

IMAGEN DE TAPA

EL PINTOR, EL CURA, EL GRABADOR, EL CARDENAL, EL REY Y LA MUERTE. LOS RUMBOS DE UNA IMAGEN DEL JUICIO FINAL EN EL SIGLO XVII

Por *Agustina Rodríguez Romero*
y *Gabriela Siracusano*

— I —

El grabador, el cardenal y el rey

Un ángel suspendido en el aire sostiene un escudo de armas. Dentro de éste, el capelo cardenalicio y otros atributos como el águila coronada nos indican la jerarquía del posible comitente de la imagen. En efecto, una cartela en la base del mismo lo confirma. Se trata del cardenal Pompeyo Arrigoni, prodatario del papa Paulo V y protector de la Orden de los Menores Observantes.

Este dibujo a pluma, conservado en el Archivo General de Simancas, tiene además una particularidad.¹

1. Durissimum Judicium Gentibus
Profert. Dibujo a pluma del escudo



CONICET-
UNSAM-UBA

RECIBIDO: 20/03/10
ACEPTADO: 28/04/10

En el mismo papel y a manera de indicadores verbales que parecen reemplazar y remitir a una iconografía ausente, se leen las siguientes frases distribuidas en el plano: “*Qui é situata la PORTA figurata del PARADISO*”, “*Qui é situato l’ARCHANGELO S. MICHIELE*”. Dibujo y frases se hallan enmarcados por dos sentencias, una superior: “DURISSIMUM IUDICIUM GENTIBUS PROFERT”, y otra inferior: “POTENTES POTENTER TORMENTA PATIENTUR”. Como sabemos, ambas provienen del Libro de la Sabiduría y todo el conjunto está evocando una de las representaciones más impresionantes de la historia del arte, por su iconografía y las posibilidades plásticas que ella ofrece. Nos referimos al Juicio Final o Universal.

Antes de sumergirnos en este tema, terminemos de abordar los misterios de este dibujo. Frente a la ausencia de semejante representación, solo aludida por palabras, la preeminencia y tamaño desmesurado de la imagen del ángel y su escudo están indicando que este dibujo funcionó

de armas del cardenal Pompeyo Arrigoni, prodatario de Paulo V y protector de la Orden de Menores Observantes por Philippus Thomassinus. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas, Estado, Legajos, 05068. Ver imagen en: <http://www.mcu.es/ccbae/va/consulta/registro.cmd?id=181527>

como un esquema para demostrar o explicar algo. En efecto, el legajo en el que éste se encuentra concentra una serie de documentos de 1772 que exhiben las alternativas de una reclamación y juicio contra el impresor Remondini de Bassano (República de Venecia) por haber impreso y distribuido en innumerables territorios, incluido el español, una “estampa abominable” sobre el Juicio Final en la que el escudo del Rey Carlos III era representado del lado derecho de la imagen, es decir, del lado de los condenados.²

Cartas cruzadas entre diplomáticos y ministros, acciones del Rey y del Papa Clemente XIV, la acusación a los jesuitas por creerlos responsables de semejante afrenta (a escasos cinco

-
2. Sobre el juicio contra los Remondini y sus implicaciones véase Ragon, Pierre, “Louis Bonnardel, marchand d’images sous Charles III d’Espagne”, en *Dieu(x) et Hommes, histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l’antiquité à nos jours*, s/l, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, pp. 641-656; Ferrero, Fabriciano, “San Alfonso María de Ligorio y los dos procesos de 1772-1773, contra Giambattista Remondini”, en *Spicilegium Historicum Congregationis SSmi Redemptoris*, año XIX, 1971, pp. 304-390 y Freiherr von Pastor, Ludwig, *The history of Popes from the close to the Middle Ages*. London, Routledge y Kegan Paul, 1951, vol. 38, pp. 221-225.

años de la Pragmática Sanción que declaraba su extrañamiento de todos los territorios del reino español), son parte de una trama de intrigas que terminaron definiendo a este suceso como la *Causa di Spagna*.³ Las estampas involucradas fueron buscadas, interceptadas y sacadas de circulación en los sitios más recónditos del reino. De Italia a España, del Reino de Nueva Granada a Praga, las noticias de la circulación de esta imagen espantaron a los funcionarios reales, asombrados por el alcance de la “infamia” jesuita. Una verdadera acción de espionaje que incluyó una orden de captura para Giambattista Remon-

dini, la encarcelación de los grabadores que participaron en la creación de la plancha y el rastreo del comitente de la estampa, un comerciante francés residente en Cádiz y cliente habitual de los Remondini: Louis Bonnardel.⁴ Este editor había solicitado a los impresores la creación de una plancha a partir de un modelo francés y su adaptación para el mercado español. Como señaláramos, el problema giraba en torno al escudo. Una misiva de José Nicolás de Azara al Marqués de Grimaldi explicaba:

*En ella noté luego de ser una composición muy vieja y trivial del Juicio final, pero grabada de nuevo con la añadidura del escudo de armas de España a la izquierda, por donde van los condenados al infierno, y sobre la puerta de éste. Y para poner el último sello a tan infame atentado y no dejar duda de la intención de a quién se dirige el tiro, han puesto en castellano y con carácter bien visible el respectable nombre de S.M. citándolo a juicio con trompetas.*⁵

3. Cabe señalar el fuerte tono difamatorio contra la orden jesuita que tuvo este episodio. En las cartas entre diplomáticos y funcionarios españoles e italianos como el Marqués de Grimaldi, José Nicolás de Azara, Muñiz o Arriaga se revela claramente esto: “Se ha vendido publicamente y esparcido en Roma la estampa de que incluyo exemplar; y por la carta adjunta de Don Nicolás de Azara (que me devolverá V.S. y lo que le ha escrito el Sr. Dn. Manuel de Roda) se enterará de lo que ha pasado con motivo de su publicación. No pudiendo dudarse que es obra de los Jesuitas quiere S.M. que en llegando a Roma, dé a entender al Papa y sus Ministros, que S. M. ha recibido una injuria muy grave con esta sacrílega satira (...)” Carta de Grimaldi a Arriaga, 11 de mayo de 1772, AGS, Estado 05068, en Freiherr von Pastor, *op. Cit.*, p. 222.

4. Para la participación de grabadores y editores franceses en el comercio de estampas en Europa y América en el siglo XVII ver Rodríguez Romero, Agustina, “De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII”, en *Goya*, n° 327, pp. 132-143.

5. Carta de D. José Nicolás de Azara al Marqués de Grimaldi (Roma, 23 IV

Efectivamente, en la lámina creada por los Remondini a la que se refiere Azara (imagen que también se encuentra presente en el legajo de Simancas) [FIG. 1] se advierte la representación del mismo ángel ahora portando el escudo real español y la leyenda: “DON CARLOS III REY CATHOLICO D’ESPANA”.⁶ El dibujo a pluma mencionado es el resultado de las pesquisas orientadas a descubrir versiones anteriores de la imagen y determinar por medio de la comparación, qué cambios se realizaron en la imagen y, en particular, en el escudo.

Este breve relato nos permite introducir en el mero problema que deseamos hoy discutir, esto es, cómo una iconografía como la del Juicio Final se cristaliza en una imagen y de qué manera su circulación genera una multiplicación de versiones con mayor o menor eficacia⁷, según sea

la función y uso que de ella se hace. Una imagen simbólica que, como advirtió bien Warburg, tiene la capacidad de cargarse y descargarse de “energía”, y cuya acción éste procuró comprender a partir de una herramienta conceptual como el dynamoengrama.⁸

Los dynamoengramas del arte antiguo se mantienen en un estado de máxima tensión pero despolarizado en relación con la carga de energía pasiva o activa en artistas que rememoran, responden o imitan. Sólo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización. Esta polarización lleva a un cambio radical (inversión) en el

albedrío y matrimonio”, en Siracusano, Gabriela (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 151-196.

1772) AGS, SE 068, fol. 4-5 sin núm. Extraído de Ferrero, *op. cit.*, p. 353.

6. “Estampa satírica del Juicio Universal con el escudo de armas de Carlos III, rey de España, grabado en Bassano (Venecia). Bassano: Remondini [1772]”. MPD, 21, 68. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas, Las autoras agradecen al personal del Archivo General de Simancas su disposición para la tramitación de dicha imagen.
7. Cummins, Tom, “Formas de las ciudades coloniales andinas, libre

8. Warburg utilizó esta herramienta conceptual para definir su concepción del símbolo como un dynamoengrama que conserva en sí mismo una energía latente con cargas positivas y negativas, y que tanto su representación como su interpretación pueden poner en acto de acuerdo a los horizontes de expectativas y posibilidad de los individuos en un momento histórico dado. Ver Siracusano, Gabriela, “Representaciones. Energías, fuerzas y poderes”, en CAIA, *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de teoría e historia de las artes*, Buenos Aires, CAIA, pp. 375-84.



FIG. 1. Estampa satírica del Juicio Universal con el escudo de armas de Carlos III, rey de España, grabado en Bassano (Venecia). Bassano: Remondini [1772]. MPD, 21, 68. España, Ministerio de Cultura, Archivo General de Simancas.

*sentido que éstos le den a la antigüedad clásica.*⁹

Ahora bien, como el lector habrá advertido, el suceso que anteriormente citamos se ubica en el siglo XVIII borbónico. La estampa satírica que presenta el escudo de Carlos III es de 1766. Sin embargo, el dibujo a pluma de nuestro ángel, también realizado en el siglo XVIII, exhibe lo que podemos inferir como la

punta de esta trama: el escudo del cardenal Arrigoni. Pompeyo Arrigoni fue nombrado cardenal por Clemente VIII en 1596 y prodatario de Paulo V a partir de 1605. Y es que este dibujo está reproduciendo un detalle de una estampa creada en Roma por el grabador francés Philippe Thomassin en 1606.¹⁰ Thomas-

9. Warburg en Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London, Phaidon, 1986, p. 248. La traducción al castellano es nuestra.

10. Bruwaert, Edmond, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, Troyes, P & J.L., 1914. La cartela que se encuentra debajo del escudo del cardenal Arrigoni presenta la dedicatoria al cardenal y la leyenda que da cuenta de la autoría de



FIG. 2. Thomassin, Philippe, *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, grabado a buril, 1606 (impreso por G. G. de Rossi). Bibliothèque National de France. Detalle de ángel con escudo del Cardenal Arrigoni.

FIG. 3. Thomassin, Philippe, *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, lámina superior central, detalle, grabado a buril, 1606, impreso por G. G. de Rossi. Bibliothèque National de France. Detalle central con San Francisco arrodillado ante la cruz.



sin, nativo de Troyes, se radicó en Roma a partir de 1585 y trabajó junto a distintos impresores hasta 1588, año en que comenzó a publicar su propia obra y también estampas de otros grabadores.¹¹ El *Juicio Final* es una imagen de grandes dimensiones –148 x 105 cm– creada a partir de la unión de ocho estampas, un sistema de composición de láminas en el que este artista destacó. [FIG. 2 y 3]

Pero, ¿por qué nos interesan particularmente estos datos?

— II — La muerte

Entre el universo iconográfico que invadió el territorio sudamericano a partir de la conquista, la imagen del Juicio Final merece un tratamiento particular. Trabajos anteriores han demostrado la manera en que esta iconografía, ligada a la de las Postrimerías, se radicó en ciertos lugares específicos dentro de las tierras de lo que fue el Virreinato del Perú.¹² Junto con centros de produc-

ción artística como lo fueron Cuzco y Potosí, otros poblados más pequeños que funcionaron como pueblos de indios –cuya existencia estuvo vinculada a estrategias de control en el proceso de evangelización y las campañas de extirpación de idolatrías– fueron los elegidos para exhibir esta maquinaria visual a partir de la cual la lucha entre el *bien* y el *mal*, entre lo *verdadero* y lo *falso*, y un mensaje anclado en la relación pecado-castigo, se manifestaron como una estrategia iconográfica efectiva.¹³ Las prácticas entendidas desde la mirada del conquistador como “idolá-

Gisbert, “El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino”, en Siracusano, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto, Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura andina*, San Martín, Unsam Edita, 2010, pp. 15-30. Agradecemos a Teresa Gisbert y Carlos Rúa Landa (Ministerio de Culturas, Bolivia) su generosa contribución a esta investigación.

13. Ver Duviols, Pierre, *Procesos y Visitas de Idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*, Lima, IFEA–Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo editorial, 2003; Siracusano, Gabriela. “Postrimerías en el área colonial andina. Matices y pinceladas entre el terror, el espanto y una vida “noble”, en AAVV, *Simposio sobre Representaciones Cristianas: Textos e imágenes religiosas en América colonial*, Vitoria, Centro de Arte de la Universidade Federal do Espírito Santo – GERE (Grupo de Estudio sobre Religiosidad y Evangelización), 2005.

Thomassin: “Philippus Thomassinus humilis. Ss. dat, donat, ac semetipsum dicat. 1606.” Ver FIG. 2. Las autoras agradecen a la Bibliothèque Nationale de France su disposición para el hallazgo de esta imagen.

11. Bury, Michael, *The print in Italy, 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, p. 234.
12. Gisbert, Teresa y Andrés de Mesa

tricas” guardaban en sí mismas la persistencia de una religiosidad que, durante siglos, se resistió a desaparecer en los cultos privados o domésticos.¹⁴ “Lo malo, lo demoníaco y lo falso, presente en las imágenes antediluvianas y apocalípticas, ofrecían una lectura visual que habilitaba su identificación con la presencia del indígena, sus objetos de culto y sus prácticas rituales”.¹⁵ Tal como señaláramos recientemente:

*A partir de la llegada de los primeros evangelizadores al Nuevo Mundo, se planteó la necesidad de repensar la manera de transmitir los dogmas cristianos a pueblos sobre los que poco se conocía. En contraste con la temprana evangelización en Europa, donde cristianismo y paganismo compartieron una base de conocimientos y tradiciones en común, la evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos, así como un conjunto de costumbres y valores occidentales.*¹⁶

14. Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores*, Buenos Aires, FCE, 2005; cap. V.

15. Ver Siracusano, Gabriela (ed.), *op. cit.*, p. 9.

16. Rodríguez Romero, Agustina y Leonтина Etchelecu, “El abismo de los sentidos: El *Infierno* de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías”, en Si-

Sobre la base de aquellos fundamentos y ante esta situación, el área andina vio surgir numerosas manifestaciones plásticas que apuntaban directamente al problema. Así, la representación del Juicio Final hizo su desembarco en lienzos y muros a lo largo de tres siglos. Desde las pinturas murales en Curahuara de Carangas (1608) hasta las de Huaro (1804), desde óleos como el de Diego Quispe Tito pintado para el convento de San Francisco en Cuzco (1675) y el de un seguidor de éste en la iglesia de Urubamba, aquél ejecutado por Melchor Pérez Holguín para la iglesia de San Lorenzo en Potosí (1708) o el que se encuentra en el Museo Tejeda de la ciudad de Córdoba, hasta aquellos que, en un mismo plano pictórico, exhiben los cuatro últimos momentos (Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria) como son Las Postrimerías de Laja y las del Museo Histórico Provincial “Julio Marc” de Rosario, Argentina (1800).¹⁷

racusano, *op. cit.*, p. 40. Cfr. MacCormack, Sabine, “‘The Heart has its Reasons’: Predicaments of Missionary Christianity in Early Colonial Peru”, en *Hispanic American Historical Review*, n° 65, 1985, p. 446.

17. La mayor parte de estas imágenes se encuentran reproducidas en Siracusano (ed.), *op. cit.*, Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982 y Gisbert, Teresa, *El paratso de los pájaros*

Investigaciones recientes han permitido sumar a este conjunto el lienzo de la iglesia de Santiago Apóstol en Huancané, Puno; una pintura cuzqueña subastada por Christie's y dos obras mexicanas: una en la parroquia de San Andrés de Cholula y otra en la parroquia de Totimehuacán, ambas en el estado de Puebla.¹⁸

Dentro de todas estas variantes, debemos destacar de manera particular las series de pinturas de gran

formato como las de Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739) en territorio boliviano. En estas series no sólo convergen los motivos fundamentales de la iconografía de las Postrimerías junto con una proliferación de frases pintadas que funcionan a la manera de presencia efectiva de la *autoritas* del texto sagrado, sino que también, por su tamaño y distribución, los lienzos intervenían como un elemento de gran impacto en el espacio físico donde los nativos circulaban y recibían los preceptos de la catequesis.¹⁹

Si bien en esta oportunidad no es nuestro objetivo dedicarnos al análisis simbólico-antropológico de las formas de estas imágenes, cabe señalar que estas escenas infernales con masas corpóreas sufrientes que se retuercen ante el castigo divino dan cuenta de una fórmula patética que, como bien proponen Burucúa y Kwiatkowski, se imbrican en las representaciones de las masacres religiosas.²⁰ En este sentido es interesan-

parlantes. La imagen del otro en la pintura andina, La Paz, Plural editores, 1999. El descubrimiento del vínculo de la obra del Museo Tejada con estas imágenes se debe a la Mgr. Leontina Etchelecu. Agradecemos la información brindada acerca de esta pintura. La obra del Museo Histórico Provincial "Julio Marc" es una de las pocas piezas vinculadas a la iconografía de Las Postrimerías presentes en nuestro país y fue recientemente restaurada por el Taller TAREA de la Universidad Nacional de San Martín, donde se halla un legajo con datos al respecto.

18. Gisbert, Teresa y Andrés de Mesa Gisbert, "El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino" en Siracusano, Gabriela (ed.). *op. cit.*, pp. 15-33; Gisbert, Teresa y Andrés de Mesa Gisbert, *Los grabados, el Juicio Final y la idolatría indígena en el mundo andino*, La Paz, Fundación Visual Cultural, 2010, y PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, consultado del 15/2/2011. Url: <http://colonialart.org/>

19. Siracusano, Gabriela, "¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las Postrimerías", en *V Encuentro Internacional de Barroco*, La Paz, Unión Latina y Universidad de Navarra, 2010.

20. Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. "El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas", en este número.

te pensar que, en este caso, no se trata de una metáfora infernal a la que “apelan” escenas de masacres americanas, sino de la propia representación del Averno, con la dimensión heterogénea que este concepto tuvo en América, tal como lo ha señalado Estenssoro.²¹ En efecto, es precisamente esta fórmula la que habilita, mediante su combinación con la palabra (declarada en los escritos conciliares, catecismos, confesionarios o sermones), la introducción del mundo social, religioso y político polifacético de quienes habitaban el virreinato y de la idea de control. Como parte de una estrategia visual ambivalente, españoles, indígenas, mestizos, mulatos y criollos se presentan como los protagonistas de este espacio horroroso donde “habrá, llanto y, crujir de dientes”, pero en el cual había reservado un lugar especial para aquellos indígenas catequizados que volvían a sus idolatrías. En esta construcción de América como tierra del demonio –según señalan Burucúa y Kwiatkowski–, el lago Titicaca y sitios como los de Copacabana o Carabuco se presentan, en las fuentes, efectivamente como su morada privilegiada y es

21. Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, *Del Paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e IFEA, 2003, en particular el capítulo 1, pp. 31-138.

desde esta concepción que también debe entenderse la difusión de este modelo iconográfico en tanto articulador entre una respuesta icónica ante la amenaza de prácticas idolátricas y las acciones reales y concretas de las que fueron víctimas los habitantes de esas latitudes.²²

Luego de estas palabras, continuemos con la descripción de ciertas características de estas imágenes. Aunque ubicadas en sitios muy distantes entre sí y producidas dentro de un rango temporal amplio, muchas de estas pinturas exhiben algo en común. Una mirada atenta que valore lo indicial nos deja advertir ciertas concordancias dentro de su composición. Algunos elementos se encuentran de manera constante en las diferentes obras y aluden a elementos característicos de esta iconografía como los ángeles que portan los símbolos de la pasión y las trompetas, San Miguel con su pie sobre la bestia, el templete que recibe a los bienaventurados y la figura de Cristo sobre el arco iris y el orbe. Otros vínculos aluden a elementos más particulares y evidencian una fuente en común como el ángel y el demonio que sostienen libros proféticos en Potosí, Huaro, Huancané, Urubamba, Cuzco y Carabuco, o las posturas de ciertos condenados que entrecruzan sus brazos

22. Ver Siracusano, Gabriela (ed.), op. cit.

sobre el rostro o son cargados por un demonio en su espalda como en Totimehuacán, Carabuco, Caquiaviri, Cuzco y Potosí.

Una figura en particular se presenta como una constante dentro de estas imágenes. Se trata de un ángel que lleva una espada flamígera y con ella encamina a los condenados al infierno. El gesto enérgico del ángel se manifiesta a través de una postura en *contrapposto* que parece haber cautivado a los artistas americanos. Encontramos a este ángel en Carabuco, Huancané, Huaró, Laja, Potosí, las dos parroquias mexicanas, Cuzco y Urubamba. En estos dos últimos casos, Quispe Tito y su seguidor prefirieron modificar la postura de San Miguel para repetir la del ángel que se encuentra a su lado.

Sin lugar a dudas, la realización de una imagen europea, grabada, multiplicada y difundida por todo el territorio andino, fue la acción que permite tejer una enorme red icónica que, lejos de reforzar la idea de una producción colonial andina sujeta a la copia fiel, evidencia la invención y operaciones de selección que los pintores andinos aplicaron a la hora de crear estas imágenes para sus comitentes.²³

23. Sobre el problema de la copia en el arte colonial ver Siracusano, Gabriela, “Una cosa es copiar y muy otra es engañar. Tensiones y consecuencias de un episodio judicial en la Lima del

— III —

En busca de la imagen perdida

Hace apenas unos pocos meses publicamos lo que parecía ser la punta de este ovillo. A partir del hallazgo de Teresa Gisbert y Andrés de Mesa Gisbert de un cuadro del Juicio Final de autor anónimo en la ciudad de Ledesma (Salamanca, España), datado entre 1675 y 1690, la efectiva existencia de un grabado cabeza de serie pudo ser comprobada.²⁴ Por otra parte, la presencia de una composición similar en las pinturas murales de la catedral de Vank en Ispahán (Irán) realizadas entre 1645 y 1655, también dadas a conocer por los Mesa-Gisbert, reforzó esta hipótesis.²⁵ Ambos casos mostraban en una sola composición lo que en la serie de Carabuco aparece desagregado en sus cuatro lienzos. El pintor de la serie, José López de los Ríos, demostraba entonces haber manipulado dicho grabado a partir del cual creó un nuevo universo des-

siglo XVII”, en *Original, copia, original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 2005.

24. Agradecemos al señor Jorge Dell’Oro las fotografías de la obra de Ledesma que nos permitieron un estudio detallado de la misma.

25. Gisbert y de Mesa, art. cit.

plegado en *El Infierno*, *El Juicio Final*, *El Purgatorio* y *La Gloria*, junto con el relato de la historia de la cruz de Carabuco y el tránsito del apóstol Santo Tomás/Bartolomé/Tunupa por esas regiones, dentro de tondos que recorren los cuatro cuadros.²⁶ La red ahora se tensaba entre un recorrido que unía la península ibérica, un antiguo emplazamiento armenio y las orillas del lago Titicaca. Semejante panorama no hizo más que impulsar el ímpetu detectivesco que todo historiador lleva en su interior. Éste fue el que nos llevó a dar con un grabado presente en una publicación que se encuentra en la biblioteca del Kunsthistorisches Institut de Florencia (en adelante GK), y evidencia una factura ligada al siglo XVII.²⁷ ¿Era ésta la versión que manejaron los pintores andinos?

Dentro de esta búsqueda incesante, otra versión del mismo hizo su aparición. Se trata de una estampa, hallada y atribuida por Ramón Mujica Pinilla a Matthaus Merian (en adelante GM), en la que el detalle de la figura de San Francisco

sosteniendo la cruz se muestra como una clave indicial: tanto en el cuadro de Ledesma como en los muros de Vank y en la mayor parte de las pinturas americanas es este santo quien la sostiene (en La Gloria de Carabuco se trata de San Bernardo de Claraval), mientras que en el grabado del Kunsthistorisches Institut, su lugar es ocupado por un ángel.²⁸ Pero hay otro detalle que agrega más incógnitas a este “puzzle” iconográfico: mientras en GK un ángel ubicado en el registro medio cuadrante derecho (es decir, a la izquierda de Cristo) sostiene una cartela oval con la inscripción “SIC VIVE, VIVES PERPETIM” (“ASÍ COMO VIVAS, VIVIRAS ETERNAMENTE”), en GM este mismo ángel sostiene un escudo de armas, junto con una cartela inferior. En las pinturas de Vank y Carabuco el ángel ha desaparecido, mientras que en Ledesma sostiene el mismo escudo de armas que en GM... Este pequeño indicio nos retrotrae al caso de la *Causa di Spagna* y, anacrónicamente, es el dibujo de fines del siglo XVIII con el que comenzamos nuestro artículo el elemento que permitirá, finalmente, afirmar que GK y GM serían versio-

26. Cfr. Tudisco, Gustavo y Diego Guerra, “El Apóstol soy yo: José de Arellano y el programa iconográfico de la Cruz de Carabuco”, en Siracusano (ed.), *op. cit.*, pp. 55-74.

27. Siracusano, Gabriela (ed), *op. cit.*; pp. 110-111. Nuevamente agradecemos al Prof. Wolf su gentil ayuda en este hallazgo.

28. Gisbert, Teresa y Andrés de Mesa Gisbert, *Los grabados, el Juicio Final y la idolatría indígena en el mundo andino*, art. cit.

nes posteriores del original de 1606 de Philippe Thomassin.²⁹

Ahondemos entonces en la figura de Philippe Thomassin. Francés de origen, el grabador se instaló en Roma desde 1585 y pronto estableció una sociedad con el editor Jean Turpin. Los socios se desvincularon en 1602 y la documentación que establece el acuerdo de disolución nos permite saber que Thomassin compraba y vendía estampas impresas por tema o por encargo, para el comercio general y envió al exterior de estas imágenes.³⁰ En 1590 se vio implicado en un proceso de la Inquisición, consecuencia de la publicación sin permiso real de un retrato de Enrique IV.³¹ A pesar de este conflicto que tuvo un cariz diplomático, continuó recibiendo encargos de la Embajada Francesa en Roma.

Durante su carrera como grabador y editor de estampas, Thomassin grabó tres veces el tema del Juicio Final. En 1603 solicitó al grabador Francesco Villamena una interpre-

tación del *Juicio Final* de Miguel Ángel, que dedicó al Cardenal Sfondrato. Al igual que muchos otros *Juicios Finales* de esta época, esta estampa presenta una disposición y caracterización de los personajes inspirada en la obra de Miguel Ángel como la postura de Cristo, el contraste entre las figuras que se elevan y aquellas que caen o los ángeles con trompetas. Una cita directa se encuentra en la figura de San Bartolomé y su piel desollada.³² Es en 1606 que Thomassin imprime el *Juicio Final* que dará pie a la trama de imágenes tejida durante siglos en diferentes rincones del mundo. Como hemos señalado, se trata de una imagen creada a partir de la unión de ocho láminas y dedicada al cardenal Arrigoni.

El estudio de la circulación de imágenes grabadas en el siglo XVII implica el relevamiento de los posibles estados posteriores de una plancha, es decir, nuevas impresiones realizadas a partir de la misma plancha.³³

29. Además de este detalle, los dos grabados evidencian una factura en dos folios, motivo que permite suponer que no se trata de estados posteriores sino de versiones sobre una lámina. Ver infra en este artículo.

30. Bury, art. cit, p. 234.

31. Bruwaert, Edmond, *Philippe Thomassin devant le tribunal de l'Inquisition*, Troyes, Dufour-Bouquot, 1876.

32. Al final de su carrera Thomassin retoma la obra de Miguel Ángel, esta vez de manera literal. Es en 1620 que reimprime el Juicio de la Sixtina de Nicolas Beatrixet, grabador francés radicado en Roma. Villamena, a su vez, también reprodujo el *Juicio Final* de Miguel Ángel. Mâle, Emile, *El arte religioso de la contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 229.

33. A partir del desarrollo del grabado sobre cobre, resulta habitual que las planchas cambien de propietario. En

Efectivamente, el biógrafo de Thomassin, Edmond Bruwaert, indica la existencia de dos estados posteriores del Juicio Final de 1606.³⁴ A la muerte de Thomassin en 1622, su viuda vendió las planchas al impresor Giuseppe Rossi y es su hijo, Giovanni Giacomo (1627-1691), quien retomó las ocho planchas de Thomassin.³⁵ Luego, un tercer estado de la plancha en 1779 corresponde a la *Calcografía Camerale*, nombre que adquiere la colección de la familia

general, estas nuevas impresiones pueden ser reconocidas por una modificación en la leyenda de la estampa que incorpora el nombre de nuevo editor. Cfr. Grivel, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1986, pp. 8-11.

34. Bruwaert, Edmond, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, op.cit., p. 86.
35. Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Estampas, DA-74(A)-Thomassin, Philippe. La imagen presenta el siguiente añadido: "Io. Iacobus de Rubeis form Romae S^a M^a de Pace", leyenda que incluye el nombre latinizado de Rossi. El mismo Rossi menciona esta estampa en su catálogo razonado: "Il Giudizio Vniuersale, intagliato al bulino da Filippo Tomassini, in otto fogli reali." Giovanni Giacomo de Rossi, *De Rossi, Indice delle stampe intagliate in rame, al buline & all'acque forte. Esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo De Rossi alla Pace...* Roma, Gio. Giacomo de Rossi, 1689, p. 79.

Rossi al ser adquirida por Clemente XII.³⁶ Por otra parte, resulta necesario abordar el análisis de reelaboraciones de un mismo motivo, nuevas ediciones que no responden a otro estado de la plancha sino nuevas planchas creadas a partir de la copia de una lámina. En el caso de la estampa estudiada, entendemos que tanto GK y GM constituyen reelaboraciones al motivo de Thomassin, ambas imágenes plasmadas en dos láminas en vez de las ocho láminas de Thomassin.³⁷ Ahora bien, resta aún identificar el modelo francés de la estampa de Remondini, aquella que Bonnardel recomendaba utilizar: una estampa en dos hojas imperiales realizada por Jean-Baptiste Poilly, grabador francés nacido en 1669 y muerto en

-
36. *Catalogo delle stampe della Calcografia Camerale incise a bulino ed all'acqua forte*, Roma, Tipografia della R.C.A., 1842. A pesar de la mención a este tercer estado, la lámina de Thomassin no es mencionada en este catálogo.

37. La factura de GK permite postular que esta estampa se encuentra más cercana en el tiempo que GM. La posibilidad de que GK constituya una lámina anterior a la estampa de Thomassin no puede ser descartada, aunque el catálogo razonado de Thomassin –que indica la existencia de versiones anteriores utilizadas por el artista– no menciona el uso de otra imagen para la creación del grabado de 1606. Bruwaert, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin*, op. cit.

1728.³⁸ ¿Podrá tratarse de alguna de las estampas estudiadas? La ausencia de San Francisco en GK nos inclina a pensar que la estampa de Poilly podría ser GM. Futuras investigaciones podrán completar los eslabones de esta cadena de filiaciones.

El análisis de todas estas imágenes junto con la documentación y fechas relativas a las diferentes versiones del *Juicio Final* de Thomassin nos permiten postular que tanto la estampa de 1606 como su segundo estado pudieron circular en suelo americano. Esta posibilidad se ve sustentada por la presencia de otras estampas del francés en América.

En primer lugar, los retratos de Cristo a la edad de doce años y la Virgen realizados en plumaria del Kunsthistorisches Museum de Viena se basan en grabados realizados por Thomassin durante los primeros años de su carrera.³⁹ Por otra parte, Santiago Sebastián señaló el uso de la estampa de *Cristo ante el Sanedrín*, una imagen creada por Claude Der-

vet y grabada por Thomassin. Por el momento se conocen tres cuadros americanos que se basaron en esta estampa: el primero atribuido a Juan Espinosa de los Monteros en Santo Domingo de Cuzco, otro en las Mónicas de Sucre y un último en San Agustín de Bogotá.⁴⁰ Finalmente, pudimos detectar la presencia de otro motivo escatológico de gran envergadura en América. La pintura que representa la *Lucha de San Miguel y los ángeles contra las huestes del demonio*, presente en el convento de San Francisco de Córdoba, se basa en las estampas que Thomassin creó a partir del diseño de Giovanni Batista Ricci da Novara.⁴¹

— IV —

El pintor, el cura, la muerte y la idolatría

Aclarados los complejos rumbos de esta imagen, resta ahora in-

38. "...il faudrait une estampe du jugement universel. Elle serait bonne. Monsieur Jean-Baptiste de Poilly à Paris en a une de deux feuilles impériales. Quoiqu'ell n'est pas trop bien gravée, elle est bonne. Il faudrait la mieux graver. Extracto de la carta de Bonnardel a Remondini, extraído de Ragon, art. cit., p. 651.

39. Ver PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, consultado del 15/2/2011. Url: <http://colonialart.org/>

40. Sebastián, Santiago, *El Barroco Iberoamericano, Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990, p. 138

41. Bury, art. cit., p. 150. Resulta interesante destacar que Jáuregui y Burucúa indicaban el posible vínculo entre esta imagen y el Juicio Final de Quispe Tito. Burucúa, José E. y Andrea Jáuregui, "Apuntes para una iconografía del milenio en los Andes", *Ars Longa*, n° 4, 1993, pp. 16-19. Ver también Burucúa et al. *Tarea de diez años*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000, p. 112.



FIG. 4. José López de los Ríos, *Juicio Final*, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, Iglesia de Carabuco, Bolivia (foto Carlos Rúa).

troducimos en las circunstancias que permitieron su elección en suelo andino. Trabajaremos específicamente con el caso de la serie de Carabuco de 1684. Como sabemos, la comitencia de estos grandes lienzos estuvo precedida por una visita y escrutinio contra el cura y vicario de dicha doctrina, el Bachiller José de Arellano.⁴² En 1683, las denuncias acerca del comportamiento del cura, entre las que se encontraban el maltrato a los indígenas –de las parcialidades anansaya y urinsaya–, pagos de los mismos para la administración

de los sacramentos, y un clima general de desorden y excesos, revelan los difíciles momentos por los que Arellano debió transitar para sostener su lugar en este pueblo de indios. El encargo de estos impactantes cuadros al pintor José López de los Ríos pudo estar vinculado con el conflicto. En efecto, los cuatro lienzos exhiben las instancias últimas de la vida: la muerte implacable cortando cuerpos con su guadaña o representada en un moribundo con su alma disputada por un ángel y un demonio en el lienzo del Infierno, el Purgatorio como un espacio de tránsito para reyes, cardenales y el propio Arellano, un Juicio Final [FIG. 4] en el que la común presencia del arco iris como trono de Cristo en esta iconografía fue eliminada para que su policro-

42. Siracusano, Gabriela. “Notas para detener el ‘escándalo’. Fiesta e idolatría en el Virreinato del Perú”, en AAVV, *IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Unión Latina, 2007, pp. 113-122.



FIG. 5. José López de los Ríos, *Infierno*, óleo s/tela, 1684. Serie de Postrimerías, Iglesia de Carabuco, Bolivia (foto Carlos Rúa).

matismo estalle en los seres celestiales y contraste con la paleta monocorde de los condenados, la Gloria colmada de presencias angélicas, santas... y Arellano, y el Infierno [FIG. 5], en el que cuerpos torturados y masacrados sufren la condena eterna como consecuencia de una vida dedicada a los vicios y los pecados... entre ellos el de la idolatría. Y es precisamente la representación de este pecado la que nos permite comprender lo que pudieron haber sido los objetivos del cura en este encargo: frente a las acusaciones que debió enfrentar, nada más eficaz que invertir los términos de la prueba. Así, la presencia indígena en el cuadro del Infierno donde se pinta una “fiesta idolátrica” –sin escatimar detalles– en el centro del registro superior, se

muestra como la clave que explica este despliegue iconográfico aleccionador y, a su vez, aterrador. Tal como señalamos en otros trabajos,

La meditación sobre las postrimerías y su reproducción plástica alcanzó en América una relevancia emblemática en la extirpación de las idolatrías. Fue así que los ciclos pictóricos sobre este tema fueron el conjuro ideal legitimado por el catecismo del Concilio de Lima. Un arte impregnado de miedo construyó un glosario provisto de un visualismo patético que pretendía conjurar las prácticas prehispánicas. El Padre de la Vega se refería a la eficacia de estas imágenes en América: “Ha habido notables mudanzas y conversiones de indios con la consideración del juicio y gloria y

penas de los condenados, que está todo pintado en las paredes de esta capilla, y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios, que están allí dibujados, por sus especies y diferencias”.⁴³

En efecto, sugerir la subsistencia o rebrotes de prácticas idolátricas era una acción que, en los reinos americanos, solía justificar desde la perspectiva del poder el control de las personas en pos de preservar dicho poder con miras a un ascenso en la carrera eclesiástica. Algo que Arellano efectivamente logró con posterioridad a la factura de dichos cuadros.⁴⁴

Es por todos estos motivos que la imagen creada por Thomassin y difundida en su primer o segundo estado –o en versiones posteriores como es el caso de GM– resultaba una herramienta eficaz y útil a los propósitos planteados, debido a la claridad en su composición y consecuente facilidad para reproducirla. Aún cuando conocemos que pintores como Pérez de Alesio, entre otros, tenían versiones de la imagen escatológica por excelencia del siglo XVI

y el modelo más admirado en la época para la representación del Juicio Final –nos referimos obviamente al de Miguel Ángel–, no fue estrictamente éste el modelo a seguir.⁴⁵ Tal vez los consejos de Pacheco funcionaron como guía, quien al comparar la pintura de Jacopo Bassano con su modelo miguelangelesco, advertía acerca de la incapacidad de algunos pintores para copiar aquello que distinguía a los maestros del *Cinquecento* italiano:

Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de unos o de los otros hay gran diferencia: porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo

43. Rodríguez Romero y Etchelecu, art. cit., p. 46.

44. Siracusano, Gabriela, “Notas para detener el ‘escándalo’: fiesta, color e idolatría en el Virreinato del Perú”, en Siracusano (ed.), *op. cit.*, p. 100.

45. La repercusión de esta obra puede ser comprobada, más allá de la literatura que la menciona, a partir de la enorme cantidad de estampas y pinturas que la reprodujeron obra. La visita de los artistas europeos en Roma a la Capilla Sixtina podía ser complementada o reemplazada por el estudio de estampas como las de Giulio Bonasone, Giorgio Ghisi, Martino Rota, Leonard Gaultier o Johan Wierix, entre tantos otros. Cfr. Barnes, Bernardine, *Michelangelo's Last Judgment: the Renaissance response*, Berkeley, University of California Press, 1998. También Moltedo, Alida (ed.), *La Sistina riprodotta*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991.

*que hacen parece bien; qu el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia; mas la pintura de Micael no así, antes en Roma prohiben el imitarla a los mancebos, porque no se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio; pues para imitar a las de rafael y de los demás de su bando, es menester dibujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera, y para copiar una pintura destes apenas con mucho trabajo se llega a la suavidad, relieve y gracia que contiene en sí (...)*⁴⁶

El dominio del dibujo y de la anatomía, entre otras cualidades, era lo que otorgaba a estos maestros la *grazia*, esa complejidad “sin esfuerzo” que Vasari había conceptualizado. Sabemos muy poco o casi nada acerca de los sistemas de aprendizaje del dibujo en el Virreinato del Perú.⁴⁷

46. Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 415

47. Héctor Schenone se encuentra actualmente abordando este problema. Comunicación personal. Todavía se encuentra el interrogante acerca de los modos concretos en que los artistas americanos transformaron los motivos tomados de estampas en obras de grandes dimensiones como las pinturas de Carabuco. Podríamos suponer que un grabado en ocho

Lo que sí podemos inferir es que todo parece indicar que el acento y la preocupación de los pintores andinos estuvieron estrechamente ligados a la funcionalidad de la imagen y que su *invenzione* reconocía otros parámetros distintos a aquellos que conducían la producción europea. En todo caso, aquellas imágenes que resultaron más convenientes y pregnantes para la representación del Juicio Final acusaban el quiebre plástico que había supuesto el discurso visual del “Divino”. Aun cuando su *Juicio Final* fue motivo de disputas entre sus defensores y detractores, el fuerte impacto del fresco en los artistas provocó un quiebre en las maneras de representarlo a posteriori. Ya sea en un mayor dinamismo en la representación del espacio, el uso del *contrapposto* para las figuras de los resucitados o las citas específicas a determinados detalles de la obra, pintores y grabadores no escaparon al influjo de Miguel Ángel.⁴⁸

lámimas resulta un mejor punto de partida que una estampa de menor tamaño, en particular cuando se logra la copia de la gran cantidad de detalles que son reproducidos en los cuadros americanos.

48. Mâle, *op. cit.*, pp. 228-229. Careri, Giovanni, “Conformation. Théologie et anthropologie de l’art européen aux XVIe et XVIIe siècles”, Seminario del Centre d’Histoire et Théorie des Arts, París, 2011.

El propio Philippe Thomassin imprimió varias estampas que retomaron obras del florentino y de esta manera demostró, al igual que muchos otros artistas, su admiración por su obra así como la rentabilidad económica de la reproducción de sus motivos.⁴⁹ Como comentamos antes, en 1620 reimprimió el Juicio Final de Miguel Ángel realizado por Beatrixet pero, con anterioridad a esta fecha, Thomassin grabó dos estampas que, sin responder de manera directa al motivo de la Sixtina, se insertaron dentro de la trama de obras que reaccionaron al quiebre planteado por Miguel Ángel.⁵⁰

Sin embargo, ninguna de ellas fue la elegida por José López de los Ríos, el pintor de Carabuco. La estampa de 1606 permitía el orden de una Corte Celestial más estructurada, mediante una lectura clara de los personajes que la conforman; un Juicio con múltiples escenas y figuras en *contrapposto*; y por último, el caos de un Infierno representado con todo detalle. La técnica del buril contribuía a su vez con la comprensión de cada elemento, incluso con la lectura de las numerosas cartelas que figuran en la imagen. A partir de este análisis, podríamos suponer que ante la nueva dinámica formal, sim-

bólica y espacial impuesta por Miguel Ángel, Thomassin se valió de este legado, al que le sumó un carácter eminentemente didáctico, otorgando a la imagen y a las Sagradas Escrituras el lugar que la Contrarreforma anhelaba. Solo tomando en cuenta estas variables podemos comprender la enorme aceptación que tuvo en suelo andino, las posibilidades creativas que ofrecía y, en definitiva, conjeturar las razones de su elección para el encargo de Carabuco.

Así, cura y pintor “sellaron” este arreglo mediante la utilización de un modelo al que López de los Ríos supo manipular y aprovechar para generar las cuatro pinturas mencionadas. El lector puede tomarse un tiempo para identificar las numerosas referencias al grabado, reconocer los modos en que ubicó las figuras o las transformó, e incluso advertir aquellas que fueron descartadas. Este ejercicio resulta interesante y necesario para este tipo de investigaciones. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la relevancia de estos hallazgos radica en comprender mejor los recursos, las estrategias y la pericia plástica que los pintores del virreinato aplicaron al enfrentarse al desafío de conjugar un mensaje estético y las condiciones materiales de producción, con la demanda de un discurso visual que acompañara las acciones de coerción y control ligadas al proceso de evangelización en la

49. Bruwaert, *La vie et les oeuvres de Philippe Thomassin, Op. cit.*

50. Ver nota 32 en este artículo.

región, en un contexto que evidenciaba puntos en común pero también, enormes diferencias respecto de aquel que había generado la imagen inicial. Como en un hall de espejos o una galería de suspiros, a los que alguna vez aludió Gombrich⁵¹, estas imágenes son una y son muchas. Ninguna igual, todas impactantes.

En estos lienzos, el escudo del cardenal reverbera, aunque ausente, en la figura varias veces representada del cura de Carabuco, mientras el brindis con los *keros*, el sonido de la antara y la historia de Tunupa nos cuentan una historia “nueva” y otorgan otros “reflejos” en el que posiblemente se miraron sus primeros espectadores. Reflejos que suman recodos al rumbo de una imagen que, desde Roma al Titicaca, se cargó de sentidos y lo sigue haciendo.

Imagen de tapa

Thomassin, Philippe, *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, grabado a buril, 1606 (impreso por G. G. de Rossi). Bibliothèque National de France. Detalle de los condenados en el infierno.



51. Gombrich, Ernst, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art* (4^a ed.), Oxford, Phaidon Press, 1985, pp. 1-11.