis, departamento de Cusco), a finales de la época colonial. La escena de *La muerte* presenta el personaje alegórico de la muerte (un esqueleto

con guadaña), a cuyos pies están una tiara papal, una mitra de obispo, un sombrero de cardenal y una corona real (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1993: 213). Teresa Gisbert, en su estudio de imágenes de la muerte en el arte virreinal, menciona también otras pinturas que parecen haber sido relacionadas a este tema. Una pintura con el tema de *Vanitas* en Lima muestra una figura del Tiempo que lleva a varios miembros de la élite, incluyendo a un rey, un papa y un inca, hacia la muerte (Gisbert 1996: 104). Y según una referencia del cronista potosino Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, en Cusco había una pintura que representaba a un caballero con la mitad del rostro vivo y la otra mitad muerta, con la inscripción: «o dichoso o infeliz momento, de nuestro fin, en que aún está, el gozar eternidad de gloria o pena» (Gisbert 1996: 102). Más cerca a Juli, Gisbert menciona un retablo pintado en el templo de Tiahuanaco con el tema de la resurrección de Cristo, pero que incluye imágenes de esqueletos con guadañas que usan una corona real, una tiara papal, un mitra de obispo, y un bonete de cura (Gisbert 1996: 114). El tema parece similar al grabado de Inglaterra (Figura 5), donde un fraile piadoso es atacado por la Muerte.

Mientras estos ejemplos muestran la existencia de este tema en la cultura visual andina, ninguno parece haber sido exactamente igual a la pieza de Juli. Los tejedores que hicieron esa pieza bien podían haber usado una fuente gráfica europea como modelo, como es el caso del frontal del Cusco y su similar de Arequipa (Phipps 2004a: 230). También hay una posible conexión entre esta iconografía y las oraciones que se dirigían a las ánimas del purgatorio. La oración que reproduce Guamán Poma en quechua, dedicada a las ánimas, no solo pide perdón para los que están en el purgatorio; continúa pidiendo la protección en la tierra de una lista larga de autoridades, incluyendo a «los cardenales, arzobispos, obispos, inquisidores, padres religiosos, sacerdotes, representantes de Dios, curas, emperador[es], reyes, príncipes, duques, condes, marqueses cristianos, [y] a todos los hijos de la santa iglesia» (Guamán Poma de Ayala 2004: 846). Mientras las calaveras y esqueletos genéricos en la imaginería de las ánimas

pueden haber representado de manera más general a los muertos, las imágenes de esqueletos reales contribuyen con un sentido más democrático y aún consolador, al manifestar que todos tienen que sufrir la muerte. Un último ejemplo de esta imaginería publicado por Héctor Schenone viene del norte de Argentina (Schenone 1983: 56). Es precisamente otro frontal, ahora en el Museo Franciscano de Catamarca, que fue pintado al fresco, a la manera de una pintura mural. Delante de un trasfondo negro aparecen cinco calaveras con tibias cruzadas, cada una con un tocado de realeza, sea temporal o espiritual. En medio de estas aparece un esqueleto de figura entera con guadaña, la misma Muerte que se ve en la obra de Escalante. Esta obra refuerza la probabilidad, sugerida por primera vez por Zimmern (1945: 66), de que la pieza de Juli sea un frontal y testimonia a la importancia de esta variante en la iconografía de los difuntos en el siglo XVII.

Recordamos que el *Caeremoniale Episcoporum* se empezó a difundir en 1651 y prohibía el uso de calaveras en frontales de altar. Sería de esperar, por lo tanto, que viésemos cambios en la iconografía dedicada a las ánimas. Efectivamente, eso es lo que vemos, y de nuevo en relación al templo de Huanoquite, cerca de Cusco. Una serie de frontales de altar pintados en lienzo provenientes de Huanoquite están actualmente en restauración en el Centro de Restauración del Ministerio de Cultura en Tipón. Estos frontales corresponden a una tendencia que empieza a finales del siglo XVII de reemplazar los frontales de tela con piezas más duraderas, sean de plata, madera o pintadas en lienzo. Dos de estos frontales parecen corresponder al espacio ritual de las misas para difuntos. El primero podría ser el que en 1776 fue retocado por el maestro pintor don Tomás de Luna, y que servía en el altar de una imagen de Cristo conocida como el Señor de las Ánimas (Figura 10).¹⁸ El frontal igual como la imagen escultural habría servido a una confraternidad en sus devociones a las ánimas del purgatorio. Aunque el frontal

18. AAC, Fábrica e Inventarios, Huanoquite 1752–1768, 57v.

todavía está en restauración, podemos apreciar varios aspectos de la imaginería. Primero hay un trasfondo pintado que imita un textil fino, pues ese era el material de los frontales más costosos. Delante de esto, al medio, hay un medallón con la imagen de un altar, cuya imagen principal es un Cristo Crucificado. Delante del altar un cura levanta la hostia y un monaguillo esparce incienso. A la izquierda de esta misma escena vemos el propósito de la misa: una serie de personas desnudas aparecen en medio de llamas, levantando sus brazos para pedir socorro y salvación. Fuera del medallón también vemos a dos personas desnudas, hombre y mujer, con sus manos levantadas en actitud de oración (Figura 10a). Todos estos seres desnudos deben ser las ánimas del purgatorio, que piden su salvación por medio del rito de la misa y con sus oraciones. No son las calaveras o esqueletos de siglos anteriores, sino seres de carne y hueso. Estas representaciones siguen la pauta de Guamán Poma en su representación del ánima (Figura 3), pero expresan una lógica más completa en cuanto a la salvación por medio del rito cristiano, más parecida a la que vimos en la pintura de López de los Ríos (Figura 6). En vez de ser símbolos desconectados como las llagas, las calaveras y la cruz, estas imágenes dan más cuerpo a la narrativa cristiana de la salvación del purgatorio.

Un segundo frontal en mejor estado de conservación muestra una escena parecida, pero la Virgen del Rosario aparece en el medallón como la salvadora (Figura 11). Posiblemente este frontal se usaba en un altar dedicado al rosario, donde su confraternidad cuidaba de las almas de sus miembros fallecidos. Aquí vemos expresada la misma idea de los frontales de Juli y Catamarca: algunas de las ánimas dentro del medallón y debajo de la Virgen aparecen con tocados de oficiales eclesiásticos, incluyendo birretas y una tiara papal. Las almas fuera del medallón aparecen de nuevo en parejas de hombre y mujer, y esta vez llevan rosarios, herramientas importantes para conseguir la salvación. Todas las almas en estos frontales de Huanoquite aparecen con facciones generalizadas, aunque como

personas de carne y hueso. De hecho no son personas específicas y los pintores tampoco trataron de representar la fisonomía de indígenas andinos. A pesar de ello, esta manera de representar a los muertos tiende a dar una imagen más humanizada de la muerte. Esta estrategia descarta la necesidad de comunicar la división entre el cuerpo y el alma, a favor de sugerir que las ánimas, cuando van a la gloria, van a poder disfrutar de sus placeres con sus cuerpos igual que con sus almas. Además, las parejas de hombre y mujer que vemos a cada lado de los medallones sugieren matrimonios, y por lo tanto los conceptos de familia y linaje. Nos hacen recordar el dibujo de Guamán Poma de los ritos funerarios colla, donde es una pareja de hombre y mujer que honra a los muertos a la vez que asegura la reproducción de los vivos. Ramos muestra que la exitosa cristianización de la muerte en los Andes era importante para el mantenimiento de lazos familiares, especialmente cuando los antiguos lugares del culto a los ancestros habían sido destruidos (Ramos 2010: 215). Así podemos entender estos frontales, igual que la imaginería precedente, como aspectos importantes en el desarrollo del culto cristiano a los muertos, un culto que servía al final para proteger a los vivos y no solo a los muertos.

Vemos que a lo largo de la época colonial había obras de arte con colores, formas e imágenes específicas, hechas para expresar la doctrina cristiana de la muerte y facilitar los ritos al respecto. En los primeros siglos la imaginería era sencilla y simbólica, representando un cierto minimalismo en cuanto a la doctrina. Esta sencillez, con imágenes como calaveras, debe haber ayudado a que estos símbolos también se relacionen con el culto prehispánico a los muertos. Además, el hecho de que muchas obras habían sido creadas con la técnica andina del tapiz sugiere que se habrían entendido en el contexto del mundo andino; de hecho los tapices que hemos visto fueron creados por tejedores andinos. También se desarrolló una iconografía que enfatizaba la calidad democrática de la muerte, que tocaba a todos sin tener en cuenta su estatus social. Aunque esta

iconografía provenía de Europa, puede haber sido aún más popular en el ambiente social estratificado de los Andes coloniales. En el siglo XVIII, como respuesta a reglamentos más ortodoxos en cuanto a la imaginería que se podía usar para el culto a los muertos, dejamos de ver los símbolos de calaveras y esqueletos. Más bien, aparecen ánimas como seres humanos desnudos, colocados dentro de una narrativa que explica qué es lo que hay que hacer para que escapen del purgatorio y lleguen a la gloria. La existencia de esta imaginería sobre el curso de tres siglos muestra de nuevo la importancia del culto a los muertos en la cristiandad andina.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, a los que me ayudaron a investigar este tema en Cusco. En el Archivo del Arzobispado del Cusco me ayudó muchísimo Graciela Romero Quispe. La directora de museos en Cusco, Ana María Gálvez Barreda, gentilmente hizo los arreglos para que yo visitara el Centro de Restauración de Tipón. Isaac Concha Carbajal y Juan Rodríguez Ibarra me dejaron examinar y fotografiar los frontales que allí siguen bajo restauración. Quisiera agradecerles a ellos y a su equipo de restauradores, quienes están haciendo un trabajo tan laborioso con los frontales. También quisiera agradecer a Ananda Cohen Suárez, por compartir conmigo sus observaciones sobre los temas de purgatorio y raza en los Andes coloniales, a Blenda Femenías por compartir sus datos sobre el tapiz de Coporaque, y a Annick Benavides por enseñarme la dalmática en el Museo Pedro de Osma. El lector anónimo de este artículo me ofreció unas sugerencias muy útiles. Por último quiero agradecer a Carlos Zegarra Moretti por invitarme a contribuir con este artículo a *Allpanchis* y a Fernando Valle Rondón por ayudar tanto en su culminación.

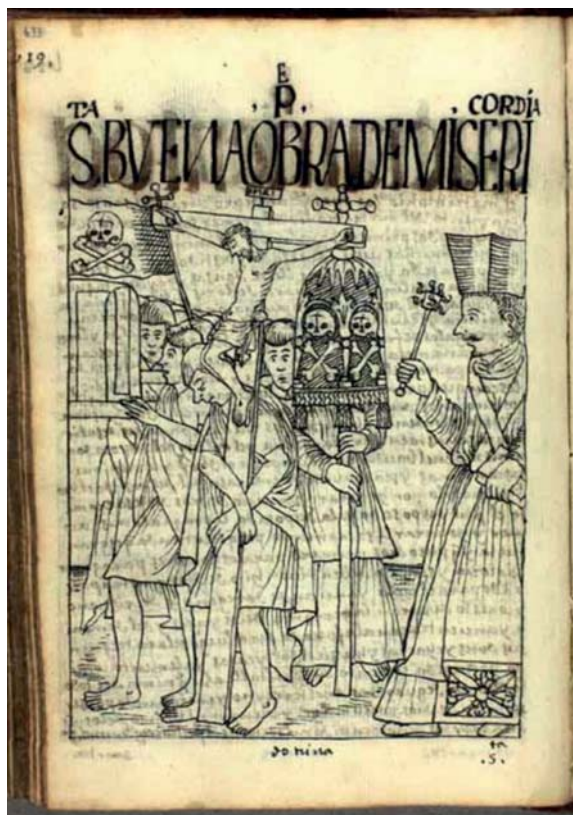


Figura 1. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Santa buena obra de misericordia*, aprox. 1615. Tinta en papel. Manuscrito de la Biblioteca Real de Copenhagen.

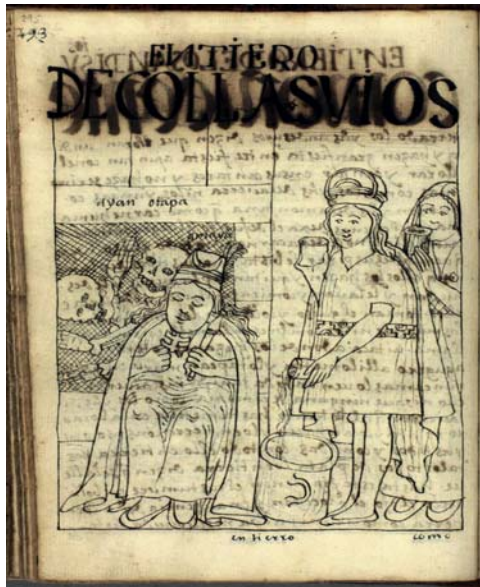


Figura 2. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Entierro de los collasuyos*, aprox. 1615.
Tinta en papel. Manuscrito de la Biblioteca Real de Copenhagen.



Figura 3. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Santa obra de las ánimas del purgatorio*, aprox. 1615.
Tinta en papel. Manuscrito de la Biblioteca Real de Copenhagen.



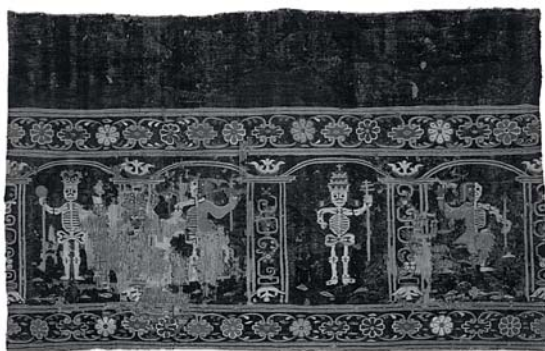
Figura 4. *Frontal de altar con calaveras y las cinco llagas de Cristo*, siglo XVI.
Urdimbre de algodón y trama de fibra de camélido. 113 x 170 cm.
Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 5. *Resurrección de los muertos*, aprox. 1500 a 1510. Tinta en papel. Manuscrito MS. Rawl. D. 403, Bodleian Library, Oxford University.



Figura 6. José López de los Ríos, *Purgatorio*, 1684. Iglesia de Carabuco, Bolivia.
Fotografía de Antonio Suárez Weise.



Figuras 7, 7a y 7b. *Frontal de altar con esqueletos de un emperador, un papa y españoles*, Juli, siglo XVI o XVII. Urdimbre de algodón y trama de fibra de alpaca. 102 x 160 cm. Textile Museum, Washington, DC.



Figuras 8 y 9. *El triunfo de la muerte sobre el clero y sobre el laicado*, Normandía, Francia, 1520 a 1530. Vidrio de colores. Victoria and Albert Museum, Londres.



Figura 10. *Frontal del altar del Señor de las Ánimas*, Huanoquite, siglo XVIII.
Óleo en lienzo. 103 x 206 cm. Fotografía de la autora.



Figura 10a. *Frontal del altar del Señor de las Ánimas*, detalle. Fotografía de la autora.



Figura 11. *Frontal del altar de la Virgen del Rosario*, detalle, Huanuco, siglo XVIII.
Óleo en lienzo. 100 x 226 cm. Fotografía de la autora.

REFERENCIAS

- AAC Archivo del Arzobispado del Cusco, Perú
 AGI Archivo General de Indias, Sevilla, España
- ARRIAZA, Bernardo T.
 1995 *Beyond Death: The Chinchorro Mummies of Ancient Chile*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- BARNES, Monica
 1992 «Catechisms and Confessionarios: Distorting Mirrors of Andean Societies». En: Robert V. H. Dover, Katharine E. Seibold y John Holmes McDowell (eds.). *Andean Cosmologies through Time: Persistence and Emergence*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 67-94.
- BOURGET, Steve
 2006 *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- DURÁN, Juan Guillermo (ed.)
 1982 *El Catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585): Estudio preliminar, textos, notas*. Buenos Aires: Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina «Santa María de los Buenos Aires» - Editorial El Derecho.
- ESTERAS MARTÍN, Cristina
 2004 «92. Altar Frontal». En: Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín (eds.) *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 280-282.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo
 1993 *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

FRAME, Mary

- 2001 «Blood, Fertility, and Transformation: Interwoven Themes in the Paracas Necropolis Embroideries». En: Elizabeth P. Benson y Anita G. Cook (eds.) *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, pp. 55-92.

GISBERT, Teresa

- 1996 «La muerte en el arte virreinal andino». En: Luis Millones, Moisés Lemlij y Dana Cáceres (eds.) *Al final del camino*. Lima: Fondo Editorial SIDEA, 1996, pp. 102-115.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 2004 «La primera nueva corónica y buen gobierno». En: GKS 2232 4º: *Guaman Poma, nueva [1615] Corónica y buen gobierno (1615)*. Publicación electrónica [en línea], <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>> [Consulta 15.2.2013].

HARRIS, Olivia

- 1982 «The Dead and Devils Among the Bolivian Laymi». En: Maurice Bloch y Jonathan P. Parry (eds.) *Death and the Regeneration of Life*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, pp. 45-73.

IGLESIA CATÓLICA

- 1862 *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII et Urbani VIII auctoritate recognitum*. Regensburg: Sumtibus charatis et typis Friderici Putstet.

KELEMEN, Pál

- 1977 *Vanishing Art of the Americas*. Nueva York: Walker and Company.

- MESA, José de, GISBERT, Teresa
 1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación A.N. Wiese.
- MINISTERIO DE DESARROLLO ECONÓMICO, Viceministerio de Cultura y otros
 2005 *«El Purgatorio», «El Juicio Final», «El Infierno» y «La Gloria»: Restauración de cuatro lienzos monumentales, serie de «Las Postrimerías»: Templo de Carabuca*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Económico, Viceministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural y Dirección Nacional de Conservación y Restauración.
- PHIPPS, Elena
 2010 «Cochineal Red: The Art History of a Color». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, pp. 4-48.
 2004a «66. Tapestry with Skulls and the Five Wounds of Christ». En: Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín (eds.). *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 230-232.
 2004b «Garments and Identity in the Colonial Andes». En: Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín (eds.). *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 17-39.
- RAGON, Pierre
 2012 «La muerte cristiana entre la pastoral evangelizadora y las prácticas indígenas: Un acercamiento comparativo (México central y los Andes del centro-sur, siglo XVI - principios del XVII)». *Chungará: Revista de Antropología Chilena*, 44(4), pp. 691-705.
- RAMOS, Gabriela
 2010 *Death and Conversion in the Andes: Lima and Cuzco, 1532-1670*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

- RISHEL, John J. y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.)
2006 *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, en asociación con Yale University Press.
- SCHENONE, Héctor H.
1983 *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- VAN DE GUTCHE, Maarten
1992 «Invention and Assimilation: European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala». En: Rolena Adorno (ed.) *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, pp. 109-130.
- ZIMMERN, Nathalie H.
1945 «A Peruvian Catafalque». *The Art Bulletin*, 27(1), pp. 66-68.