

# LOS GRABADOS, EL "JUICIO FINAL" Y LA IDOLATRÍA INDÍGENA EN EL MUNDO ANDINO

TERESA GISBERT C. / ANDRÉS DE MESA G. / BOLIVIA

## 1 IDOLATRÍA E IMÁGENES

**T**odo el planteamiento ideológico que se realizó en el tercer Concilio Limense (1582-1583), bajo la influencia directa de la doctrina del Concilio de Trento (1545-1563), para estructurar la evangelización en la amplia zona geográfica de los Andes, necesariamente se tuvo que adaptar a un medio y a unas circunstancias muy particulares. No sólo se tuvieron que realizar textos de catequización en tres lenguas distintas: español, quechua y aymara, sino que fue necesario reducir al mínimo el texto para evitar problemas de comprensión de aquellos conceptos que se pretendía transmitir<sup>1</sup>. Aun así, los problemas eran muy grandes tal como lo explica el jesuita Joseph de Arriaga en su obra "La extirpación de la idolatría en el Perú" de 1620.

*"La principal causa [de la idolatría], y raíz de todo este daño tan común en este Arçobispado, y a lo que se puede temer universal de todo el reino, y que si sola ella se remediase, las demás causas, y raíces cesarían.... es falta de enseñanza, y doctrina. Porque aunque a cualquier Curato de Indios llamamos Doctrina, lo es en algunas partes en el nombre, y no se tiene por falta de doctrina el pueblo, donde el Fiscal, o los muchachos que mejor la saben, la dizen, o cantan a los muchachos que se juntan todos los días..... Pero aun de esta manera, quando bien la dizen, es como Papagallos, sin entender lo que dizen, y si les preguntan, responderán todos juntos, y si preguntan a cada uno de por sí, de veinte no sabe uno la doctrina digo el texto de la cartilla,..."*

*"También ha sido necesario, en llegando al pueblo, ver si el Fiscal, o muchachos que enseñan la doctrina la saben bien. Porque en algunas partes la enseñan con muchos errores, trastrocando, o mudando algunas palabras o letras, con que hazen muy diverso sentido, como en el Credo por dezir Hucllachacuininta, que es la comunión, o junta de los santos, decir Pucllachacuininta, que es la burla, o trisca de los santos<sup>2</sup>".*

Este tipo de problemas llevan a promover de una manera definitiva y decidida la transmisión de los principales conceptos cristianos mediante imágenes, mucho más eficaces y capaces de convencer a la hora de enfrentarse a una población, en su inmensa mayoría analfabeta, poseedora de otro idioma y con una religión muy consolidada. La verdadera eficacia de las imágenes frente a la transmisión oral o escrita en la catequización andina, la manifiesta el padre Antonio de la Vega en su "Historia del Colegio... del Cuzco" cuando, a propósito del juicio y el infierno pintado por el jesuita Bernardo Bitti (1583-1584) en la "Capilla de Indios" que tenían los jesuitas en el Cuzco, dice:

*"...y a avido notables mudanzas y conversiones de yndios con la consideración del juicio y gloria y penas de los condenados, que está todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla, y particularmente de las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que están allí bien dibujados por sus especies y diferencias; por que los indios se mueven mucho por pinturas y muchas veces más que con sermones<sup>3</sup>".*

Así como la evangelización desarrollada en la zona andina definitivamente recurriría a las ideas y a las directrices operativas tridentinas, aunque con cambios y adaptaciones, en el mundo de la producción andina de las imágenes se recurriría a dos técnicas gráficas ya desarrolladas en Europa: el grabado y el gran fresco. Ambos sistemas eran muy eficaces para transmitir mensajes dirigidos a un gran público, y aunque en la pintura andina la técnica del fresco, en muchos casos, se sustituiría por la pintura sobre lienzo, su carácter original de comunicación visual masiva siempre se mantendría.

De hecho, tanto el Concilio de Trento como el tercer Concilio Limense recomendaban el uso de imágenes para transmitir la palabra divina y enfrentar el problema del bien y del mal, como parte fundamental del cambio ético que pretendía la evangelización de los indígenas<sup>4</sup>. Esto llevó a la elaboración de múltiples representaciones del "Juicio Final" y de las "Postrimerías del hombre" o "Novísimos". Estas dos temáticas se convierten en paradigmas de la enseñanza sobre el problema del bien y el mal a la población autóctona, sin embargo la catequización se enfrentaría a otro gran problema: la idolatría.

Después de los primeros años de la conquista, y agotadas las alternativas políticas y militares de los indígenas frente a los españoles, con la derrota de Cajamarca en 1532, y la eliminación de la última resistencia de Vilcabamba en 1572; sus tradiciones religiosas, lejos de ir perdiendo fuerza e importancia, se convirtieron en verdaderos baluartes de reivindicaciones políticas y sociales.

Esta situación dio lugar al desarrollo de un movimiento religioso, en el cual, los indígenas acudieron como último recurso a sus dioses locales para que expulsasen al dios de los invasores cristianos y con él a los que lo sustentaban. Dentro de este movimiento, se realizaban prédicas, y reuniones con bailes, animados con alcohol y alucinógenos, que solían terminar con diversos sacrificios. Su finalidad era incentivar y fortalecer las creencias religiosas indígenas en contra de la ética y la moral que pretendían imponer los invasores mediante la evangelización. A este movimiento se lo conoce como el "Taqui Oncoy" o "enfermedad de la danza", tal como lo denominaron los extirpadores y doctrineros españoles. Este movimiento duró desde mediados del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVII, pero nunca se lo pudo erradicar de forma definitiva.

Por esta razón los españoles desarrollaron una gran campaña contra la idolatría indígena durante el siglo XVII, en la cual se vieron implicadas de una manera muy directa las representaciones dedicadas al "Juicio Final" y a las "Postrimerías del Hombre", puesto que en ellas es

justamente donde se explica la esencia del problema del bien y del mal, y el único camino de salvación posible según los preceptos cristianos; un discurso que viene definitivamente reforzado por la recompensa del premio o del castigo identificados definitivamente con el "Infierno" o la "Gloria" eterna.

## 2 EL JUICIO Y EL INFIERNO DE GUAMAN POMA DE AYALA

La importancia que tienen las representaciones del "Juicio Final" y/o las "Postrimerías" en el mundo Andino, como un medio de catequización, no sólo la demuestra el padre Antonio de la Vega cuando se refiere a la "Capilla de Indios" pintada por Bernardo Bitti como ya se ha mencionado. El cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala es muy explícito al respecto en su "Crónica" de 1615 cuando se refiere a los oficios de los artesanos encargados de decorar las iglesias:

*"Pintor, entallador, bordador, arteficios del servicio de Dios  
Nuestro Señor en este reyno:"*

*"Que los cristianos se concierten para la hechura y semejanza  
de Dios....Pues que viendo las santas hechuras, nos acordamos  
del servicio de Dios*

*Y así en las yglesias y templos de Dios ayga curiosidad y  
muchas pinturas de los santos. Y en cada yglesia ayga un  
juicio pintado. Allí se muestre la uenida del señor al juicio,  
el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea  
testigo del cristiano pecador. Y así se lo pague al dicho oficial  
la limosna de la fábrica o de la limosna que cayere o de los  
bienes de la yglesia. Y que le cirua y le dé de comer y no le  
ocupe los caciques en sus borrachetas.*

*Y si fuere borracho y coquero, el dicho pintor no le tenga  
licencia de la dicha obra, aunque sea buen oficial ni lo  
conciencia a ello. Y sea castigado por la justicia porque estando  
borracho no haga eregías con las santas hechuras ymágenes  
porque deve ser cristiano, aunque pecador. Que un borracho,  
aunque sea español, es ydúlatra. Aunque no le está borracho  
no le está en su juicio, que los demonios anda con ellos. No  
saue la ora que a de morir el cristiano<sup>5</sup>.*

En este texto, Guaman Poma de Ayala deja clara la importancia de la pintura de la temática del "Juicio Final" como herramienta de evangelización, incluso describe cada una de las partes que lo componen para que sea representada cuando escribe:

Allí muestre...

- la uenida del señor al juicio, [que configura el "Juicio" propiamente dicho que realizara Cristo como juez.]
- el cielo, [o lo que comúnmente se conoce como la "Gloria".]
- y el mundo, [normalmente identificado con la "Muerte" en la tierra, o lugar desde donde resucitan todos los muertos y que junto con los vivos esperan su destino final.]
- y las penas del ynfierno, [que hacen referencia a los castigos eternos en el averno.]

Esta descripción, no está pensada para explicar cómo se debe mostrar un "Juicio Final" genérico, sino, más bien, cómo se debe representar este acontecimiento de forma detallada mediante la explicación de cada una de sus partes, ya sea con escenas que pertenezcan a un mismo conjunto o como escenas aisladas, tal como sucede en la representación de las "Postrimerías del Hombre".

Más adelante, Guaman Poma de Ayala, describe con detalle, lo que es la "Gloria" y lo que es el "Infierno" de una forma equilibrada y equivalente:

*"Conzedera cómo murió Dios y hombre por los pecadores del mundo. [...] Murió Jesucristo por el mundo y por los hombres. Pasó tormento y mártir y subió a los cielos después de auer resucitado. En esta uida andubo pobre, perseguido. Y después el día del juicio, uendrá con una magestad y gloria y trayrá en la mano derecha a su madre bendita Santa María y a todos los santos y santas, ángeles y regocijos y guermaldas y joyas para pagar a los pobres menospreciados.*

*Y en la esquierda, el ynfierno abierto la boca para tragar a los malos pecadores y enubidentes, soberbiosos y tormentos, fuego, asotes, hiel, castigos, afrentas, martirios en gloria para los malos pecadores. Con ellos todos los demonios, serpientes, escorpiones, culebras y guzanos, espíritus malos espantosos, nunca uista para castigos todos.*

*De la gloria y del ynfierno tomarán su carne, güeso. Se bistirán para yr adonde le mandare Dios para nunca acauar. Conzedera, cristiano<sup>6</sup>".*

En otra parte de su "Crónica", Guaman Poma realiza un dibujo del "Infierno". El infierno que dibuja lo ilustra exclusivamente con la boca de "Leviatán", muy probablemente inspirado en un grabado europeo, siguiendo la tradición medieval muy extendida en ese continente para representar este tema (fig.1). En el dibujo que hace de la boca del "Infierno", vemos a un español barbado y a un negro claramente identificable, más un indígena, reconocible por la melena que estos usaban en el siglo XVI. Esto demuestra que, a pesar de que las ilustraciones relativas a la temática general del "Juicio Final" desarrolladas en



Fig. 1 Leviatán o boca del infierno, según un dibujo de Felipe Guaman Poma de Ayala realizado en su obra: "El primer nueva crónica y buen gobierno" (1600-1615).

los Andes están basadas en composiciones europeas, y desde un principio se incluirían motivos relativos a su realidad social y en especial al mundo indígena. En el dibujo de Guaman Poma no sólo se muestra que los castigos del "Infierno" son iguales para los indios, los españoles, los criollos o mestizos, e inclusive para los negros; sino que todos ellos son iguales ante la justicia divina de Dios.

Guaman Poma utiliza como título de su dibujo del infierno un texto muy curioso: "CIVDAD DEL INTIERNNO". No es habitual interpretar o asociar el infierno a una ciudad. Es probable que Guaman Poma, identifique el "Infierno" como una ciudad para explicarlo como contrapartida a la "Ciudad Celestial". De hecho, la ciudad del "Cielo" y la del "Infierno" le sirven a Guaman Poma de introducción para describir a continuación las diferentes ciudades que configuraban el mundo geográfico Andino-Castellano de la época. Es muy posible que la intención de este cronista sea remarcar la verosimilitud de dos lugares tan abstractos, como el "Cielo" y el

“Infierno”, convirtiéndolos en modelos de ciudades, y por lo tanto en espacios mucho más asimilables con lugares geográficos físicamente identificables.

### 3 LOS CAMINOS DEL BIEN Y DEL MAL Y LA IDOLATRÍA DEL ANTICRISTO

Las pinturas con la temática del “Juicio Final” fundamentalmente estaban en las iglesias de los pueblos de indios, o cuando se trataba de ciudades, estaban en las iglesias destinadas exclusivamente a los indios. Estas pinturas mostraban las postrimerías del hombre: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria” de forma independiente, o como parte de una sola composición identificada con todos los acontecimientos que estaban relacionados con el “Juicio Final”.

Esta temática corresponde a una iconografía creada en Europa, pero en el contexto andino se modifica y se le añaden imágenes propias para que el espectador se sienta identificado con el escenario que se representa. Sin duda alguna, el medio más habitual de transmisión de imágenes desde Europa hasta América fue el grabado. Un ejemplo de este fenómeno, lo encontramos en la pintura mural del ingreso a la iglesia de Andahuailillas (Cuzco-Perú), puesto que está copiada de un grabado de los hermanos Wierix<sup>7</sup>. La composición original del grabado se parte en dos, de manera que la puerta de ingreso al templo queda entre ambas escenas. Los temas que se

representan a cada lado son: “El camino al cielo” y “El camino al infierno” (fig.2). Los textos que los acompañan se refieren a la idolatría, pues se coloca una leyenda que incluye el salmo 106 de la Biblia, el cual se refiere a los actos de idolatría de los judíos en el desierto y como Yavé los perdonó. Es posible que en la elección del grabado y de los textos que lo acompañan hubiera intervenido Juan Pérez de Bocanegra, cura doctrinero experto en quechua y aimara, como se demuestra en la puerta del baptisterio de Andahuailillas, donde las palabras del bautismo están escritas sobre la puerta en latín, castellano, aimara, quechua y puquina. Bocanegra es autor de un “Ritual” destinado a los curas, “para administrar a los naturales deste reino los santos sacramentos...”. Se editó en Lima el año de 1631<sup>8</sup>.

Un libro con abundantes imágenes que tuvo gran difusión es el de Jerónimo Nadal “*Evangelicae Historiae Imagines*” (fig.3a) editado en Amberes en 1607<sup>9</sup>. Los grabados que ilustran esta obra también pertenecen a los hermanos Wierix. Hay varias láminas representando temas del “Juicio Final” pero la que realmente fue copiada, aunque con grandes variantes, es la adoración del “Anticristo” (fig.3b). Esta obra se encuentra en la iglesia de Caquiaviri juntamente con los lienzos que pertenecen a la serie de las “Postrimerías”.

La serie de las “Postrimerías” es anónima y fue pintada en 1739. Consta de 5 lienzos: “Muerte”, “Juicio”, “Infierno” y “Gloria”, mas un lienzo sobre el “Anticristo” que se incorporó a la serie de acuerdo a lo estipulado en el Concilio de Trento<sup>10</sup> que dice:

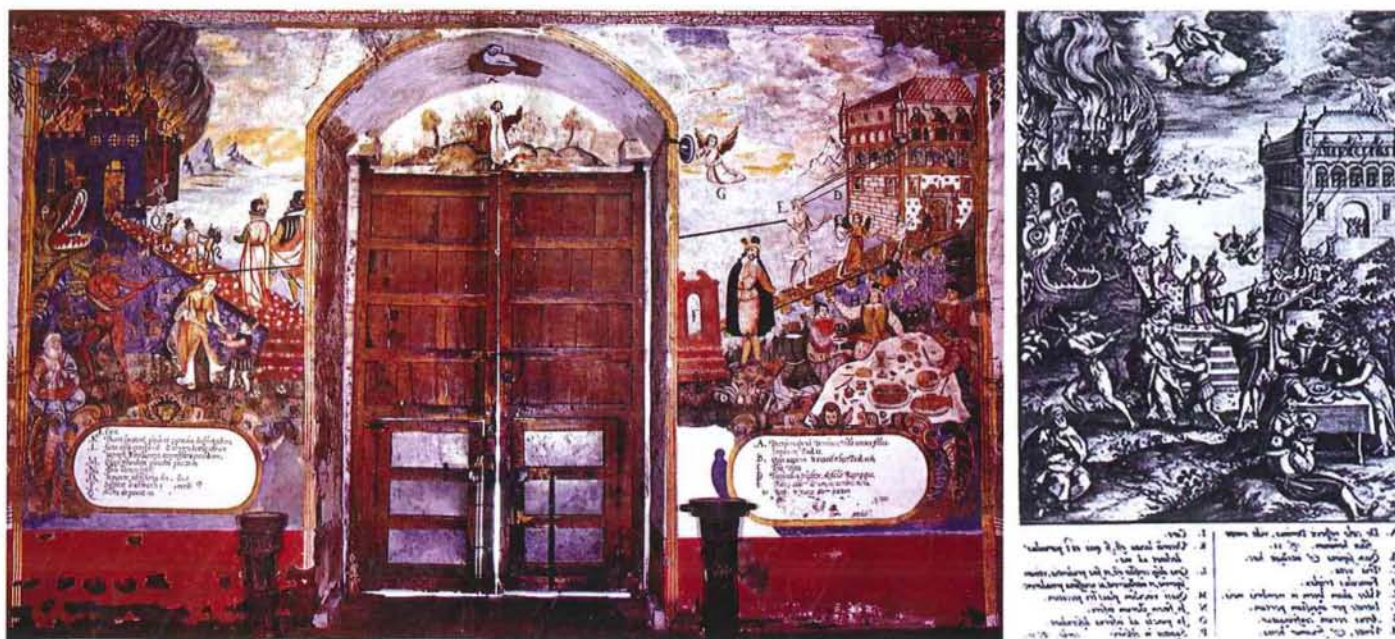


Fig. 2 Fresco de la iglesia de Andahuailillas en el se que representa el “camino del bien” y el “camino del mal” pintado por Luis de Riaño en 1620. (Cuzco, Perú). (Imagen de la izquierda). Grabado de Hieronymus Wierix que describe el “camino del bien” y el “camino del mal”. 1553-1619 (Imagen de la derecha).



Fig. 3 Lienzo del "Anticristo" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). (Imagen de arriba). Grabado del Anticristo del libro de Jerónimo Nadal "Adnotationes et Meditationes in Evangeliae" publicado en 1607. (Imagen de abajo).

"Tres señales principalmente han de preceder al juicio, según lo declaran las santas Escrituras; que son la predicación del Evangelio por todo el mundo, la apostasía, y el Anticristo. Porque dice el Señor: Predicarse ha este Evangelio del reino en todo el orbe por testimonio para todas las gentes, y entonces vendrá el fin. (Mat. 24). Y el Apóstol nos previene, que no nos dejemos engañar de nadie, como si ya estuviera cerca el día del Señor: porque mientras no viniere antes la apostasía, y se descubriese el hombre del pecado, no se hará el juicio." (2. Thesal.2.)

La razón para incluir al "Anticristo" en la serie de Caquiaviri, no sólo es consecuencia de la utilización de un tema iconográfico íntimamente relacionado con la temática del "Juicio Final", sino que tiene la intención de explicar y advertir del verdadero significado y las consecuencias que tiene la adoración de "falsos" dioses. El lienzo del "Anticristo" de Caquiaviri definitivamente representa este fenómeno, puesto que copia un grabado de los hermanos Wierix, en el cual, junto a los personajes del primer plano, un gran gentío está postrado ante el Anticristo rindiéndole pleitesía. Los diferentes textos



escritos en latín que acompañan el grabado original explican cómo el Anticristo será idolatrado y cuales serán sus consecuencias.

En el lienzo de Caquiaviri el mensaje sobre la idolatría aún es mucho más explícito que en el grabado original, y además está dirigido al mundo indígena, pues entre los adoradores del Anticristo podemos ver a un indio americano con su tocado de plumas, a su lado están los judíos y los musulmanes. Las escenas de fondo se disponen bajo tres arcos, de derecha a izquierda, bajo el primer arco, vemos una montaña en la que trabajan los demonios y una leyenda que dice:

*"Los demonios le descubrirán al Anticristo todo el oro y la plata que estaba escondido desde principios del mundo, ora en la mar, ora en los senos de la tierra y será más poderoso que todos los reyes pasados"*

Esta leyenda nos remite a la del "Juicio Final" de la misma serie, donde también se ve un río configurado por los metales de oro y plata derretidos<sup>11</sup>. En ambos casos se nos recuerda que estamos en una tierra que vive de las minas y se enfatiza en que en las entrañas de las montañas trabajan los demonios, y es así como lo explica Guaman Poma de Ayala:

*"De todos estos dichos agraviados se ausentan de sus pueblos por no yr a las dichas minas a padecer tormento y martirio y por no padecer en aquel ynfierno aquellas penas y tormento de los demonios. Y otros se huyen de las dichas minas, otros de los caminos por no llegar a las dichas minas y por no morir muerte supitania. Antes quieren yr a morir que a buir y dizen que le acauen una ues porque, en cogiendo el mal de azogado, se seca como palo y tiene asma y no puede de día ni de noche beuir. Y dura un año o dos desta manera y se muere<sup>12</sup>".*

No en vano en las minas de Bolivia, aun hoy, se rinde culto al "Tío" que tiene aspecto de demonio. Cobo explica el nombre de "Tío", pues dice que los indígenas no pronunciaban claramente la palabra "Dios" y en su lugar decían "Tíos"<sup>13</sup>.

En el segundo arco del lienzo que analizamos se ve la caída y muerte del Anticristo, y en el tercero están Enoc y Elías predicando; son los profetas que resucitarán para presenciar el fin del mundo. No hay duda de que estos cuadros se adaptaron a su público, pues Caquiaviri está en la zona de Pacajes, donde radicaban indígenas que estaban obligados a trabajar en las minas de Potosí.

Los jesuitas se encargaron de popularizar esta difícil temática. En 1599 se presentó en el Colegio de Lima un

drama alegórico sobre "El Anticristo y el Juicio Final" para entretenimiento del Virrey Velasco, ocasión en que sacaron al tablado unas momias incas que se acababan de descubrir. No sabemos como relacionaron exactamente las momias con la obra teatral, lo más probable es que se utilizasen para la alegoría de la muerte como parte del discurso del "Juicio Final".

#### 4 UN "JUICIO FINAL" PARA CARABUCO, ISPAHÁN Y LEDESMA

Carabuco es un pueblo de habla aimara situado a orillas del lago Titicaca, según la tradición allí llegó, mucho antes de la conquista española, un hombre que llevando una cruz predicaba el bien, y era enemigo de los ídolos. Su biografía, hasta su llegada a Carabuco está pintada en varias escenas en la parte baja de cada una de los lienzos de las "Postrimerías". Este hombre fue identificado con el apóstol San Bartolomé, aunque en realidad las escenas de su vida, pintadas en Carabuco junto a los "Milagros de la Cruz", corresponden a la saga del dios Tunupa que era el dios más importante tanto en el Collao como entre todos los pueblos aimaras<sup>14</sup>.

El lienzo del "Infierno" de Carabuco (fig.4), pintado en 1684 por José López de los Ríos por encargo del cura José de Arellano<sup>15</sup>, sorprendentemente es exactamente igual al "Infierno" representado en una pintura mural del "Juicio Final" que se encuentra en una iglesia de Ispahán (Irán) situada en el barrio Armenio de Jolfa y que se conoce con el nombre de la Catedral Vank (fig.5). El "Infierno" representado forma parte de un "Juicio Final" que fue pintado entre 1640 y 1655. Este "Juicio Final" es la escena principal de un programa pictórico de frescos, ciertamente extenso, desarrollado en la parte interior central de la Catedral de Vank. Dicho programa incluye escenas del antiguo y nuevo testamento, con varias series complementarias, todas ellas desarrolladas según cánones occidentales de la época. Las pinturas las financió un mercader armenio llamado Avedic Stepanusian, y fueron ejecutadas por tres monjes: Havans, Stepanus y Minas<sup>16</sup>.

Así mismo cerca de Salamanca (España) en la iglesia de Santa María en el pueblo de Ledesma, hay un "Juicio Final" de autor anónimo, pintado entre 1675 y 1695<sup>17</sup>, cuyo "Infierno" también es idéntico al de Ispahán y al de Carabuco (fig.6). La única explicación para la similitud entre estas tres pinturas tan distantes: una está en América, otra en Europa y otra en Asia, es la existencia de un grabado, actualmente desconocido, que ha servido de modelo a las tres composiciones.

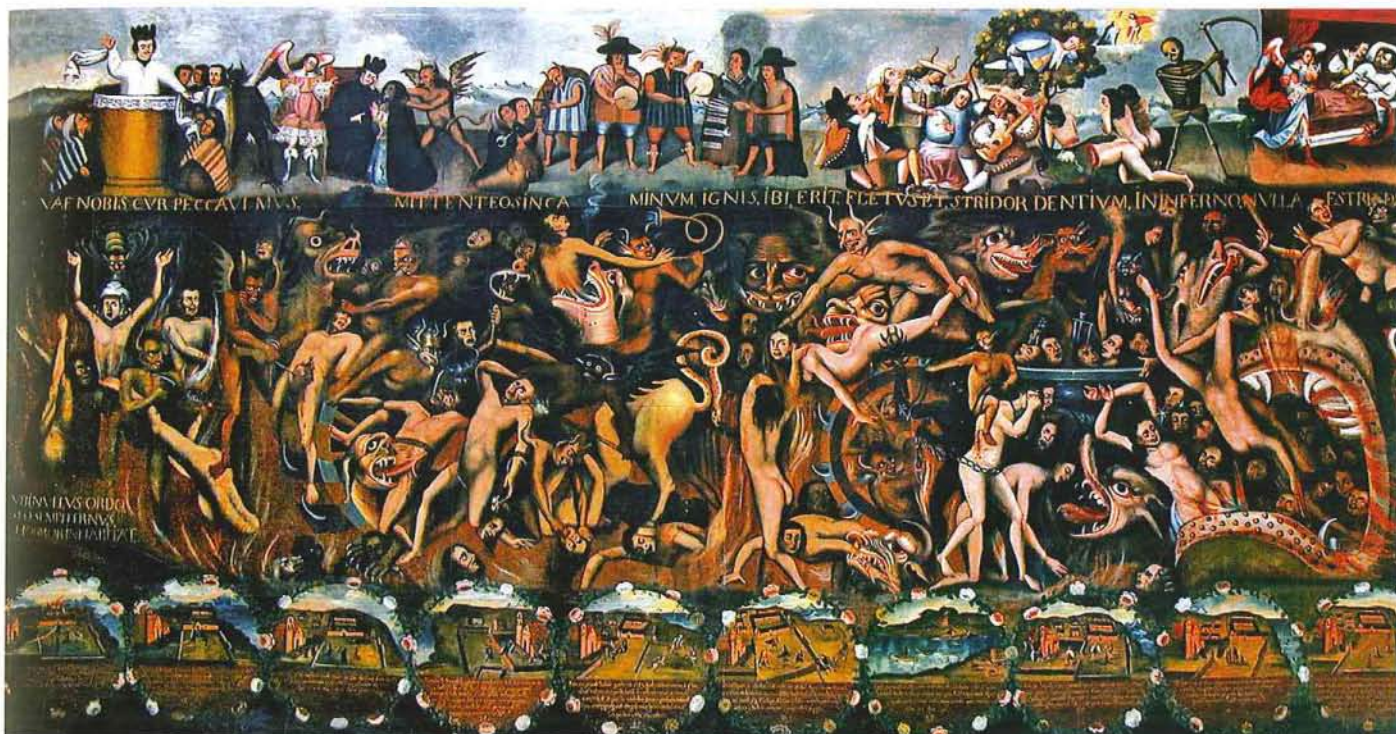


Fig. 4 Lienzo del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684 (La Paz, Bolivia).

Si comparamos el lienzo de Ledesma (España) dedicado al "Juicio Final" con la serie de Carabuco (Bolivia), vemos que no sólo el "Infierno" que tienen ambos conjuntos son iguales, sino que el lienzo de Carabuco dedicado a la "Gloria", también es idéntico al cielo que se representa en la parte superior del "Juicio Final" de Ledesma. Otro tanto podemos decir del lienzo de Carabuco dedicado al "Juicio Final", puesto que es similar a la parte central que se representa en el cuadro del "Juicio Final" de Ledesma (fig.7). La fuente común que utilizaron ambas obras se hace aún más evidente, cuando en la parte superior del lienzo correspondiente al lienzo del "Juicio" de Carabuco se escribe en latín como título de la escena: "DVRISSIMVM IVDICIVM / GENTIBVS PROFERT", que es exactamente el mismo texto que se utiliza como título en el "Juicio Final" del cuadro de Ledesma. Esto significa que, sin lugar a dudas, en Carabuco y en Ledesma se utilizó el mismo grabado.

En los tres casos que estudiamos, la diferencia fundamental está en que el "Infierno" de Ispahán y el de Ledesma forman parte de un "Juicio Final" en el cual todas sus escenas se desarrollan dentro del mismo conjunto manteniendo la estructura de la fuente original, mientras que en Carabuco se ha desglosado la composición del grabado original del "Juicio Final" en tres partes, asignando un lienzo distinto a cada una de ellas. Uno para el "Infierno", otro para la "Gloria" y el último para el "Juicio", supri-

miéndose la "Muerte". Así en Carabuco la serie de estos tres cuadros se ha complementado con un cuarto lienzo dedicado al "Purgatorio" y cuya composición es completamente ajena a cualquiera de las escenas representadas en el cuadro de Ledesma o en el fresco de Ispahán.

Lo más representativo de esta comparación, es que nos permite ver cómo los responsables de la composición de la serie de Carabuco, se preocuparon por separar las escenas del grabado original en diferentes lienzos, para convertirlos en inmensos paneles que se pueden exponer dentro de la iglesia como si se tratase de grandes frescos. Esta intención es evidente, sobre todo, si tomamos en cuenta que el tamaño de los lienzos que corresponden al "Infierno" y al "Juicio Final" es de 8.34 x 4.21 m. cada uno, y el tamaño de los lienzos que corresponden a la "Gloria" y al "Purgatorio" es de 5.00 x 4.12 m. cada uno. De esta manera, la voluntad de los responsables de la serie pictórica de Carabuco de exponer ante los indígenas toda la temática del "Juicio Final" de forma muy detallada y por partes, para conseguir una catequización mucho más didáctica y evitar cualquier tipo de confusión, es ciertamente manifiesta. Esta forma de enseñanza, la muestra un grabado de la "Rhetorica Christiana" publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego de Valadés, en el cual se representa a un predicador franciscano en el púlpito, en pleno sermón, señalando con un puntero en la mano una serie de lienzos que representan la Pasión

y la Resurrección de Cristo ante la mirada atenta de un gran número de feligreses (fig.8)<sup>18</sup>.

La diferencia con la que se trata la representación del "Juicio Final" en España y en los países de ultra mar, es manifiesta. En Carabuco (Bolivia) y en Ispahán (Irán) este tema se desarrolla a través de inmensas superficies con carácter didáctico para la catequización masiva de gente ajena a la religión y la cultura europea, (el fresco del "Juicio Final" de Ispahán tiene aprox. 5 x 7m.).

Mientras que, el cuadro del "Juicio Final" que se encuentra en la iglesia de Santa María en Ledesma, es simplemente devocional, puesto que sólo mide 1.5 x 1.8 m., no pertenece a ningún retablo, y esta colocado de forma aislada en una de las paredes laterales de la nave. Esta diferencia, y el carácter que se ha descrito para la representación del "Juicio Final" en Carabuco e Ispahán, que de hecho utilizan un mismo grabado para su composición, nos hacen pensar que es muy posible que haya existido una política común y planificada para las actuaciones de evangelización en los territorios de ultramar fuera de España. Sin embargo, ésta es una hipótesis que sólo se podría demostrar mediante un estudio mucho más profundo de este problema y que

sobre todo cuenta con muchos más ejemplos que los que simplemente se exponen aquí.

## 5 "JUICIOS FINALES" Y "POSTRIMERÍAS" LOCALIZADOS EN LOS ANDES

Los "Juicios Finales" y los conjuntos de las series de "Postrimerías" que hemos podido registrar en la amplia zona de los Andes son 19. Se caracterizan por incluir indígenas en su temática o por mostrar el pecado de idolatría. Todas estas pinturas, con excepción de la de San Francisco de Cuzco, se encuentran en pueblos de indios o en las parroquias de indios de las ciudades de Potosí y Cuzco, lo que muestra claramente a quién estaban dirigidas. Se comenzaron a pintar en el siglo XVI y perduran hasta los últimos años del siglo XVIII. Todas estas pinturas son el resultado de los tres Concilios realizados en Lima en el siglo XVI<sup>19</sup> y de las intensas campañas de sacerdotes como Albornoz, Arriaga y Avendaño, entre otros, quienes se dedicaron intensamente a extirpar la idolatría en el siglo XVII.

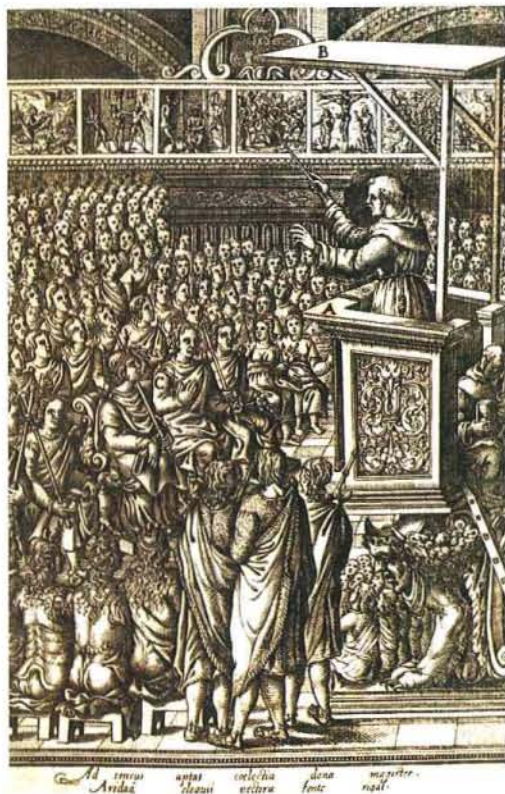


Fig. 5 Fresco del "Juicio Final" de la catedral de Vank situada en el barrio armenio de Jolfa en Ispahán, Irán. Fue pintado por tres monjes: Havans, Stepanus y Minas, entre 1640 y 1655.





Figs. 6 Comparación entre: 1) Detalle del "Inferno". Lienzo del "Juicio Final". Iglesia de Santa María. Autor anónimo. 1675-1690. Ledesma, Salamanca, España. (Imagen superior). 2) Detalle del "Inferno". Fresco del "Juicio Final". Autores: Havans, Stepanus y Minas. 1640-1655. Catedral de Vank. Barrio armenio de Jolfa, Ispahán, Irán. (Imagen central). 3) Detalle del lienzo del "Inferno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684. La Paz, Bolivia. (Imagen inferior).



▲ Figs. 7 Comparación entre: 1) Los lienzos de la "Gloria", del "Juicio" y del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco pintados por José López de los Ríos en 1684. La Paz, Bolivia. (Imagen de la derecha). 2) Lienzo del "Juicio Final". Iglesia de Santa María. Autor anónimo. 1675-1690. Ledesma, Salamanca, España. (Imagen de la izquierda).

◀ Fig. 8 Grabado de la "Rhetorica Christiana" publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano fray Diego de Valadés. Representa a un predicador franciscano en el púlpito, en pleno sermón, señalando con un puntero en la mano una serie de lienzos.

Sobre el "Juicio Final" conocemos las siguientes obras:

	Iglesia de:	Localización:	País:	Autor:	Año:
1	Curahuara de Carangas	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	1608
2	Andahuailillas	Dep. Cuzco	Perú	Luis de Riaño	1620
3	San Francisco	Ciudad del Cuzco	Perú	Diego Quispe Tito	1675
4	Urubamaba	Dep. Cuzco	Perú	Anónimo	XVII
5	San Lorenzo	Ciudad de Potosí	Bolivia	Melchor Pérez de Holguín	1708
6	Catedral de Cuzco	Ciudad del Cuzco	Perú	Marcos Zapata	1755
7	Huancané	Dep. Puno	Perú	Anónimo	XVIII
8	San Jerónimo	Ciudad del Cuzco	Perú	Anónimo	XVIII
9	San Cristóbal de Rapaz	Dep. Lima	Perú	Anónimo	XVIII
10	Ermita de Oropeza	Dep. Cuzco	Perú	Anónimo	----
11	Cabanacónde	Dep. Arequipa	Perú	Anónimo	XVIII

Sobre las *Postrimerías* o *Novísimos* conocemos los siguientes conjuntos:

	Iglesia de:	Localización:	País:	Autor:	Año:
12	Carabuco	Dep. La Paz	Bolivia	José López de los Ríos	1684
13	Caquiaviri	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	1737
14	Laja	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII?
15	Huaro	Dep. Cuzco	Perú	Tadeo Escalante	1802
16	Cohoni	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII
17	Collana	Dep. La Paz	Bolivia	Anónimo	XVII
18	Sorocachi *	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	XIX
19	Andamarca *	Dep. Oruro	Bolivia	Anónimo	XIX?

\* De estas obras sólo se conoce la parte del "Infierno", no contamos con ninguna documentación adicional.

## 6 LA PRESENCIA INDÍGENA EN LA TEMÁTICA DEL "JUICIO FINAL"

Las composiciones andinas del "Juicio Final" y de las "Postrimerías" las podemos dividir en dos grupos: las que se limitan a incluir al indígena y las que muestran el pecado de la idolatría. El "Juicio Final" más antiguo que se conoce y que muestra a un indígena en el "Infierno", es el de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia) fechado en 1608. Dentro de la boca del demonio Leviatán, en primer plano, está un indio, y detrás de Leviatán hay un conquistador español, el cual se identifica con el pecado de la "Ira". La pintura mural de Curahuara fue patrocinada por el cura y costeadada por los caciques: Baltasar Cachagas y Gonzalo Larama<sup>20</sup>. Como ya se ha explicado, Guaman Poma de Ayala también incluye un indígena en el dibujo que hace de la boca del "Infierno" en su "Crónica" de 1615. Otro "Juicio Final" que incluye al indígena es el

que pinta Diego Quispe Tito en 1675 en el convento de San Francisco de Cuzco. Allí podemos ver, en el purgatorio, a un Inca coronado con la "Mascaipacha" junto al Papa y a un cardenal<sup>21</sup>. En el "Juicio Final" de Melchor Pérez de Holguín, detrás de la figura de San Juan Bautista se encuentran cinco indígenas identificables por su vestimenta. Estos lienzos decididamente quieren reflejar la situación social que se vive en los Andes, el indígena era una parte absolutamente indispensable dentro de la sociedad virreinal, razón por la cual no se lo podía excluir de una temática de divulgación masiva tan importante como el "Juicio Final", y que según los preceptos cristianos abarca a toda la humanidad. Las pinturas tardías, como las de Tadeo Escalante en la iglesia de San Juan de Huaro, pintadas el año 1802, más bien nos muestran otro escenario donde prevalece la presencia de la sociedad criolla en la que el indígena estaba insumido.

## 7 EL "JUICIO FINAL" DE SAN FRANCISCO EN CUZCO

En la portería del Convento de San Francisco del Cuzco se encuentra el lienzo del "Juicio Final" pintado por Diego Quispe Tito en 1675. La obra se desarrolla en un formato apaisado de gran tamaño (5.82m x 2.80m) (fig. 9). El pintor ha dividido la composición del "Juicio Final" en tres grandes zonas: una celestial dedicada a la "Gloria" en la parte superior, una terrenal dedicada a la "Muerte" y al "Juicio" en la parte central, y una dedicada al "Infierno" en la parte inferior<sup>22</sup>.

La solución de continuidad espacial que consigue Diego Quispe Tito entre estas tres zonas es muy hábil. Las transiciones de los colores de fondo, que se van degradando paulatinamente, son capaces de crear un espacio propio para cada escena sin necesidad de romper la idea de que todas ellas pertenecen a un sólo tema general. La aplicación rigurosa de la perspectiva en todos sus personajes, según se encuentren más cerca o más lejos, permite distinguir con claridad la posición espacial de cada uno de ellos. Esta forma de describir el espacio y la técnica de colores que aplica Diego Quispe Tito en esta obra, permiten que el espectador realice una lectura clara de las complejas escenas que forman parte del "Juicio Final" representado. De esta manera, las escenas de la "Muerte", el "Juicio", la "Gloria" y el "Infierno" mantienen su independencia

narrativa, pero al mismo tiempo, todas ellas se perciben dentro de un sólo conjunto y como parte de una misma idea, demostrando un verdadero dómimo de la composición barroca. El pintor cuzqueño desarrolla esta sólida estructura, mediante un manejo virtuoso de todas las acciones que realizan los personajes en cada escena, la que se representa a través de una paleta cromática excepcional, tanto en los contraluces como en las sombras, utilizando las técnicas flamencas tan habituales de sus últimas obras<sup>23</sup>. Con estas características tan singulares y sobresalientes, probablemente esta obra de Diego Quispe Tito sea la mejor realizada sobre el tema del "Juicio Final" que se ha hecho en la pintura andina.

Independientemente de la gran calidad del lienzo del "Juicio Final" de San Francisco de Cuzco, en su composición existen múltiples elementos, personajes y conjuntos de acciones, que son similares a los que se representan en los "Juicios Finales" de Ledesma en España y de Ispahán en Irán. Para comparar estas pinturas con la obra de Diego Quispe Tito, se ha tomado como referencia el "Juicio Final" de Ledesma.

A pesar de que las composiciones de Ledesma e Ispahán tienen formato vertical, y la del Cuzco tiene formato horizontal, los elementos más significativos de la obra de Diego Quispe Tito que se repiten en el "Juicio Final" de Ledesma son:



Fig. 9 Lienzo del "Juicio Final" del convento de San Francisco de la ciudad de Cuzco pintado por Diego Quispe Tito en 1675.

- a) El arcángel San Miguel que vence al demonio erguido encima de este y que se sitúa al centro de la composición.
- b) Un ángel y un demonio que se encuentran a la derecha y a la izquierda de San Miguel, y cada uno de ellos está sosteniendo un libro abierto.
- c) El "templete" o "torre" de forma circular que simboliza la puerta del "Cielo" y que está cubierto con una cúpula esférica. Tiene una puerta central con dos ventanas en la parte superior y su torre queda flanqueada por dos balcones.
- d) Los tres niveles de los personajes que se encuentran en la "Gloria". El primer nivel con ángeles que portan los atributos de la pasión. El segundo nivel con todos los santos, varones a la izquierda y las mujeres a la derecha. El tercer nivel con la "Corte celestial".
- e) La "caverna" o "cueva" donde está el "purgatorio" se sitúa al lado izquierdo de la torre circular.
- f) Leviatán, situado en el extremo inferior derecho, recibe en sus fauces a los condenados.
- g) San Francisco sosteniendo la Cruz está situado en la parte superior central de la composición.
- h) Cristo Juez reposa sobre el arco iris y se apoya en la bola del mundo, con la Virgen y San Juan a cada lado.
- i) Un grupo de ángeles músicos, a la derecha de la "torre", que acompañan a los "Justos".
- j) Un ángel, a la derecha de la composición, con la espada en alto, "arrea" a un grupo de "Condenados" hacia el infierno.
- k) Un esqueleto sosteniendo la guadaña como símbolo de la muerte en el fondo a la derecha de la composición.
- l) Un demonio, a la derecha de la parte central, que sostiene en andas a un condenado, y que otro demonio está dispuesto a recibir para introducirlo en el infierno.
- m) Un ángel, a la derecha de la composición, que sostiene un escudo heráldico en pleno vuelo.

A pesar de que la representación del "Infierno" en estos dos lienzos es distinta, todas las coincidencias que se han descrito entre el "Juicio Final" de Diego Quispe Tito y el "Juicio Final" de Ledesma, demuestran que ambas obras han utilizado la misma fuente para su composición. Incluso el título que encabeza el lienzo de Ledesma con el texto: "DVRISSIMVM IVDICIVM / GENTIBVS PROFERT", es el mismo que utiliza Diego Quispe Tito para su trabajo, pero traducido al castellano con el texto: "DVRISSIMOJUICIO / ALASGENTESAMEN". De esta manera, queda demostrado que se trata de la misma fuente gráfica que se utilizaría para la composición de tres de los cuatro lienzos de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco, ("Juicio", "Infierno" y "Gloria"), puesto que en el lienzo de esta serie dedicado al "Juicio" también se utiliza este mismo título, pero esta vez en latín, igual que en el lienzo de Ledesma.

Existen varias obras más relacionadas con el "Juicio Final" de Diego Quispe Tito. La extraordinaria similitud que tiene este lienzo con el "Juicio Final" que se encuentra en la iglesia de Urubamba<sup>24</sup>, ha hecho suponer que la pintura de Urubamba fue realizada por un colaborador o seguidor del gran maestro cuzqueño; nosotros preferimos pensar que se trata de otra composición basada en la misma fuente gráfica que ha utilizado Diego Quispe Tito para su "Juicio Final", seguramente un grabado, sobre todo, si tomamos en cuenta que la utilización de estampas en la pintura de los Andes<sup>25</sup>, al igual que en toda España<sup>26</sup>, era una práctica habitual en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Sorprendentemente, la utilización de esta fuente gráfica para la realización de "Juicios Finales" y series sobre las "Postrimerías", no se agota aquí. Un lienzo anónimo sobre el "Juicio Final", identificado como una pintura que pertenece a la "escuela" de Diego Quispe Tito, (vendido por la casa Christie's de Nueva York el 1 de Junio del año 2007 en el lote 157)<sup>27</sup>, presenta las mismas similitudes con los "Juicios Finales" de Ledesma, Urubamba y Huancané<sup>28</sup>, lo que confirma la existencia de una fuente gráfica original que se ha utilizado como modelo en todos estos casos.

Desde nuestro punto de vista, dos obras más se encuentran relacionadas con esta misma fuente gráfica. El "Juicio Final" de la iglesia de Cabanaconde<sup>29</sup>, y el "Juicio Final" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de San Juan de Huaro pintado por Tadeo Escalante en 1802<sup>30</sup>. Las similitudes entre la composición de estos dos obras y la que se ha utilizado en lienzo de Ledesma, no son tantas como las que presentan los cuatro casos anteriores. Sin embargo, en ambas obras se pueden reconocer varios elementos característicos de este tipo de composición para el "Juicio Final": a) El arcángel San Miguel que vence al demonio sobre el centro de la composición. b) Un ángel y un demonio, al lado de San Miguel, cada uno de ellos sosteniendo un libro abierto entre sus manos. c) El "templete" o "torre" de forma circular que simboliza la puerta del "Cielo". d) El monstruo Leviatán, situado en el extremo inferior derecho de la composición.

Aquí, vale la pena advertir, que en todos los "Juicios Finales" citados, la representación del "Infierno" no corresponde a la composición desarrollada en el lienzo de Ledesma. Para nosotros este fenómeno no es casual, y permite deducir que en el desarrollo de la composición de este modelo de "Juicio Final", los responsables de las pinturas andinas, o los propios pintores, seguían de una manera muy rigurosa la iconografía correspondiente a la "Gloria", en la parte superior, y la de la "Muerte" y el "Juicio", en la parte central; mientras que en la parte inferior de la composición, dedicada al "Infierno", existía

una gran libertad para desarrollar este último tema, manteniendo algunos elementos como la “rueda de los suplicios”, y la representación de Leviatán engullendo condenados. Sin una mayor documentación escrita que se pueda relacionar con todas estas obras pictóricas, es muy difícil saber cual era la verdadera importancia que se le daba a cada parte en la composición del “Juicio Final”. La magnitud y el impacto visual de los “Infiernos”, sobre todo cuando se trata de lienzos individuales, podrían llevarnos a pensar que este tema tenía mucha más importancia de la que realmente se le asignaba. El análisis de todas las obras que se han estudiado en este trabajo, demuestran que el tema del “Infierno” siempre forma parte y esta supeditado a la temática general del “Juicio Final”, tanto si se trata de mostrarlo como parte de una sola composición o como un lienzo independiente dentro de una serie de las “Postrimerías”.

## 8 UN “JUICIO FINAL” EN EL CONTEXTO CULTURAL DE POTOSÍ EN EL SIGLO XVIII

Melchor Pérez Holguín pinta en Potosí un “Juicio Final” (fig.10) firmado en el mismo centro de la composición con el siguiente letrero: “Melchor Pérez Holguín me fecit en Potosí se acabó en XXI de diciembre del año de 1708”.

Pese al tratamiento barroco de las figuras muchos rasgos confirman la vieja ascendencia medieval y flamenca de la composición, como el Cristo sentado sobre el arco iris, y el infierno con los siete pecados capitales claramente representados<sup>31</sup>.

Si analizamos el lienzo, vemos que en la parte superior está Cristo Juez y que al pie del arco iris están, a un lado, Moisés y San Juan Evangelista, y al otro Enoc y Elías. En un plano superior se han colocado las figuras de la Virgen y San José, y frente a ellos, San Juan Bautista detrás del cual hay cinco indígenas identificables por su vestimenta. Dividiendo la escena celestial de la terrestre aparece San Miguel sosteniendo la Cruz, confluyen hacia él un ángel y un demonio con sendos libros abiertos en los que se lee: “Tenía por Dios a su vientre. Tenía por su ídolo a su honra”. Entre el cielo y la tierra se encuentran los cuatro ángeles de la visión de San Juan que anuncian el Juicio con los siguientes letreros. “Levantaos”, “Muertos”, “Venid”, “Al Juicio”. En el centro mismo del cuadro se ve cómo nuestro pintor centra la atención en la figura de un hombre vestido según la moda del siglo XVIII, que está ensimismado sin advertir lo que pasa a su alrededor. El ángel y el demonio que lo acompañan representan el alma de este personaje que en realidad imagina su propio “Juicio”. No sería raro que el personaje pintado en tan privilegiada posición sea el mismo artista, ya que en el



Fig. 10 Lienzo del “Juicio Final” de la iglesia de San Lorenzo de la ciudad de Potosí pintado por Melchor Pérez de Holguín en 1708.

lienzo que Holguín pinta en 1716 cuando el Virrey Morcillo llega a Potosí, coloca su autorretrato al centro y en primer plano<sup>32</sup>. Finalmente, en el lomo del libro que sostiene la figura central del "Juicio Final" se lee: "Destierro de ignorancia". Se trata de un libro escrito en 1599 por Lucas Gracián titulado "El Galateo español, destierro de ignorancias, cuaternario de avisos" que según la Dra. Siracusano es un tratado ligado a las buenas costumbres y los vicios<sup>33</sup>.

En las figuras que acuden al Juicio, hay marcada diferencia entre los que se salvan y los condenados. Los primeros están concebidos como escuadrones en una marcha triunfal, escuadrones que están formados por las diferentes órdenes religiosas: franciscanos, agustinos, mercedarios, etc. Al lado opuesto y en el fondo se yergue amenazadora una cadena de montañas cuyos picos resaltan en la mortecina luz del sol poniente. Bajo esta cadena montañosa está el infierno que siguiendo una antigua tradición medieval, está la boca de Leviatán, monstruo sobre el cual están el tiempo y la muerte, a ambos lados de Lucifer. El tiempo está figurado como un viejo que hace pompas de jabón, señalando así la vanidad e inestabilidad de la vida en este mundo, sostiene con una mano la guadaña y lleva sobre la cabeza un reloj de arena. La muerte al otro lado de Lucifer desenvaina su espada. Junto a estos personajes están representadas las penas correspondientes a los siete pecados capitales. De izquierda a derecha tenemos dos dragones que despedazan a un hombre: representan la "Ira"; más allá un engendro con cabeza de cerdo, orejas de asno y colmillos, fuerza a un hombre a beber plomo derretido a través de un embudo: es la "Gula". Un demonio con descomunal cabeza de gallo arranca la lengua de otro condenado, a la garganta del cual se arrolla una serpiente: la "Soberbia". Encima de esta escena está la "Pereza", allí un asno obliga a dos hombres a encajarse en una vasija. La "Envidia" tiene lugar en este infierno mediante una figura que lleva la cara cubierta por un mascarón y de cuya cabeza salen serpientes. Finalmente está la "Lujuria" representada por un horrible sapo. En actitud de vigilancia se halla un enorme macho cabrío, que tiene detrás un monstruo que devora su propio brazo: la "Desesperación". Gravita sobre todo el infierno este letrero: "Ai de nosotros porque pecamos. O momento de quien pende toda una eternidad". El infierno ocupa la mitad de la franja inferior, la otra mitad la ocupan el purgatorio y el limbo, que no suele representarse en el "Juicio Final".

La destreza con la que Holguín desarrolla esta obra no sólo se debe a la traducción excepcional que hace de la iconografía tradicional del "Juicio Final" a un mundo barroco, es el único "Juicio Final" que conocemos en la zona andina en el que en este tema se aplica la perspectiva del espacio de una forma elocuente. Los personajes más

importantes: Cristo Juez, el arcángel San Miguel, los ángeles "Anunciantes", la Virgen María y San Juan, así como la alegoría del Tiempo y la Muerte, y la rueda de los "Suplicios" en el infierno, se encuentran en un primer plano espacial. En cambio, las legiones de los "Justos", representados por las órdenes religiosas, los ángeles y los santos de la zona de la "Gloria", y los "Condenados", controlados por infinidad de demonios, disminuyen su tamaño hasta desaparecer en el infinito. Con esta estructura, Holguín crea una sensación de espacio en la que se desarrolla el "Juicio Final" sumamente original. Así, su trabajo constituye una obra equivalente en ingenio y destreza a la que propone Diego Quispe Tito en San Francisco del Cuzco.

No es nada sorprendente esta composición del "Juicio Final", tan elaborada e ingeniosa, que desarrolla Holguín, puesto que forma parte de la cultura de una sociedad cosmopolita y sofisticada como la que albergaba la ciudad de Potosí en el siglo XVII. Allí en los primeros años de este mismo siglo se escribió un folleto defendiendo a Galileo con el título "Galileo Galilei, filósofo el más ilustre"; allí residió Alonso Barba autor del "Arte de los metales" y allí escribió su historia de Potosí Bartolomé Arzans y Vela.

## 9 CAQUIAVIRI Y LA IDOLATRÍA

La serie de las "Postrinerías" de la Iglesia de Caquiaviri es anónima y fue pintada en 1739. Consta de 5 lienzos: "Muerte", "Juicio", "Infierno" y "Gloria", más un lienzo sobre el "Anticristo" que ya se ha explicado.

El lienzo de la "Muerte" tiene una composición doble en base a la comparación de la "muerte del pecador" frente a la "muerte del justo" (fig. 11). Es una composición simétrica, como si se tratase de un espejo, que a un lado muestra la agonía del justo y al otro la agonía del pecador. La muerte está personificada por dos esqueletos, ambos provistos de arco y flechas, el primero dispara con fuego y el segundo con azucenas. Esta muerte doble pisa los símbolos de las vanidades mundanas: corona, tiara papal y otros símbolos del poder, entre ellos hay un "uncu" incaico evidenciando la presencia indígena. Las virtudes rodean el lecho del justo. En el lado opuesto está el pecador a quien rodean los siete pecados capitales en forma de animales demoníacos. Mundo, demonio y carne, bailan al pie del lecho; y en los círculos donde se muestran los pecados está representada la idolatría por una pareja de indios pacajes arrodillados ante un macho cabrío, símbolo del demonio; entre las ofrendas está un kero y un puñado de coca (fig. 12). Finalmente en el lienzo



Fig. 11 Lienzo de la "Muerte" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).

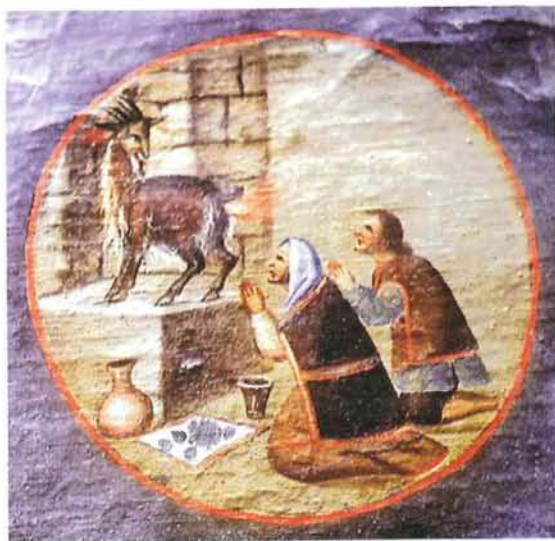


Fig. 12 Detalle del lienzo de la "Muerte" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra el pecado de la idolatría mediante la representación de dos indios Pacajes que adoran al demonio en forma de macho cabrío, ofreciéndole coca y chicha que escancian con un cántaro y un "kero".

Caquiaviri hay un demonio que vuela brindando con un kero, que es un vaso ceremonial, de madera; la actitud de este personaje es similar a la que Guamán Poma de Ayala pone en la fiesta del Sol (fig.13a), donde también vemos a un demonio volando y brindando con un kero (fig.13b). De esta manera, se muestra la pervivencia de los antiguos ritos como idolatrías relacionadas con el demonio.

En el lienzo de la "Muerte" de Caquiaviri, independientemente de las constantes referencias que se hacen en él al mundo indígena, tanto la iconografía como la composición, tienen como referencia la famosa obra europea "Ars Moriendi"<sup>34</sup>, tal como propone el investigador Francisco Stastny<sup>35</sup>.

El "Juicio Final" de Caquiaviri, tiene como centro de la composición a un cacique al que un ángel lleva al cielo (fig.14). Los "Justos" suben al cielo atravesando un templete cubierto con una cúpula, elemento constante en las pinturas andinas sobre el "Juicio Final". Al fondo estallan las montañas dando lugar a un río compuesto de oro y plata derretidos, llueven lenguas de fuego y soplan los



vientos sobre una zona montañosa al pie de la cual se abre el infierno. El cacique nos da la referencia inequívoca a la presencia del mundo indígena en un lugar predominante dentro de una compleja composición. Una vez más, es inevitable recurrir a la presencia de personajes autóctonos dentro del "Juicio Final", puesto que indudablemente es un acontecimiento que necesariamente debe tener carácter universal.

El "Infierno" ocupa el tercer lienzo, (fig.15) hay una escena central donde se ven los tormentos y una cenefa sobre la que están, en recuadros de estilo rococó, los pecados capitales. Hay dos escenas sueltas, en la primera un demonio acecha a dos parejas y la segunda presenta un pecador que es cabalgado por un demonio. Una larga leyenda separa este sector del infierno propiamente dicho donde cada pecado tiene una tortura diferente: Al "murmurador mentiroso" le arrancan la lengua, el "avariento" vomita monedas de oro, el "lujurioso" cohabita con un sapo, etc. No falta la inmensa boca de Leviatán, la olla hirviendo y la rueda de los suplicios con garfios. El letrero que separa el averno de la cenefa donde se muestran los pecados capitales, demuestra el carácter dramático que se quiere imprimir a la escena. En él se puede leer:



Detalle del dibujo de Capac Yupanqui Ynga enseñando a los demás a brindar a su padre el sol, tal como se lo habían enseñado los demonios. Lámina de Felipe Guamán Poma de Ayala de su obra: "El primer nueva crónica y buen gobierno" (1600-1615).



Fig. 13 Detalle del lienzo de la "Muerte" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra un demonio que brinda con un "kero" mientras vuela.

"AY, DEMI, QVE ARDIENDO QVEDO. AY, QVE NO PVEDEN SACARME. AY, QVE DOLOR TAN AZEDO. AY, QVE POR SIEMPRE HEDE ARDER. VN AY, A QUIEN CORESPONDE. AY, QUE NO ESPERO ALIVIARME. AY, QVE PUDE, Y YA NO PUEDO. AY, QVE NO HAY A QUIEN BOLVER. AY, QVE GRITO, Y ME RESPONDE. AY QUE A DIOS NUNCA HAS DE VER"

En la pintura virreinal el cielo se representa como un conjunto jerarquizado de los seres que lo habitan: la Trinidad en la cúspide y en torno a ella los ángeles, María y San Juan Bautista; luego vienen los apóstoles, los patriarcas y los padres de la Iglesia; los mártires y santos más connotados; los fundadores de órdenes religiosas y, finalmente, la población femenina con las santas mártires, las fundadoras, y algunas monjas santificadas. Probablemente, la composición que aplica con más elocuencia este tipo de representación del cielo, es lienzo de la "Gloria" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri. Al pie de este lienzo se lee la fecha de cuando fue pintada la serie (fig.16).

En el caso de Caquiaviri cabe preguntarse ¿qué llevó a los doctrineros a seguir con la representación del infierno y los pecados de idolatría en el siglo XVIII? Sin duda, el problema de la idolatría no estaba superado, así sabemos que aparece en Callapa, pueblo cercano a Caquiaviri, un indio pacaje llamado Pablo Chapi a quien se acusa de "imposturas y supercherías sacrílegas" que fueron cometidas en torno al año de 1744<sup>36</sup>.

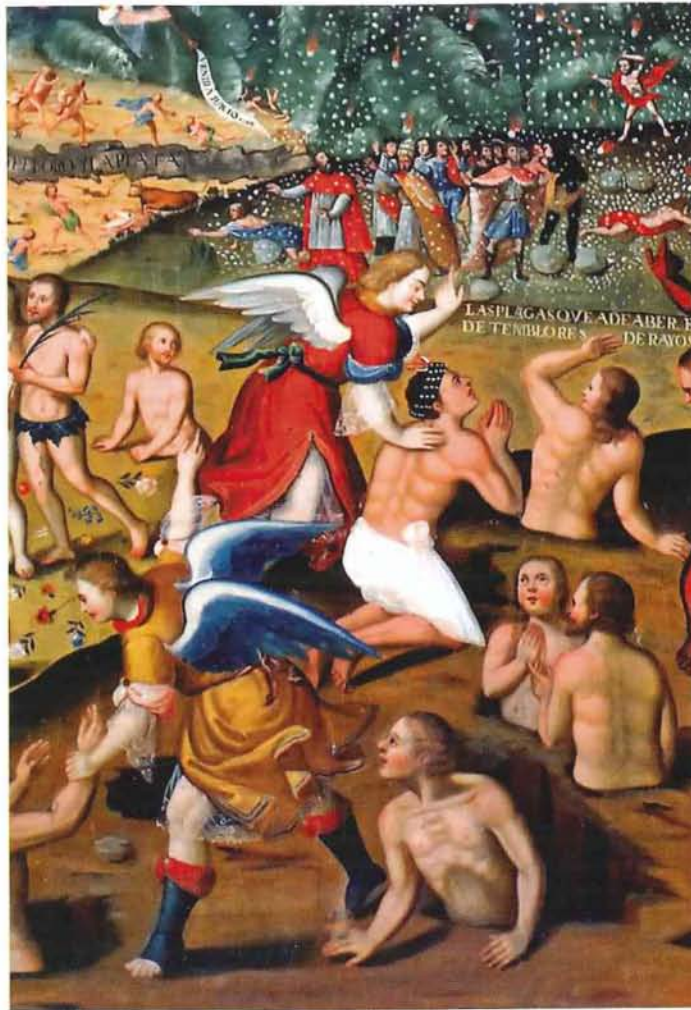


Fig. 14 Detalle del lienzo del "Juicio" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia). Muestra cómo un ángel lleva al cielo a un cacique que esta postrado orando.



Fig. 15 Lienzo del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).



Fig. 16 Lienzo de la "Gloria" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739. Autor anónimo. (La Paz, Bolivia).

## 10 CARABUCO Y LA CRISTIANIZACIÓN DE TUNUPA

Las "Postrimerías" de Carabuco son el otro conjunto que merece especial atención. Su interés no sólo radica en la relación tan singular que tiene toda esta obra del pintor José López de los Ríos de 1684 con dos "Juicios Finales" completos: uno en la catedral de Vank en la ciudad de Ispahán en Irán y otro en la iglesia de Santa María en pueblo de Ledesma en España, (tal como ya se ha explicado). Sino que contiene una de las iconografías más importantes que se conocen dentro de una "Postrimería", puesto que explica tradiciones religiosas y conceptos del mundo indígena, y además desarrolla una descripción explícita de la idolatría. Consta de cuatro lienzos: "Juicio Final", "Purgatorio", "Infierno" y "Gloria". La "Muerte" sólo queda representada en una pequeña parte del lienzo del "Infierno", y al pie de los cuatro lienzos hay diversas escenas referentes a la vida del apóstol que llegó a Carabuco, portando una cruz y predicando el bien.

La posibilidad de diferenciar las partes que en la obra de Carabuco se han copiado del grabado original y aquellas que no, (gracias a las referencias que nos facilitan los "Juicios Finales" de Ledesma e Ispahán), permiten detectar con claridad cómo en esta serie de lienzos sus responsables se preocuparon de añadir a la composición europea original escenas con carácter local que explícitamente están relacionadas con la cristianización del lugar. Por esta razón, la adaptación que se realiza en Carabuco del modelo europeo genérico del "Juicio Final", a las condiciones

locales de idolatría que sufría la catequización andina, es probablemente la más importante que se conoce.

El caso más significativo lo vemos en el lienzo dedicado al "Infierno", que sin duda, es el que presenta la escena más dramática de toda la serie. En esta escena se representan los cuerpos desnudos de los "Condenados", que después de entrar por la boca de Leviatán, son torturados en infinidad de posiciones y con diferentes tormentos por los demonios. Sin embargo, para adaptar la representación de este "Infierno" a un contexto local se añade una franja superior representando lo siguiente: un predicador exhortando a un grupo de mujeres indígenas, el cual probablemente alude al propio Arellano; una mujer (criolla al parecer) confesándose; al centro hay un grupo de indígenas aimaras con dos demonios, ambos con el "uncu" (túnica) propio de los aimaras; uno de ellos recibe como ofrenda, de manos de dos mujeres, un "kero" (vaso ceremonial de madera), el otro demonio toca el tamboril y a su lado hay una pareja dispuesta para el baile (fig.17). Sin duda, la escena representada alude al "Taqui Oncoy" o "enfermedad de la danza" como ritual idolátrico tal cual lo describe Pablo Joseph Arriaga en su obra "La extirpación de la idolatría en el Perú" de 1620.

*"...los vestidos con q' hazían las fiestas, los plumajes con que se adornaban, las ollas, cántaros, y vasos de diversas maneras para hazer la chicha, y para bevella, y ofrecella a las Huacas, las trompetas de ordinario de cobre, y algunas vezes de plata, y caracoles muy grandes, y otros instrumentos con que convocaban a las fiestas, grande suma de tamborinos muy bien hechos, que apenas ay muger que no trayga el*



Fig. 17 Detalle del lienzo del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco pintado por José López de los Ríos en 1684 (La Paz, Bolivia). Muestra a dos mujeres que dan de beber al demonio pócimas ceremoniales en sendos "keros". (Parte izquierda). Muestra los festejos idolátricos indígenas con la danza del "Taquí Oncoy". (Parte derecha).

*suyo, para los taquies, y bayles, pues la multitud de cuñas muy bien labradas de los pueblos de los llanos, y de cuernos de Ciervos, y de Tarugas, pellexos de Zorras, y de Leones de la sierra, y otras muchas cosas desta suerte, es menester vello, para creello<sup>37</sup>.*

El "Taquí Oncoy" fue un movimiento mesiánico idolátrico muy desarrollado entre los indígenas a finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, cuyo objetivo era llamar a los antiguos dioses para que expulsaran al Dios de los invasores españoles<sup>38</sup>. Para terminar la descripción de la franja que se añade en la parte superior del lienzo del "Infierno", conviene explicar que en el extremo de la derecha se encuentra representado el "Árbol de la muerte", y debajo de él un grupo de españoles despreocupados están en una fiesta, con un demonio entre ellos, sin darse cuenta que en cualquier momento puede llegar la muerte. Finalmente se ve un hombre moribundo en su lecho que se debate entre el bien y el mal. Aquí vale la pena destacar, cómo en la propia representación de esta "franja de los pecados", que decididamente anuncia el castigo eterno del infierno, se distingue muy claramente entre los pecados de los indígenas, todos ellos relacionados con la idolatría, y los de los españoles, acusados, en este caso, de vivir en una continua fiesta despreocupados por las cosas trascendentales de la vida como es el hecho de la muerte.

En cambio el lienzo del "Juicio Final" de Carabuco se desarrolla con una composición convencional: San Miguel está al centro, y en el cielo cuatro ángeles con sus trompetas anuncian el fin de los días. Junto a los ángeles están las estrellas y los astros con sus signos alquímicos, así Mercurio se representa con un caduceo, y Marte con una estrella roja, etc. Esta relación de los ángeles con las estrellas y los planetas no es casual, pues trata de mostrar que los ángeles regulan los cielos. El franciscano Jerónimo de Oré muestra en su "Símbolo Católico Indiano" publicado en 1598, cómo familiarizaron a los indígenas con los ángeles. Cuando Oré les explica, en quechua, las jerarquías angélicas lo hace de la siguiente manera:

*"A todos estos (ángeles) Dios los organizó en nueve ayllus y estos nueve ayllus a su vez los dividió en tres suyos o jerarquías. Los Ángeles, los Arcángeles con los Tronos entran en el primer suyo, las Dominaciones, los Principados y las Potestades están en medio de ellos. Las Virtudes, los Querubines y los Serafines, componen el suyo superior..."<sup>39</sup>.*

El lienzo del "Purgatorio" muestra las almas penando y frente a ellas se realiza la misa de San Gregorio Magno que, según la tradición, hace que las almas se libren del purgatorio<sup>40</sup>. Al centro de la composición está el "Santo" que es la figura que protagoniza la serie. Se trata del apóstol que supuestamente predicó el evangelio en Amé-

rica. En Carabuco se lo identifica con San Bartolomé, pero en otras zonas se lo representa como Santo Tomás. Este personaje, identificado con un apóstol, está representado en el lienzo del "Purgatorio" con la cruz que llevaba consigo cuando llegó a Carabuco.

En la composición que se representa en el lienzo de la "Gloria", la cruz está al centro, dado que la iglesia se construyó en honor de aquel apóstol, que según se creía, vino a predicar a las indias portando una cruz y fue martirizado en Carabuco. A ambos lados de la cruz hay Ángeles portadores de los símbolos de la pasión, tomados de grabados de Sadeler. La colocación jerárquica culmina en la trinidad que está en la parte alta, luego se colocan María y el Bautista, los apóstoles y los principales santos.

En la base de los cuatro lienzos hay un total de treinta óvalos, la mitad de los cuales nos relatan la vida del "Santo" que llegó a Carabuco llevando una cruz y predicando el bien. Estos óvalos se disponen de la siguiente manera:

#### Lienzo de la Gloria:

Retrato del cura donante, José de Arellano, figura al inicio de la serie.

- 1) Llegada del apóstol (el "Santo") a Carabuco. Predica el evangelio a los indios que estaban en gran borrachera con el demonio que los presidía.
- 2) Coloca la Cruz que llevaba consigo en la montaña de la idolatría, llamada Quilima. El demonio persuadió a sus hechiceros que quemaran la cruz y maten al santo.
- 3) El santo parte a Sicasica y persuade a los pobladores que levanten un templo al verdadero Dios. Esa noche éstos prenden fuego a la paja donde el "Santo" descansaba, pero éste sale ileso.
- 4) El "Santo" vuelve a Carabuco en medio de una tormenta.
- 5) En Carabuco el "Santo" vive en una cueva y cerca de ella hay una fuente cuyas aguas son curativas.

#### Lienzo del Purgatorio:

- 6) El demonio hace una junta donde ordena a los indios prendan al "Santo" y lo maltraten.
- 7) Prenden "al santo", lo atan a tres piedras y lo flagelan.
- 8) Ligado de pies y manos ponen al "Santo" en una balsa y lo echan al lago.
- 9) Aparece la Virgen para acompañarlo.
- 10) Los indios del lugar intentan romper la Cruz y no pueden.

Terminan los recuadros con una inscripción que da el nombre del donante, el cura José de Arellano, y del pintor, José López de los Ríos. Indica que la serie fue pintada en 1684.

#### Lienzo del Infierno:

En las escenas de este lienzo, de la 11 a la 14, se ve como los indios procuran que la Cruz desaparezca, intentan quemarla y echarla al lago sin resultado y finalmente la entierran. Cuando llegan los españoles desenterran la Cruz y esta empieza a hacer milagros, escenas de la 15 a la 20.

#### Lienzo del Juicio Final:

Las escenas de la 21 a la 30 se refieren exclusivamente a los milagros que hace la Cruz.

Resumiendo podemos decir que estos recuadros atañen al mito del Dios Tunupa, identificado con el "Santo". Las escenas de la 1 a la 14 muestran la vida de este "Santo" que en el cuadro del "Purgatorio" ya está en el cielo, las demás escenas se refieren a los milagros de la cruz.

Tunupa es una importante deidad del Collao, relacionada con el fuego; con el tiempo Viracocha lo suplanta y Tunupa queda subordinado a este Dios. El territorio de Tunupa es el Collasuyo y según la tradición allí destruyó ídolos y predicó el bien llevando consigo una cruz. Cuando llega a Carabuco es martirizado y echado al lago Titicaca en una balsa. Según Ramos Gavilán es entonces cuando "una señora hermosa", identificada en la pintura con la Virgen, lo acompaña. Así, esta parte de la vida de Tunupa permite identificarlo con un apóstol: San Bartolomé, según Ramos Gavilán y Guaman Poma de Ayala. El resto de la leyenda de Tunupa no se toma en cuenta en la serie de Carabuco. Lo que el relato omite es que estando Tunupa subordinado a Viracocha, se rebela y entonces Viracocha lo manda a empalar en la isla del Sol. El cuerpo muerto de Tunupa se ató a una barca, la cual fue nuevamente echada al lago, al chocar ésta con la orilla abrió el río Desaguadero, por donde la barca se deslizó hasta llegar al lago Poopó, allí Tunupa desaparece<sup>41</sup>.

Este predicador, y destructor de ídolos, después de la conquista es reconocido como un apóstol, pues se pudo encontrar y desenterrar la cruz que llevaba consigo. En Carabuco lo identifican con San Bartolomé, los jesuitas, más tardíamente, lo identificaron con Santo Tomás.

La profesora Gabriela Siracusano en su trabajo<sup>42</sup> se pregunta por las motivaciones que tuvo José de Arellano

para mandar a pintar las "Postrimerías" en Carabuco y, concretamente, el lienzo del "Infierno". En el Archivo Arzobispal de La Paz, la Dra. Siracusano encontró que en 1683 Arellano es investigado por el visitador Joan Eguaraz y Pasquier, y una de las preguntas que le hacen es:

*"si sabe de alguna persona o personas han usado o usan de hechizos o sortilegios...o usan de supersticiones, agujeros e idolatrías".*

Arellano es absuelto, aunque queda la sospecha de que se practicaban idolatrías en la zona. Efectivamente en las "Cartas Annuas" que mandan los jesuitas al General de la Orden, se encuentra una carta escrita entre 1688-1690, enviada por Diego Francisco Altamirano al General de Orden, indicando que:

*"en Carabuco... se halló un adoratorio y en él un esqueleto cercado de innumerables huesos, y algunos tejidos de lana sacóse todo para entregarlo al fuego como se ejecutó, y purificando el lugar, se colocó una cruz para hacer del sitio verdadero adoratorio<sup>43</sup>".*

## 11 LAS "POSTRIMERÍAS" DE HUARO EN TIEMPOS DIFÍCILES

El último gran conjunto sobre las "Postrimerías" es el de la iglesia de San Juan de Huaro, pueblo cercano a la ciudad del Cuzco, fue pintado en 1802 por Tadeo Escalante. La fecha nos indica que estamos en los prolegómenos de la independencia, con las luchas propias de este período; por ello en lugar de idolatrías encontramos alusiones a la muerte. En 1781 tenemos el gran movimiento indígena encabezado por Tupac Amaro y en 1804 comienzan en Cuzco los primeros síntomas con el movimiento de los Angulo y en 1809 tienen lugar los levantamientos de Chuquisaca y La Paz. Tadeo Escalante había nacido en Acomayo, pueblo situado en un valle en la jurisdicción de Cuzco, y allí pasó sus últimos días como propietario de unos molinos<sup>44</sup>.

Las "Postrimerías" están pintadas en el sotocoro. La "Muerte" que inicia la serie presenta un esqueleto portando la espadaña y un reloj de arena, a sus pies los despojos de las autoridades: tiara, corona, casco, etc., pero además hay un cañón y dos tambores, lo que alude a la presencia de un ejército (fig. 18). En primer plano hay una cuna y un féretro que representan el principio y el fin de nuestra vida. El moribundo está en su lecho y al fondo unas parejas confiadas que no ven a la muerte que las acecha. Una pilastra divide el primer plano de la pradera donde están

las parejas y sobre ella se sitúa un angelito haciendo pompas de jabón recordándonos cuan efímera es la vida.

Al lado de la "Muerte" está el "Juicio Final" con los elementos característicos de las composiciones andinas sobre este tema como ya se ha descrito: la boca de Leviatán como el ingreso al "Infierno", y la reja del "Purgatorio" a un costado, debajo del habitual "templete" circular que representa la puerta del cielo. Arriba vemos el cielo jerarquizado, entre el sol y la luna. En esta composición todos son iguales, no se ven indígenas, ni negros africanos, ni españoles barbados; estamos ante nueva sociedad que pretende mostrarse como igualitaria.

En la pared del frente están la "Gloria" y el "Infierno" (fig.19), en éste último una cinta divide a los "Condenados" que caen hacia el averno de los que ya están sufriendo tormentos. En la cinta se imprime el mismo dramatismo que en el "Infierno" de Caquiaviri en la que se lee:

*"AY DEMI QUE ARDIENDO QUEDO HAY QUE PUDE YANO PUEDO AY QUE POR SIEMPRE HEDE ARDER AY QUE ADIOS NUNCAIIEDEVER"*

Las torturas son las tradicionales, rueda con garfios, olla hirviendo, etc. Todos van desnudos sin nada que los identifique salvo el Papa, un cardenal, y un sacerdote tonsurado. Satanás preside este infierno.

La "Gloria" está cercenada pues se abrió una puerta sobre ella. Es una composición festiva que ha perdido los rasgos coloniales, así los ángeles llevan túnica y no el atuendo propio de los ángeles andinos. La Trinidad rodeada de querubines, hay ángeles músicos y otros que bajan portando canastos con flores sobre su cabeza. Entre los santos se ha colocado el propio pintor, con su traje civil, y en la esquina Tadeo Escalante ha colocado un hombre con cuatro cabezas, todas ellas están soplando, posiblemente son los cuatro vientos clásicos.

Escalante ha colocado dos composiciones más, a ambos lados de la puerta de ingreso; a la izquierda se ven "La muerte del pobre" y "La muerte del rico". Y al frente "El árbol de la muerte". Esta es una composición clásica cuya versión más antigua está en la Catedral de Segovia y data de 1653; es obra de Ignacio de Ríes, probablemente en base a un grabado<sup>45</sup>. En la copa del árbol hay un grupo de hombres y mujeres en pleno festín; la muerte corta el árbol y es Cristo quien toca la campana para advertir de que llega la hora. Un demonio, tira de una sogá para que el árbol caiga. Estas escenas muestran una sociedad criolla que vive un mundo convulsionado con una fuerte presencia de la muerte (hay tres composiciones sobre este tema). Escalante tiene otra composición con el "Árbol de la

Muerte" la cual está en Acomayo, en el llamado "Molino de los Incas" que era propiedad de nuestro pintor. El árbol de la muerte ya no sostiene un banquete sino todo un pueblo, hombres y animales caen indistintamente; la muerte corta el tronco y Cristo toca una campana para advertir el peligro. La composición está sobre la puerta de ingreso, y en la nave del molino está la dinastía incaica

contemplando impasible la escena. La caída de un orden establecido frente a los incas, alude al cambio y a la fuerza indígena que se dejó sentir en el levantamiento de Tupac Amaru. Al frente hay pintado un altar y los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Es una extraña composición perfectamente compatible con la realidad que en ese momento vivía el Virreinato del Perú.



Fig. 18 Fresco de la "Muerte" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de San Juan de Huaró pintado por Tadeo Escalante en 1802. (Cuzco, Perú).

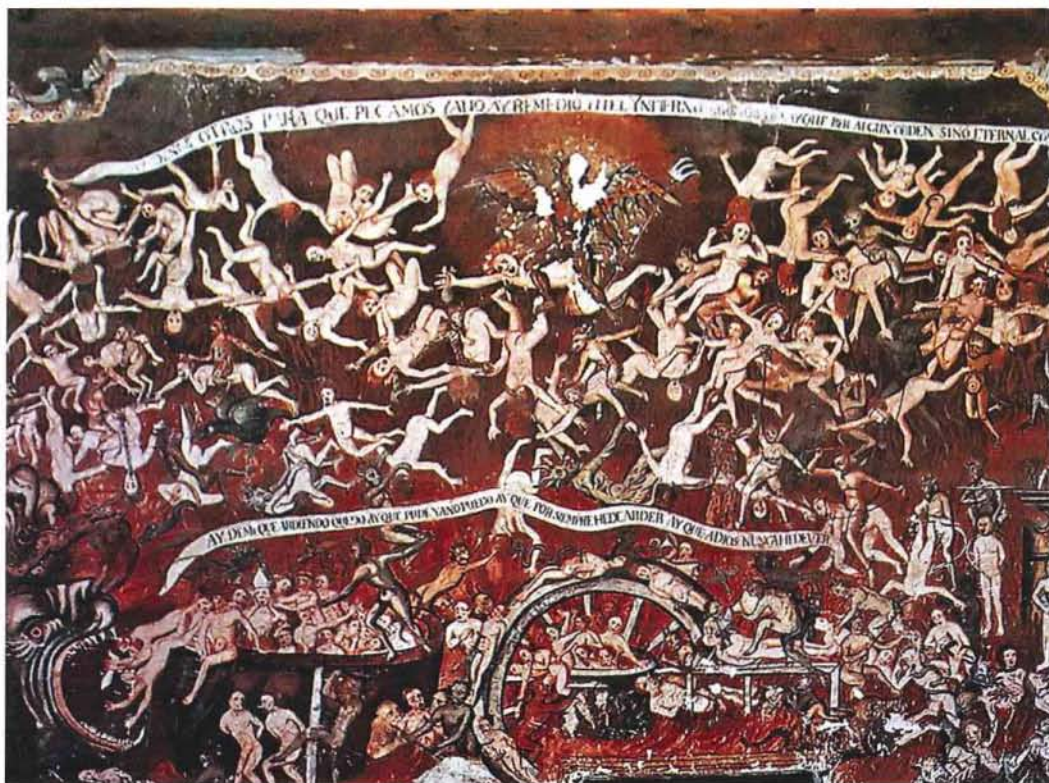


Fig. 19 Fresco del "Infierno" de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de San Juan de Huaró pintado por Tadeo Escalante en 1802. (Cuzco, Perú).

## 12 POST SCRIPTUM. LAS FUENTES GRÁFICAS DE LOS "JUICIOS FINALES" DESARROLLADOS EN LOS ANDES

Después de haber concluido este trabajo y poco antes de publicarlo, la profesora Gabriela Siracusano nos envió la copia de un grabado europeo, que definitivamente confirma la existencia de una estampa como fuente gráfica de los principales "Juicios Finales" que se elaboraron en la zona andina desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Poco tiempo después, el profesor Ramón Mujica nos envió la copia de un segundo grabado (Fig. 20) muy similar al que dio a conocer la profesora Gabriela Siracusano. La diferencia más importante de este segundo grabado respecto al primero, es que la cruz que está al centro de toda la composición la sostiene San Francisco, mientras que en el primer grabado simplemente la sostienen dos Ángeles. Por lo demás ambos grabados son idénticos y probablemente fueron realizados entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. La calidad de la ejecución gráfica del primero nos hace pensar que se trata del grabado original y que con toda probabilidad se copió posteriormente en un segundo grabado para darle la advocación franciscana. Nosotros pensamos que este segundo grabado es definitivamente la fuente gráfica directa, no sólo de la serie de las "Postrimerías" de la iglesia de Carabuco en Bolivia, sino del "Juicio Final" del convento de San Francisco en Cuzco, Perú, y de todas aquellas pequeñas pinturas sobre este mismo tema desarrolladas al norte del lago Titicaca. También es la fuente gráfica del "Juicio Final" que se encuentra en la iglesia de Santa María en el pueblo de Ledesma en España y del "Juicio Final" elaborado en la catedral de Vank en la ciudad de Ispahán en Irán. Esta hipótesis se sustenta, en que en todas las obras mencionadas, aparte de la gran similitud que tienen con la composición general del grabado, la cruz del centro de la composición siempre la sostiene San Francisco, con la excepción del lienzo de la "Gloria" de Carabuco, en el cual, la cruz la sostiene San Bernardo de Claraval.

La extraordinaria similitud entre el segundo grabado, (facilitado por el profesor Ramón Mujica), y el lienzo del "Juicio Final" de Ledesma, no sólo avalan el uso que hicimos de esta obra en este trabajo, considerándola la más próxima a un supuesto grabado que ahora ya conocemos, sino que confirma el uso de esta fuente gráfica, no sólo en zonas de ultramar, como América o Asia, sino también en Europa. Nosotros pensamos que el uso generalizado de este grabado se debe a su composición, puesto que dentro de un sólo conjunto divide las principales escenas del "Juicio Final" de una forma muy clara y didáctica en tres partes: la "Muerte" y el "Juicio" al centro,

la "Gloria" en la parte de arriba, y el "Infierno" en la parte de abajo. Vale la pena mencionar que incluye la escena del "Purgatorio" situada a la derecha de la composición, muy poco habitual en los "Juicios Finales" europeos. Es importante mencionar que en todas las escenas, los diferentes acontecimientos están descritos de forma explícita mediante rótulos y textos escritos en latín, que las convierten en referencias inequívocas de aquello que se quiere explicar gráficamente. En el lienzo del "Juicio Final" de Ledesma se reproducen todos los textos en latín tal cual están en el grabado original. Este fenómeno también explica la abundancia de textos y rótulos utilizados en las diferentes obras relacionadas con la temática del "Juicio Final" que se elaboraron en la zona andina, dentro de los que destaca el "Juicio Final" del convento de San Francisco del Cuzco pintado por Diego Quispe Tito, puesto que en esta obra se reproduce la gran mayoría de los textos del grabado original, pero esta vez traducidos al castellano. Todo esto, demuestra que el mencionado grabado constituyó un documento gráfico muy importante, sumamente didáctico y muy apropiado para ser utilizado en catequización y enseñanza religiosa durante los siglos XVII, XVIII y XIX de forma generalizada, como lo demuestran las referencias que hemos encontrado de él en Europa, Asia y América<sup>46</sup>.

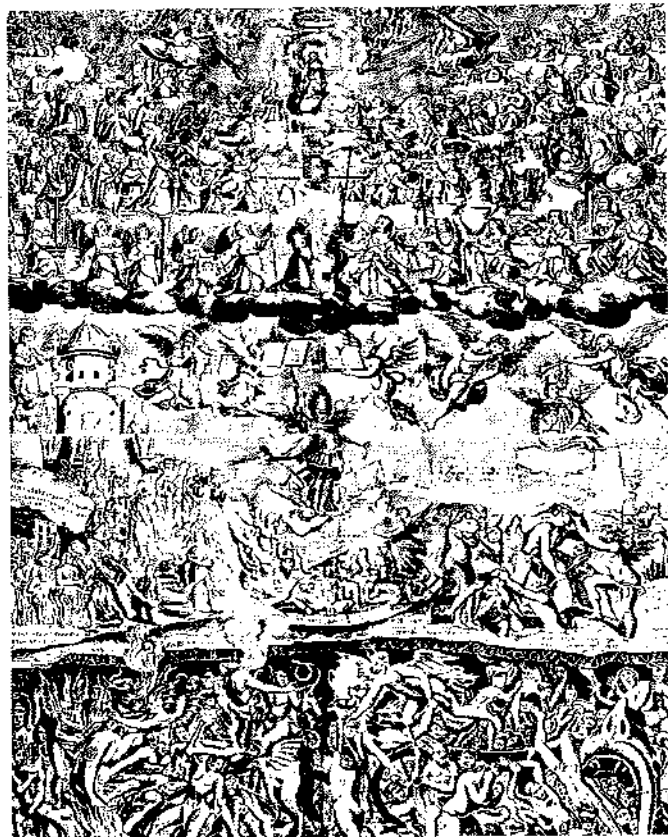


Fig. 20 Grabado europeo sobre el "Juicio Final" facilitado por el profesor Ramón Mujica Pinilla. (Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII).



## NOTAS

- 1 Las relaciones entre el Tercer Concilio de Lima y el Concilio de Trento y el problema de las imágenes se explican en: Valenzuela Márquez, Jaime *Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*. en Investigaciones Sociales, Año X, N° 17. Pontificia Universidad Católica de Chile. Lima 2006, pags. 491-494. También ver: Tinco, Tinco; Primitivo. *Los Concilios Limenses en la Evangelización Latinoamericana*. Ediciones Universidad Navarra. Pamplona 1990.
- 2 Arriaga Pablo Joseph de La extirpación de la idolatría en el Perú. Ed. Imprenta y Librería San Martí y Co. Lima 1920. pags. 66-67.
- 3 Vega Antonio de la *Historia y narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy, 1 de noviembre Día de Todos los Santos, año de 1600*, pag. 42 y 43. Ed. Vargas Ugarte, Lima 1948. Una descripción de la obra pictórica de Bernardo Bitti en relación a esta capilla se encuentra en: José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Ed. Wiese. Lima 1982. T.I pags. 58-59.
- 4 El problema de las imágenes y sus relaciones con el Tercer Concilio de Lima se explican de forma muy detallada en: Valenzuela Márquez, Jaime *Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*. en Investigaciones Sociales, Año X, N° 17. Pontificia Universidad Católica de Chile. Lima 2006, pags. 496-503.
- 5 Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 883.
- 6 Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 971.
- 7 Marie Mauquoy-Hendrickx *Les Estampes des Wierix*. 4 vol. Bruselas 1979, Tomo II, pag 198.
- 8 Para la actuación de Bocanegra en Andahuailillas y su relación con el pintor Luis de Riaño, autor de las pinturas ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 237-238.
- 9 Nadal Jerónimo "Evangelicæ Historiæ Imagines" editado en Amberes en 1607. Lam. 97.
- 10 Publicado en el *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenado por disposición de San Pío V*. Barcelona 1833. T.I. pag 79.
- 11 El estudio completo de la iconografía del lienzo del Anticristo de Caquiaviri se desarrolla en: Gisbert, Teresa *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* Universidad Nra. Sra de La Paz. La Paz 1999, pag.185ss.
- 12 Guamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, Vol. III. México 1980, pag. 971.
- 13 Cobo Bernabé *Historia del Nuevo Mundo*. T. II. B.A.E. Madrid 1956, pag. 155.
- 14 Una descripción detallada del mito de Tunupa se encuentra en: Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos Indígenas en el Arte*. Ed. Gisbert y Cia. La Paz 1980, pags. 35-39.
- 15 En el libro de fábrica de la iglesia de Carabuco hallamos, en el año de 1683, varias partidas como las que siguen: "Item de hechura de los cuatro lienzos grandes cuatrocientos ps." "Item treinta libras harpillera para los lienzos noventa y siete pesos y cuatro reales". "Cien pesos a los carpinteros de hechura de los cuatro marcos". Firma estas partidas el bachiller cura de la parroquia Joseph de Arellano. En la nave de la iglesia están los cuadros reseñados en los documentos, y en uno de ellos hay la siguiente lectura: "El año de 1669 por el mes de noviembre entró a ser cura de este pueblo el bachiller Joseph de Arellano quien con devoto se lo adornó la capilla mayor, hizo el coro y compró el órgano y estos cuatro cuadros por manos de Joseph López de los Ríos maestro pintor que los acabó el año de 1684 que fue promovido el dicho cura a la mayor de Chucuito por el Ilustrísimo señor D. Joan Queipo del Llano y Valdez."
- 16 Las referencias se han tomado, entre otros, de los siguientes portales de Internet:  
<http://www.isfahan.org.uk/foifa/vank/vank.html>  
[http://www.isfahanhttp://en.wikipedia.org/wiki/Vank\\_Cathedral.org.uk/foifa/vank/vank.html](http://www.isfahanhttp://en.wikipedia.org/wiki/Vank_Cathedral.org.uk/foifa/vank/vank.html)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Vank\\_Cathedral](http://en.wikipedia.org/wiki/Vank_Cathedral)
- 17 Montaner López Emilia. *La Pintura Barroca en Salamanca*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1987, pag. 149. Según esta misma investigadora, el cuadro figura en un inventario de 1711 como donación de D. Félix Niño. Agradezco toda la colaboración que realizó el arquitecto Jerónimo Buxareu Padrós en la toma fotográfica y de datos del lienzo del "Juicio Final" de la población de Ledesma en la provincia Salamanca.
- 18 Diego Valadés, *Rhetórica Christiana*, Perugia: Pietro Giacopo Petrucci, 1579. Un estudio detallado sobre el uso de las imágenes en la catequización del mundo andino, lo desarrolla el investigador Ramón Mujica Pinilla en: Mujica Pinilla Ramón, *El Arte y los Sermones*, pags. 219-313 publicado en el libro: *El Barroco Peruano*, Ed. Banco de Crédito del Perú, Lima 2002. Ver en especial el subtítulo del citado trabajo de R. Mujica P. "Ut picturæ sermones: el sermón y el arte la memoria pictórica".
- 19 El estudio completo del desarrollo de todos los Concilios realizados en la ciudad de Lima se encuentra en: Tinco, Tineo, Primitivo. *Los Concilios Limenses en la Evangelización Latinoamericana*. Ediciones Universidad Navarra. Pamplona 1990. Sin embargo, el más importante y decisivo en cuanto al problema de la evangelización y las imágenes es el Tercer Concilio Limense. Ver las pags. 365-399 y 465-483.
- 20 El estudio del "Juicio Final" de la iglesia de Curahuara de Carangas y su relación con todas las otras pinturas murales de este edificio se encuentra en: Gisbert, Teresa. *La iglesia de Curahuara de Carangas*. Plural Editores. La Paz. 2008. pags. 41-105. También ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *El Manierismo en los Andes*. Unión Latina. La Paz. 2005, pags. 111 y 112.
- 21 No sabemos si la intención de Diego Quispe Tito es simplemente introducir el mundo indígena dentro de la temática del "Juicio Final", o colocar su auto retrato como descendiente de la dinastía incaica. La introducción de un inca en toda la obra del "Juicio Final" de forma completamente aislada es muy extraño, puesto que no existe ninguna otra referencia a esta temática en el resto del lienzo. Pero la hipótesis del autorretrato no cuenta con ningún tipo de documentación. Sobre este problema, ver: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pag. 150.
- 22 Una descripción detallada del "Juicio Final" de Diego Quispe Tito, y su relación con la obra pictórica de este artista se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982. pags. 141-160. Sobre todo ver el Libro 2 Capítulo I. Otra descripción de esta obra la realiza el investigador Ramón Mujica Pinilla en Rishel, Joseph J. & Stratton, Suzanne L. *The arts in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art. 2006, pag 425.

- 23 Nos referimos a la última etapa de la obra pictórica de Diego Quispe Tito, en cual las soluciones formales y la utilización de los colores es realmente excepcional, tal como sucede con el Bautismo de Cristo del museo de Santa Catalina del Cuzco, la Huida a Egipto de la colección Celso Pastor, o la famosa serie del Zodiaco de la catedral del Cuzco. Los antecedentes y la influencia de la pintura flamenca en la obra de Diego Quispe Tito se explican en: Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 99-114 y 141-160.
- 24 La descripción del "Juicio Final" de la iglesia de Urubamba y su relación con la obra pictórica de Diego Quispe Tito se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pag. 150.
- 25 La influencia del arte flamenco en la pintura andina y la utilización de sus grabados se encuentra explicada en: Mesa, José de. *The Flemish influence in Andean art*. publicado en A-M-E-R-I-C-A *Bride of the Sun*. Inshooot, books. Bélgica 1991. pags. 179-188. Otro estudio que documenta exhaustivamente la utilización de grabados flamencos en los Andes se encuentra en: Mesa, José de. *El retorno de los Angeles*. Ed. Unión Latina. Tours 1996, pags. 199-214.
- 26 Un amplio estudio del profesor Joan Bosch Ballbona, pone de manifiesto el uso muy habitual del grabado, sobre todo de origen flamenco, durante los siglos XVI, XVII y XVIII en Cataluña y en toda España. Bosch Ballbona, Joan: *La culture artistique au service de l'art de dévotion : exemples en Catalogne à l'époque moderne, en L'art au village, La production artistique des paroisses rurales (XVIe-XVIIIe siècles)*. Obra colectiva coordinada Sophie Duhem, Presses Universitaires de Rennes, [Art et Société], 2009.
- 27 La documentación de esta obra anónima se extrajo del portal de Internet: artnet - The Art World Online. Buy, sell, and research Fine & Decorative Art online.
- 28 El conocimiento del lienzo de Huancané se lo debemos a la amabilidad del señor Sergio Medina Ticona, de Juliaca, quién lo descubrió y nos proporcionó una fotografía.
- 29 Una breve referencia al "Juicio Final" de la Iglesia de Cabanaconde la realiza Francisco Stastny en: Stastny, Francisco. *Síntomas Medievales en el "Barroco Americano"*. Documento de trabajo n°63 IEP Instituto de Estudios Peruanos. Lima 1996, pags. 13-15.
- 30 La descripción completa de la obra de Tadeo Escalante en la iglesia de San Juan de Huaro se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 247-255. A pesar de las grandes similitudes que existen entre el "Juicio Final" de Tadeo Escalante en San Juan de Huaro, y el "Juicio Final" de Ledesma, no hemos encontrado ningún otro tipo de relación entre las restantes representaciones de las "Postrimerías" de la iglesia de San Juan de Huaro y la iconografía utilizada en el lienzo español.
- 31 La descripción completa del "Juicio Final" de Melchor Pérez de Holguín, la posible influencia de grabados flamencos, y su relación con el resto de la pintura virreinal se desarrolla en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. Edit. Juventud, La Paz 1977.
- 32 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. Edit. Juventud, La Paz 1977, pags. 159-161.
- 33 Siracusano, Gabriela "El poder de los colores, De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII". FCE. Buenos Aires 2005, pag. 166.
- 34 *Ars Moriendi* ou L'art de bien mourir (1492). Présentation et adaptation de Pierre Girard-Augry. Préface de Jean-Pierre Schnetzler Éditions Dervy Livres - 1986. Esta obra fue publicada por primera vez en 1415 por un fraile dominico anónimo, probablemente como parte del contenido teológico del Concilio de Constanza (1414-1418). La diferencia entre lo que se representa en Caquiaviri y los 11 grabados que acompañan el "Ars Moriendi", está, en que en Caquiaviri se utiliza una composición simétrica para describir en un sólo lienzo la "buena muerte" y la "mala muerte" al mismo tiempo, mientras que en el "Ars Moriendi" se utilizan 10 representaciones distintas para describir a cada una de ellas, distribuidas en 5 y 5, se añade una representación final para explicar lo que es la muerte propiamente dicha.
- 35 La relación entre el lienzo de la "Muerte" de Caquiaviri y la famosa obra medieval "Ars Moriendi" la realiza Francisco Stastny en: Stastny, Francisco. *Síntomas Medievales en el "Barroco Americano"*. Documento de trabajo n°63 IEP Instituto de Estudios Peruanos. Lima 1996, pag. 15.
- 36 Navarro José María *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII: el Planctus Indomum Christianonum in América peruviana* Lima 2001, pags 24 y 37.
- 37 Atriaga Pablo Joseph de *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Ed. Imprenta y Librería SanMarti y Co. Lima 1920, pags. 14-15.
- 38 Taqui Oncoy, textualmente quiere decir "enfermedad de la danza", pero con este nombre se conoce el movimiento indígena de carácter religioso que tuvo lugar en los andes a fines del siglo XVI en un último esfuerzo por expulsar a los conquistadores. Ver Millones Luis (comp.) *El retorno de las Huacas*. Lima 1993.
- 39 Oré, Jerónimo Luis. *Symbolo Chatolico Indiano*. 1598. Ed. Fac. Antonio Tibesar OFM. Ed. Australis. Lima 1992, pag 223.
- 40 Schenone, Hector *Iconografía de los Santos* Tom. II. Fundación Tarea. Argentina Edition. Buenos Aires 1992, pag 433.
- 41 La vida del dios Tunupa y la relación de su iconografía con el mundo cristiano se explican en: Gisbert, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Gisbert & CIA S. A. La Paz 1980, pags. 35-46.
- 42 Siracusano Gabriela *El infierno en la pintura colonial andina*. Conferencia dada en el Gere, Buenos Aires el 11-04-08.
- 43 Carta publicada por Mario Polia Meconi en su libro "*La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús 1581-1752*", pag. 550 ED por la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima año 1999.
- 44 La descripción completa de la vida y la obra de Tadeo Escalante, y su trabajo en la iglesia de San Juan de Huaro se encuentra en: Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Fundación Augusto N. Wiese. Lima 1982, pags. 247-255.
- 45 Sebastián, Santiago *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid 1981, pag. 123.
- 46 En este momento no contamos con mayor información para poder profundizar en la influencia que han tenido estos dos grabados en la representación del "Juicio Final" en los Andes. Agradecemos la información y la confianza que nos han brindado la profesora Gabriela Siracusano y el profesor Ramón Mujica al facilitarnos una copia de los grabados europeos que han descubierto muy recientemente en relación a la temática del "Juicio Final" que se desarrolló en la zona de los Andes. El grabado original facilitado por la profesora Gabriela Siracusano se publica en la obra "*La paleta del espanto. Historia del arte, química y conservación en la serie de Postrimerías de Carabuco*". Buenos Aires, Unsamedita, 2010, obra que se publicará próximamente editada por la propia profesora Siracusano.