



ORÍGENES MEDIEVALES DE LAS REPRESENTACIONES BARROCAS DEL INFIERNO Y EL PARAÍSO

MARGARITA VILA / ESPAÑA

El interés por el destino del hombre ha estado presente en el arte cristiano desde sus orígenes. El triunfo sobre la muerte de Jonás, Daniel y Lázaro evocado en catacumbas y sarcófagos de los siglos III y IV testimoniaba el amparo de Dios para cuantos le imploran, alimentando la esperanza de los fieles en la salvación eterna. A tales imágenes se sumaron otras alusivas al Juicio Final y a la acogida en el Paraíso, como prueban algunas pinturas de Roma, Amíternum y Siracusa, y sarcófagos que, como el del Louvre, muestran al Cristo apolíneo separando a las ovejas de las cabras, como se anuncia en el Evangelio de Mateo (25, 31-46)¹.

Aunque tales representaciones menguaron en la Alta Edad Media, tanto en un sarcófago merovingio como en varias cruces irlandesas del siglo X (Monasterboice, Clonmacnoise) se muestra a los resucitados en torno a Cristo. Lo propio sucede en los relieves que enmarcan el Crucifijo de marfil regalado por el rey Fernando I a la iglesia de San Isidoro de León en 1063, en donde a la resurrección de unos se contraponen los tormentos de otros².

A partir del siglo XII, tanto en Bizancio como en la Europa Románica se multiplicaron las escenas relativas al Juicio³. Así lo prueban las portadas de las iglesias de Autun, Conques y Beaulieu en Francia y el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago en España.

Los tímpanos de S. Lázaro de Autun y Sta. Fe de Conques, fechados hacia 1130, presentan a los bienaventurados avanzando hacia Cristo. En Autun (Fig. 1), su

Madre y los profetas Enoc y Elías se sientan junto a Él, en mérito a su venturoso ascenso a los cielos. A sus lados, sendos ángeles hacen sonar trompetas para despertar a los muertos (Mt 24, 31). Surgen de sus tumbas con atributos característicos de lo que fueron en vida. El destino que les aguarda está sugerido tanto por sus gestos de alborozo o angustia, como por la posición que ocupan (Dn 12, 2): los virtuosos a la diestra de Cristo y los impíos a su izquierda, separados por el ángel del Juicio. Tiene lugar éste a la izquierda del *Pantócrator*, sosteniendo San Miguel el platillo en donde se pesan las buenas obras para que los demonios no puedan inclinar la balanza hacia su lado. Junto a ellos, los condenados son asidos por garfios hacia el Infierno, representado por la pavorosa boca del Leviatán tras la que se esconde la caldera de los condenados (Jb 41). Por su parte, los justos respiran aliviados por el favorable desenlace o, recelosos de los diablos, se refugian bajo la túnica del arcángel⁴ antes de ser encaramados a las mansiones celestiales, plasmadas mediante arcos y una acogedora puerta al otro lado.

Tal visión del Cielo adquiere un desarrollo mayor en el tímpano de Conques, en donde los bienaventurados conducidos por la Virgen y San Pedro, marchan hacia Cristo. Sobre Él, dos ángeles exhiben la cruz, recordatorio de la pasión redentora, en tanto otros tocan las trompetas. A la izquierda del Supremo Juez, ángeles armados amenazan a la hueste demoníaca, mientras a sus pies San Miguel disputa al diablo un alma, separando con ello la resurrección de los tormentos infernales.

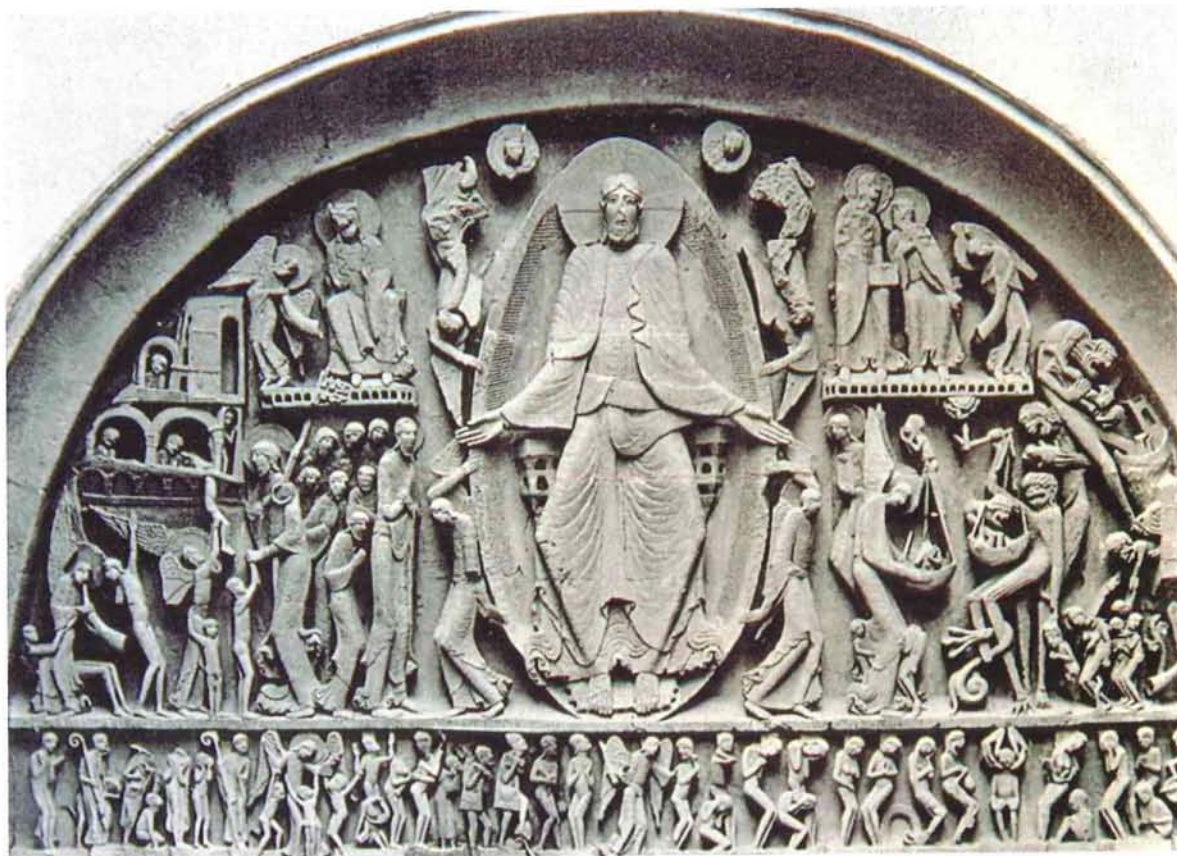


Fig. 1 *Timpano de S. Lázaro de Autun, c. 1130.*

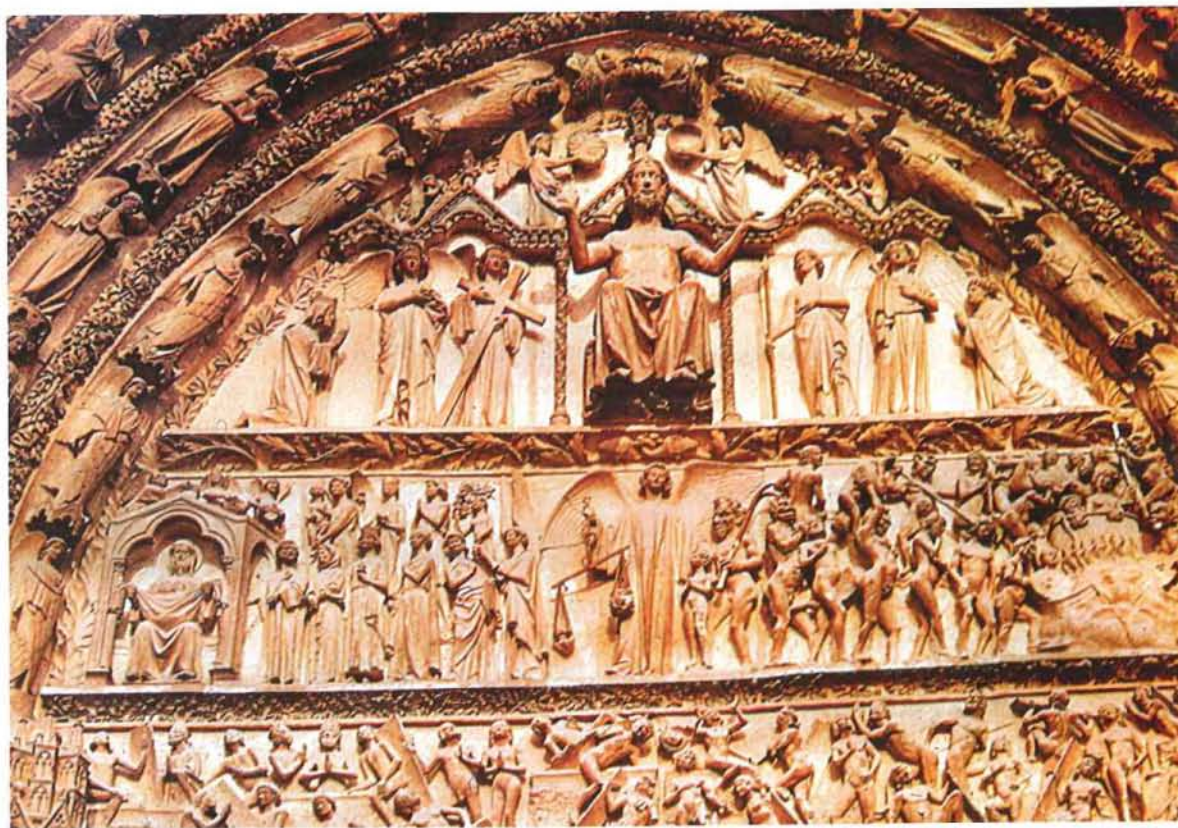


Fig. 2 *Portada principal de la Catedral de Bourges, c. 1250.*

Abajo, a la diestra del Salvador, el Cielo se manifiesta a través de luminosos arcos cobijados por una cubierta torreada, poética alusión a las mansiones de la Jerusalén apocalíptica (Ap 21). Evoca la beatitud celestial el patriarca Abraham, en cuyo seno descansan las almas de los bienaventurados (Lc 16, 23)⁵. A su izquierda se extiende el Tártaro. Los condenados —entre los que destaca el ahorcado Judas— son torturados, tras ser empujados hacia su boca por perversos demonios regidos por Satanás, entronizado y con serpientes. Tal figura, deudora del Laoconte y precursora de la que rige el Infierno de la fachada de la catedral de Orvieto, impresiona por su tamaño y jerarquía, pudiendo haberse inspirado en marfiles de Bizancio.

Enfatizando la idea de que el destino postrero depende del libre albedrío, el escultor organiza el registro inferior repartiendo equitativamente el espacio entre la representación del Cielo y del Infierno y contraponiendo la figura de Abraham a la del Diablo.

En la portada de Beaulieu, el Cristo que se ofreció por la humanidad —como recuerdan los instrumentos de la Pasión adyacentes— extiende sus brazos en amoroso gesto hacia los resucitados. Estos aparecen surgiendo de sus sepulcros, en tanto los apóstoles rodean al Señor del Juicio, acompañados por otros bienaventurados (Luc. 22, 30). Suerte opuesta corren los réprobos plasmados bajo ellos, devorados por bestias en un espeluznante Infierno ocupado por el dragón de las siete cabezas y un Leviatán de larga cola, trasunto del dios Océano y los tritones del arte clásico⁶.

El Cristo redentor, con los estigmas al descubierto, vuelve a presidir la gozosa beatitud de los justos en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. El Maestro Mateo lo muestra en 1188 rodeado por los ancianos apocalípticos, evangelistas, ángeles pasionarios y multitud de bienaventurados conducidos por ángeles tras haber superado el Juicio, resuelto en la puerta derecha. Sus arquivoltas plasman los castigos de los impíos en el Infierno y el camino de los benditos hacia el Cielo.

Tal tema se hizo común durante la primera mitad del siglo XIII en las fachadas de las catedrales góticas. Tanto en la portada principal de Nôtre Dame de Paris como en la de Bourges (Fig. 2), el Juicio Final se despliega con gran claridad expositiva en ordenados registros. Presidiendo la composición, Cristo muestra las llagas de la Pasión, flanqueado por ángeles con los instrumentos de la misma y otros que recogen el sol y la luna. Hacia el Supremo Juez se dirigen las oraciones de la Virgen y San Juan Evangelista, testigos de su muerte y resurrección y variante latina de la *Deesis* o *Plegaria perfecta* de María y el Bautista en el arte bizantino.

En el registro inferior, los muertos se levantan convocados a Juicio. Éste se desarrolla bajo Cristo. San Miguel se encarga del pesaje de las almas sosteniendo la balanza ante un codicioso Satanás. Su aspecto, como es común en el Medievo, deriva de los sátiros de la mitología clásica, mostrando con sus garras el carácter rapaz del Diablo. Frente al horror y desesperación de los pecadores, arrojados a las calderas del Infierno, consuela la serenidad de los justos al encaminarse al Cielo. En la catedral de Nôtre-Dame contemplan gozosos la Jerusalén Celeste, plasmada a los pies de Cristo; en la de Bourges, guiados por San Pedro y acompañados por ángeles portando almas, llegan al palacio del Paraíso en el que Abraham sostiene a los bienaventurados solazados por celestial música. Complieran esta visión de la Gloria los ángeles, arcángeles y serafines plasmados en las arquivoltas, junto a los ancianos del Apocalipsis y una nutrida representación de santos (Ap 3).

Un alineamiento similar fue aplicado por Rogier Van der Weyden al políptico del Hospital de Beaune hacia 1440. Bajo el Cristo todopoderoso, sentado en un arcofrits y flanqueado por santos en una resplandeciente Gloria, se eleva solemne San Miguel, pesando las almas de los resucitados. Éstos surgen de la tierra, con expresiones serenas unos y aterradas otros (Ez 37, 1-14). Con la memoria de sus actos en la conciencia se encaminan gozosos al Paraíso o furiosos y renegando hasta el Infierno.

En la iconografía del Juicio, pasada la Edad Media se hizo menos común el pesaje de las almas. Aún así, a veces se encuentran alusiones al mismo en escenas de aspecto costumbrista. Tal sucede en *La mujer con una balanza* pintada hacia 1665 por Vermeer de Delft. En ella, ante un antiguo cuadro del Juicio Final se muestra una meditativa mujer con una pequeña balanza. Por los collares de perlas expuestos en su mesa, parecería sopesar el valor de sus joyas. La obra se ha interpretado como una *vanitas* alusiva a lo efímero de las riquezas frente al destino del alma, o una alusión al ejercicio responsable del libre albedrío ante la conciencia del Juicio futuro⁷. Se trata de lecturas complementarias, a las que se podría añadir la parábola del mercader que vendió sus tesoros para comprar la más fina perla (Mt 13, 45).

Parece que la inclusión del pesaje en las escenas del Juicio fue más popular en el medio franco-flamenco que en el italiano. Así, si bien Lorenzo Maitani otorgó en 1320 al Juicio Universal de la catedral de Orvieto un orden similar al de los tímpanos góticos franceses, excluyó la presencia del arcángel con la balanza. Cerca del Cristo envuelto por serafines y querubines muestra a los apóstoles en oración. Bajo ellos se ordenan los confesores, vírgenes y mártires de la fe cristiana, además de jubilosos resucitados.

En tal composición, el Infierno sólo ocupa las dos últimas franjas del relieve, pero lo hace con tal poder dramático que despierta más compasión por los condenados que cualquier representación previa.

Ignoramos si Maitani se inspiró en pinturas italo-bizantinas del siglo XIII. En una de la Pinacoteca Vaticana (Fig. 3), bajo el Pantocrátor en Gloria, se alinea el Cristo redentor, delante del altar del sacrificio, alabado por arcángeles y apóstoles. Siguiendo la tradición de Bizancio, bajo Él aparece una comitiva de santos guiada por San Pablo, el buen ladrón, la Virgen intercesora y San Esteban, el diácono Protomártir, cuyas obras de misericordia enseñan cómo ganar el Reino prometido. Por debajo se muestra la resurrección de los difuntos, despertados de sus tumbas por ángeles y entregados por figuras femeninas alegóricas del mar y la tierra (Ap 20, 13). Ocupan el registro inferior el Paraíso —ocupado por la orante Virgen María— y el Infierno, al que son arrojados los condenados, encabezados por el traidor y avaro Judas.

Así sucede en un icono bizantino de Sta. Catalina del Monte Sinaí. En él, el Infierno es evocado mediante un lago de fuego al que dos ángeles expulsan a los pecadores (Ap 21,8). Allí, Satanás, entronizado en el dragón-leviatán, sostiene a Judas. Abajo, en las moradas de la muerte yacen calaveras, despojos de los difuntos despertados por ángeles de las profundidades del mar y de la tierra. Todo ello se plasma a la izquierda del trono que aguarda la *Parusía*, custodiado por ángeles y adorado por Adán y Eva. Arriba, en Gloria, Cristo preside el Juicio, flanqueado por la Virgen, el Bautista y los apóstoles. Bajo ellos, patriarcas, profetas, monjes, confesores, mártires y vírgenes observan cómo un ángel enrolla el cielo hasta entonces conocido, cumpliendo con lo anunciado por el Apocalipsis: el surgimiento de un cielo y una tierra nueva tras el Juicio. Es a la diestra inferior del Salvador en donde se muestra el Jardín Celestial, custodiado por un ígneo serafín. Preside su interior, imagen del *hortus conclusus del Cantar de los Cantares*, la Virgen, junto a la que carga su cruz el buen ladrón al que Cristo prometió el Paraíso (Lc 23,43). Bajo ellos, Abraham se muestra acogiendo el alma del pobre Lázaro.

En una tabla de Novgorod de mediados del siglo XV, el tema se enriquece con la presencia del Anciano de los Días entre serafines, tetramorfos y ángeles. A la derecha, mientras unos ángeles enrollan el firmamento, otros arrojan el círculo de la oscuridad y vuelan hacia la cruz erigida sobre la calavera de Adán. Al otro lado se vislumbra la Jerusalén celestial reservada a los que alaban a Dios ante sus muros. En el segundo registro, Cristo se manifiesta como Juez Supremo, con la Virgen y el Bautista interce-

diendo por la humanidad representada por Adán y Eva, ancianos y postrados a los lados del trono. Una infernal serpiente intenta, en vano, morderles; sus anillos parecen simbolizar los pecados que arrastran al Infierno, convertido en un lago incandescente al que unos ángeles arrojan pecadores y en cuyo centro se manifiesta Satán, portando al traidor Judas. Sobre él, un disco simboliza la tierra rodeada del Océano. De una y otro, convocados al Juicio, resurgen los muertos. Estos serán pesados en la balanza que se muestra al medio, sujetada —igual que en un icono del siglo XVI del Ermitage— por la misteriosa mano que emerge del trono preparado para la *Parusía*, custodiado por ángeles con los instrumentos de la pasión. Como sucede en los relieves de las portadas románicas, los demonios intentan inclinar el peso hacia su lado, pero un arcángel lo impide con su lanza. Los justos, en nutrido grupo, se encaminan hacia el trono, en tanto los pecadores, a su izquierda, atienden a las palabras de Juan, que señala hacia Cristo. Flanqueándolo se muestran los apóstoles y ángeles que ya gozan de la gloria, en tanto abajo, el Infierno se opone al Paraíso. Hacia la custodiada puerta de fuego se encaminan o vuelan los justos que esperan entrar en el místico vergel en el que ya descansa el buen ladrón y donde reina María⁸.

Otros iconos rusos de los siglos XVI al XVIII, mostrando a Abraham y otros bienaventurados en el Paraíso y las penas de los condenados en el Infierno, repiten estos elementos sobre un deslumbrante fondo dorado evocador de la eternidad divina y de la calidad inalterable del Cielo, probando la riqueza conceptual y el arraigo de tal iconografía en la iglesia ortodoxa.

A pesar de su tardía data, es clara su dependencia de prototipos bizantinos —entre los que se cuentan algunos matifiles (Fig. 4)— gestados en torno al siglo XII. Así se explican las coincidencias compositivas con uno de los frescos de Giotto. En el Juicio Final que pintó hacia 1305 para la Capilla de los Scrovegni en Padua, se repite el mar de fuego infernal. Lo propio sucede con la disposición de los coros angélicos tras los apóstoles, la cruz gloriosa y los ángeles que se aprestan a enrollar el cielo con el sol y la luna, en alusión al anuncio apocalíptico de la desaparición del “primer cielo y la primera tierra” (Ap 21,1).

También aquí a la diestra del Juez se disponen los bienaventurados, y abajo, a su izquierda, el Infierno. En distintas cavernas sufren suplicio los condenados, en tanto en el centro señorea un obeso Satanás —trasunto del Sileno clásico— devorador, cual Saturno, de los réprobos a él entregados.

Cerca de siglo y medio después, Fra Angélico interpretó el mismo asunto en una fascinante tabla, reservando el



Fig. 3 Juicio Final de la Pinacoteca Vaticana, s. XIII.

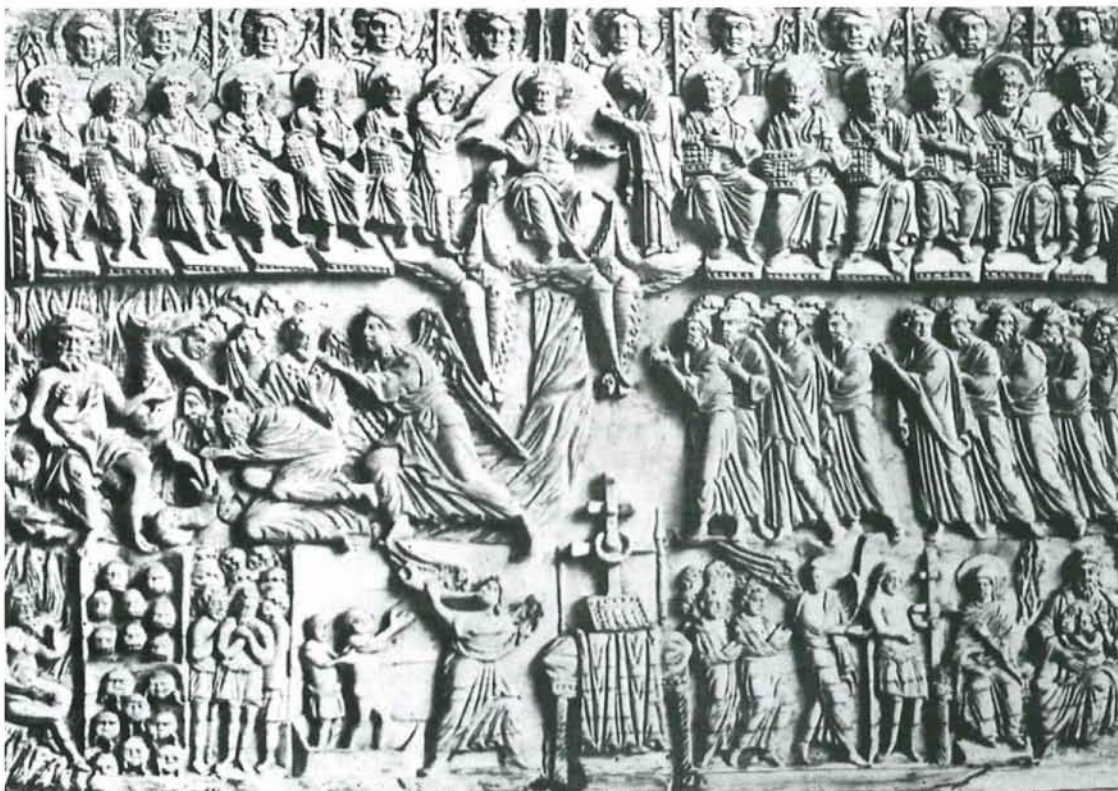


Fig. 4 Marfil bizantino con Juicio Final, s. XII.



Fig. 5a Juicio Final de Fray Angélico: Paraíso.



Fig. 5b Juicio Final de Fray Angélico: Infierno.

dorado para la mandorla de la gloria divina y pintando en resplandeciente azul el resto del cielo, tal como ya habían hecho Giotto y otros muchos artistas del periodo gótico, en atención al valor ceremonial adquirido por tal color para entonces.

En dicha obra la resurrección de los difuntos se sugiere a través de las tumbas abiertas. Sobre ellas, preside el Juicio el Cristo glorioso, rodeado de su corte angélica, la Virgen y el Bautista y los santos del Cielo, entre los que se cuentan los fundadores de las órdenes franciscana y dominica, a la que pertenecía el artista. Abajo, a la diestra del benevolente Juez, aparecen gozosos los bienaventurados (Fig. 5-a), ya sea contemplando la gloria de Dios, abrazándose o danzando en la pradera del Paraíso, hacia cuya puerta se encaminan dos elegidos. Opuestos a ellos, los pecadores gimen y se agitan, empujados por demonios al Infierno (Fig. 5-b). Se manifiesta éste como un profundo pozo ordenado en círculos, lo que parece indicar familiaridad del artista con la *Divina Comedia*. En el foso más profundo el Príncipe de las Tinieblas emerge de una caldera en la que hierven los condenados. Como en el fresco de Giotto, también su apariencia se basa en el Sileno y Saturno de la mitología clásica, simbolizando el color oscuro su tenebrosa esencia.

Se adscribe a la misma tradición el Diabolo concebido por el miniaturista Jean Colombe en torno a 1485 para las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*. Aparece –tal como describe la *Leyenda de Tundal* del siglo XII– sobre una parrilla cuyas llamas avivan con potentes fueles diversos demonios⁹. Todos comparten los rasgos bestiales y faunescos de su amo y maestro: cuerpo velludo, colmillos de jabalí, orejas de asno y retorcidos cuernos caprinos, además de largas colas y garras.

De muy distinto aspecto, pero no menos desagradable, es el Satanás imaginado por El Bosco para el Infierno del *Jardín de las Delicias* que pintó hacia 1510. En vez de inspirarse en los modelos clásicos, guarda relación con algunos demonios de las portadas románicas. Como ellos, tiene patas zancudas, debiéndose su espantosa cabeza de polluelo –recordatorio de que el maligno se oculta tras un indefenso aspecto– a la fantasía del artista.

En tal desborde imaginativo, fue precedido por Jan Van Eyck, quien hacia 1425 pintó una memorable versión del Juicio Final (Fig. 6). En ella sorprende la interpretación del Infierno, al asociar a Satán con el descomunal esqueleto de la Muerte, tal como ya había hecho San Pablo en una epístola y recogieron varios textos medievales (1 Co 15,55; Ap 20,14)¹⁰. Triunfando sobre ella aparece San Miguel, en tanto a sus lados, la tierra y el mar devuelven a sus muertos y los impíos se retuercen en el Averno, engullidos por demonios.

En esta composición se basó la tabla que ejecutó el también flamenco Petrus Christus treinta años más tarde. Los únicos añadidos de mención son el Diabolo al que humilla San Miguel encima de la Muerte y la presencia del Leviatán entre las criaturas infernales.

Un siglo después, cuando triunfaba el Manierismo en Italia y el Concilio de Trento intentaba revitalizar el Catolicismo frente a la pujanza protestante, dos artistas de gran valía reinterpretaron el tema. El veneciano Tintoretto lo hizo con su peculiar fascinación por los escorzos y audaces perspectivas, en una composición arremolinada que desciende desde el Juez del Universo hasta los condenados. Miguel Ángel, en cambio, al pintar el Juicio Universal de la Capilla Sixtina, renunció a toda perspectiva renacentista (Fig. 7). Ocurrido el Saqueo de Roma y en

pleno avance de la Reforma protestante, el clima espiritual reinante en tal ciudad era muy diferente al optimista del Renacimiento pleno. El taciturno artista parece convencido de un final terrible. El Cristo Juez, apolíneo en su belleza, repudia —como han interpretado algunos que hace el del Camposanto de Pisa atribuido a Orcagna— con gesto imperioso a los pecadores, cuyo castigo reclaman los mártires que le rodean (Ap 6,10). Arrojadados por ángeles justicieros y arrastrados por coléricos demonios, los réprobos se precipitan al Abismo. Aunque las alusiones clásicas son claras a través del barquero Caronte, el Cristo-Sol, o el torturado como Laoconte, el canon de las figuras, exageradamente robustas y alargadas, se aleja de sus ideales. Al tratamiento manierista de los cuerpos se suma una interpretación medieval del espacio, cósmico, no terrenal, e intensamente azulado, primando la jerarquía sobre la disposición en el plano. Lo propio sucede con la iconografía, pues a los resucitados que resurgen sostenidos por fornidos ángeles ápteros, se suman los instrumentos de la Pasión llevados por los que vuelan sobre Cristo.

El vigor de los escorzados réprobos y de los iracundos demonios parece derivar de lo pintado por Signorelli en torno a 1500 en la catedral de Orvieto. En la escena de los arrojados al Infierno, también son ángeles armados los que les expulsan y demonios de putrefactas carnes sus verdugos.

Tan energética concepción de los castigos infernales repercutió en otros artistas. El manierismo y la pasión de Miguel Ángel por los cuerpos musculosos inspiraron, posiblemente, la interpretación del flamenco Frans Floris en un lienzo de 1565 conservado en Viena. Medio siglo antes, ya su compatriota B. Van Orley mostraba cierto interés por el renacimiento italiano al aplicar sus formas a una composición deudora de las tradiciones locales. Así lo prueban el formato de tríptico, el Cristo de torso desnudo sobre un arcoíris y el Leviatán infernal, algo que testimonia el apego a la iconografía medieval en su cultura.

Es la conjunción de pinturas italianas y flamencas la que parece inspirar las imágenes virreinales del Juicio Final, el Infierno y el Cielo a través, posiblemente, de estampas inspiradas en textos jesuitas¹¹. Basta comparar las Postrimerías pintadas en Curahuara de Carangas hacia 1608 con las interpretaciones del Juicio Final brindadas a fines del siglo XVII por Melchor Pérez de Holguín en San Lorenzo de Potosí y por José López de los Ríos en Carabuco, para comprender que el Cristo de pecho desnudo entronizado sobre el arcoíris y el armado San Miguel derivan de composiciones como las flamencas señaladas, y observar los esqueletos resucitados con sudario de Carabuco y los condenados precipitados a los Infiernos pintados en Potosí y Laja, para advertir cierta deuda con Miguel Ángel.



Fig. 6 Juicio Final de Jan Van Eyck.



Fig. 7 *Julcio Final de Miguel Angel. Capilla Sixtina.*

Recordemos que el arte barroco católico, tras la crisis que en la Iglesia desencadenó la reforma protestante, se propuso educar acerca de la vanidad de toda pompa mundana y mostrar la condenación derivada de una vida pecadora. En los territorios de los virreinos americanos se desarrollaron vastos programas iconográficos que, como en la Edad Media, pretendían catequizar al pueblo. Los testimonios –entre otros– de Caquiaviri, Carabuco, Collana y Curahuara de Carangas en Bolivia y Huaro en Perú así lo prueban¹².

Tales programas siguen, además, las directrices de los Sínodos Diocesanos desarrollados a partir del Concilio de Trento¹³. En ellas parece inspirarse Guamán Poma de Ayala cuando en la Crónica que terminó en 1614, recomienda que haya muchas pinturas de santos en las iglesias y, especialmente, un “juicio pintado”. Al evocarlo, imagina “el infierno abierto la boca para tragar a los malos pecadores”, atormentados con fuego y múltiples castigos, como se observa en Curahuara. Su conocimiento –quizá indirecto y debido a sermones– del Apocalipsis y de los escritos de san Agustín y Dante sale a relucir al tratar de las Ciudades del Cielo y del Infierno.

A la hermosura de la primera contribuyen los enojados muros, las fuentes de agua viva (Ap 21-22), los coros angélicos y santos, la Virgen y la Trinidad entronizada. Por el contrario, en el Infierno habrá hambre, sed, llanto y crujir de dientes, junto con “agudos cuchillos”, martillos, serpientes y espíritus criados para la venganza, además de tinieblas para cuerpos y almas y “frío y fuego” eternos¹⁴. El dibujo que acompaña esta descripción muestra la boca del Leviatán engullendo varios pecadores, tal como sucede en una miniatura del Salterio de Winchester en la que un ángel cierra la puerta del Infierno donde penan reyes y eclesiásticos, como se verá en las pinturas virreinales más tarde (Fig. 8). La identificación de ésta con el Leviatán queda, además, refrendada por pinturas románicas y góticas en las que al descender a los Infiernos, Cristo arranca a Adán y Eva de las fauces del monstruo, tal como se advierte en el *Paramento de Narbona* pintado hacia 1370.

Tres siglos después, la imagen del Leviatán seguía encarnando la entrada al Infierno en la Audiencia de Charcas. Así lo testimonian las pinturas ejecutadas por José López de los Ríos en 1684 en Carabuco, por un desconocido pintor del siglo XVII en Laja y por otro maestro anónimo en el 1739 en Caquiaviri, mostrándolo al lado de Satán, entronizado como Sileno al modo de los ejemplos medievales señalados. Que derivan de similares modelos y que el pintor de la última pudo conocer la obra del primero parece probado por la repetición de elementos tan singulares como el aspecto del monstruo

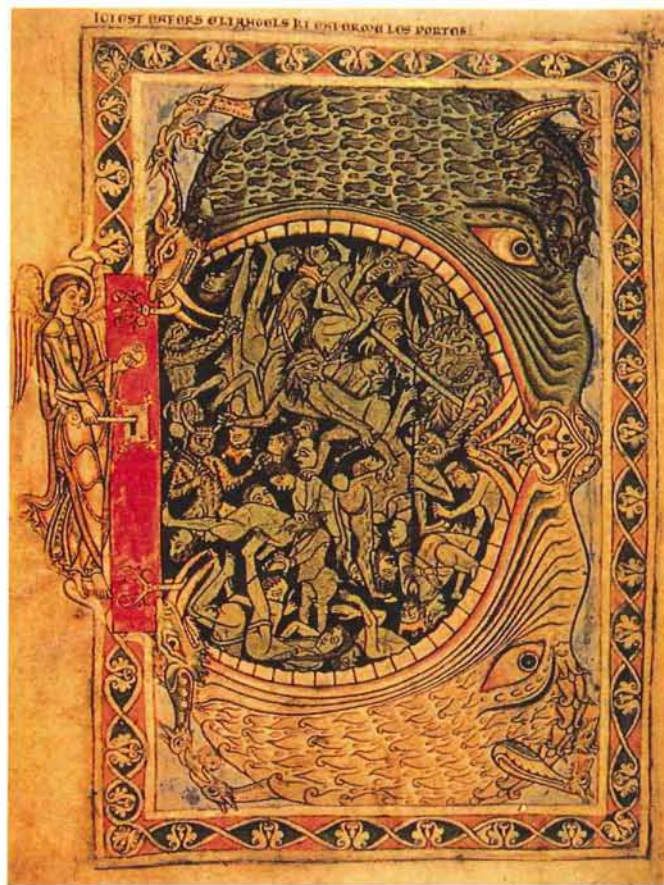


Fig. 8 *Infierno de Salteiro de Winchester*. s. XII.

–resoplando al engullir condenados, uno de los cuales cae de cabeza en sus fauces– y el de la caldera contigua, en la que un demonio empuja a los réprobos con un tridente. El arraigo a esta iconografía medieval fue, de hecho, tan fuerte, que todavía en 1804, en Huaro se repitió el asunto, aunque reemplazando, como en Caquiaviri, los textos latinos de Carabuco por otros más comprensibles en castellano. Las inscripciones aplicadas por López de los Ríos, inspiradas en el libro de *Job* (10, 22), *Lamentaciones* (5, 16), *Mateo* (22, 13) y en el *Oficio de Difuntos* pudieron ser dictadas por el comitente, el cura José de Arellano. Su tenor y abundancia coincide con las presentes en la portada románica de Conques y en la pintura ítalobizantina del siglo XIII. Por su parte, las de Caquiaviri y Huaro, repiten un verso castellano que describe el dolor por la pérdida del Paraíso y las penas infernales.

Los tormentos que sufren éstos –zaheridos por garfios, tridentes o garrotes, hervidos –cardenales, obispos y reyes– en una gran caldera, devorados por diversos monstruos, picados por colas de escorpiones, estrangulados por ser-

pientes los lujuriosos o atados a una rueda de agudas púas— se asemejan a los descritos por Guamán Poma de Ayala. Muchos remontan al periodo románico, pero el de la rueda dentada sólo se encuentra a partir del último gótico. Basta comparar el castigo de los orgullosos del “Tratado de las penas del Infierno” publicado por Verard hacia 1480, con las citadas pinturas bolivianas, para entender que derivan de estampas¹⁵. El tormento, similar al del mítico Ixión griego, evoca la rueda de la Fortuna que, con su giro caprichoso, tumba a los soberbios. *La Visión de San Pablo*, elaborada entre los siglos IX y XIII a partir del *Apocalipsis de San Pablo* derivado de la *II Epístola a los Corintios* (XII, 2-4), pudo inspirar, más que el *Infierno* de Dante, tal iconografía. La rueda ígnea que atormenta a los réprobos aparece descrita en ella, igual que en un *hadit* islámico del siglo VIII que afirma que “hay en el infierno gentes atadas a ruedas ígneas de noria, que giran con ellos sin descanso ni reposo”¹⁶. A su vez, parece indudable cierta relación entre los tormentos de los infiernos islámico y budista, como prueba un relieve tallado en Dazu (Sichuan) durante la dinastía china Song hacia el 1200 (Fig. 9). Acaso la escatología musulmana se relacione con las creencias del Budismo *Mahayana* exhibidas en esta obra en la que horribles demonios triturar a sus víctimas con una rueda dentada y las hierven en un caldero¹⁷.

El interés mostrado por las Postrimerías hace que en las iglesias de Curahuara de Carangas y Laja se conjugue la Resurrección de los muertos con el Juicio Universal, el Infierno y la Gloria. En Carabuco, estos mismos temas, acompañados del Purgatorio, se manifiestan en grandes lienzos, rodeando al lugar místico de Cristo en otro de la catedral de Sucre. Tales composiciones derivan de obras concebidas a fines de la Edad Media, como prueba la tabla de los *Pecados capitales* pintada por el Bosco hacia 1500, con las postrimerías dispuestas en círculos en torno al Ojo de Dios. Mira éste el pecado humano a través de Cristo, cuyo sacrificio nos recuerda que es el libre albedrío el determinante del destino último. La importancia que la Iglesia americana otorgaba a la comprensión de estas postrimerías se refleja en las explicaciones dadas sobre la Doctrina Cristiana en las Constituciones Sinodales.

Tal como sucede en las obras medievales y renacentistas que les precedieron, las pinturas dedicadas a la beatitud del cielo se rigen por una clara jerarquización compositiva. El lugar principal está reservado a la figura divina, manifestada bajo la forma del Cristo redentor (en Curahuara, Laja, Potosí...) o como la Santísima Trinidad, en Carabuco y en un lienzo del Museo Nacional de La Paz. En ambos casos, y al igual que sucede en Laja, el Cielo se ordena en una serie de círculos en torno a Dios todopoderoso. María

ocupa siempre un lugar cercano, disponiéndose a los lados ángeles y arcángeles, conforme a las jerarquías tratadas por el Pseudo-Dionisio Areopagita y Dante en la *Divina Comedia*. Bajo ellos destacan los evangelistas, apóstoles, parientes de Cristo, fundadores de órdenes monásticas, doctores de la Iglesia, santas mártires y religiosas— igual que en los iconos—, ocupando ángeles con los instrumentos de la Pasión la parte inferior de la Gloria en Carabuco.

Tan cuidadosa disposición coincide con la expuesta en *La Coronación de la Virgen* pintada por Enguerrand Quarton en 1453 (Fig. 10). Es éste un testimonio más de la deuda mantenida con la iconografía medieval por parte del barroco americano. Tal visión de la Gloria, entre cuyos precedentes se cuentan miniaturas carolingias del siglo IX y cuya composición circular evoca la representación del cielo ptolemaico dispuesto en torno a Dios del *Libro del cielo y del mundo* de Nicolás de Oresme (1377), podría inspirarse en la descripción de Dante¹⁸. Su fértil imaginación, con todo, rara vez fue emulada por los pintores. Pocos como El Bosco alcanzan su sutileza. En la *Subida al Empíreo* del Palacio Ducal de Venecia (1500), etéreos ángeles conducen las almas bienaventuradas a la Luz, a través de una serie de diáfanos círculos.

Pero junto a esta representación del Cielo, también el arte virreinal interpretó el Paraíso celestial en términos análogos al del Génesis. Al hacerlo, sus autores siguieron ejemplos similares al ofrecido por el Bosco en otra de las tablas de Venecia y en 1432 por los hermanos Van Eyck en la *Adoración del Cordero Místico* de San Bavón de Gante. La pradera florida pintada en Caquiaviri tiene, además, precedentes en mosaicos bizantinos del siglo VI en Rávena. Por su parte, en los Juicios de Curahuara de Carangas, Laja, Potosí y Carabuco, si bien no aparece tal pradera, se ven ángeles acompañando a los bienaventurados a las puertas del Paraíso sobre el fondo dorado que Bizancio concibió como símbolo del cielo incorruptible y eterno y popularizó, en Occidente, el “estilo internacional” en torno al 1400.

Todo parece indicar que en la génesis del Paraíso y el Infierno virreinal fueron decisivas las imágenes gestadas previamente por el arte cristiano. Pensamos, como otros, que fueron los grabados enraizados en su tradición y traídos por órdenes religiosas sus inspiradores; pero su abundancia en las parroquias de indios se explica por la intensa catequización desarrollada por los doctrineros y la convicción entre éstos del papel didáctico de las imágenes. Siguió así las recomendaciones dadas por el Papa Gregorio Magno hacia el 600 y haciéndolo probaron, una vez más, la deuda que el arte sacro virreinal mantuvo con el Medievo.

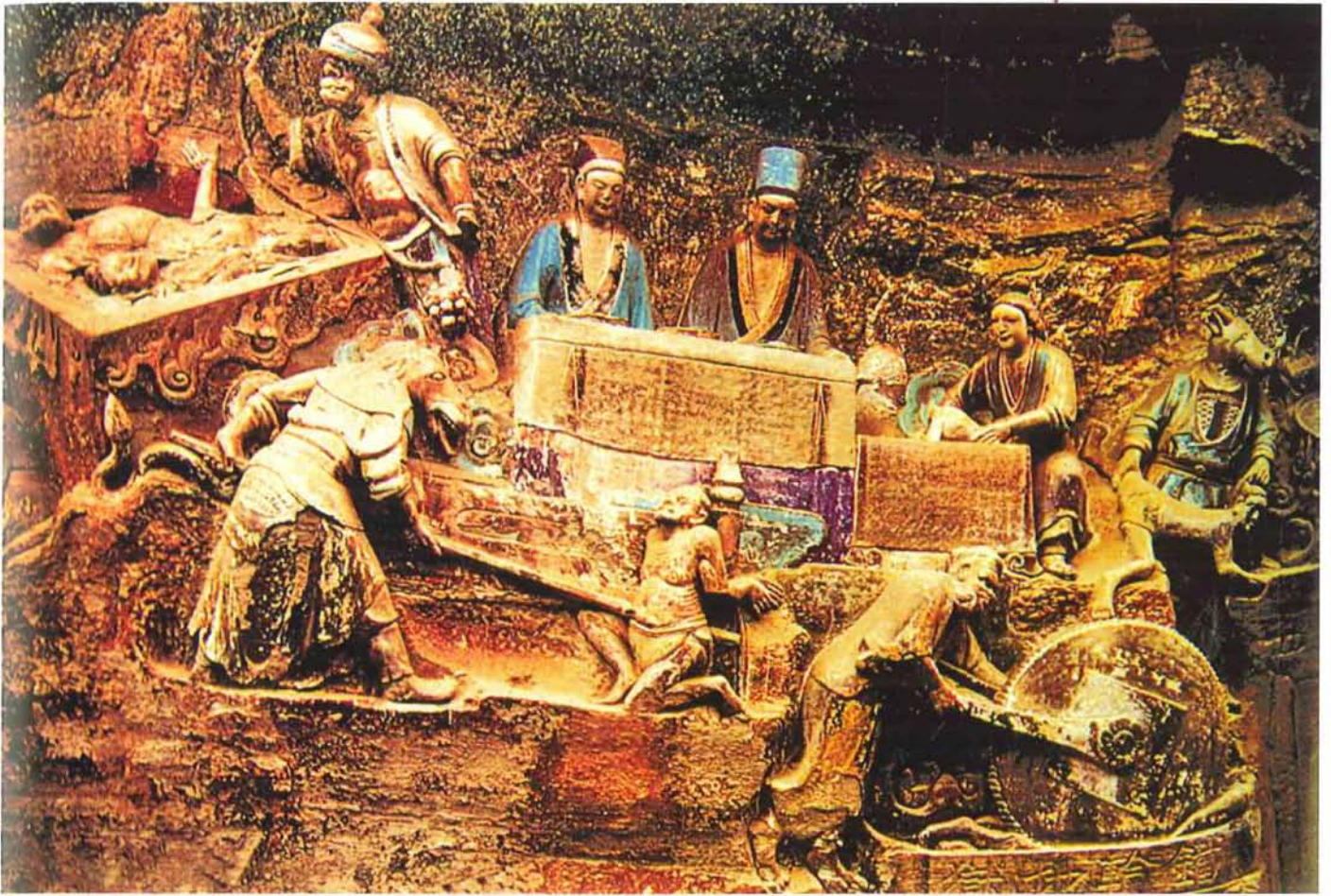


Fig. 9 *Infierno de Dazu* (Sichuan) durante la dinastía china Song, hacia 1200.



Fig. 10 *La Coronación de la Virgen*, Enguerrand Quarton 1453.

NOTAS

- 1 Sobre lo concerniente a todos los temas a tratar vinculados a las Postrimerías, véase B. Metzger y M. Coogan, ed., *The Oxford Companion to the Bible*, Oxford Univ. Press, 1993 y VV.AA., *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2 vols. Ed. Marietti, Casale Monferrato, 1983 (Pani Ermini, L.: "Giudizio: Iconografia", y G. Firolamo: "Giudizio", pp.1600-3) y, para la iconografía del Apocalipsis y del Juicio Final, E. M,le en *L'art religieux du XIII siècle en France*, Ed. A. Colin, Paris, 1948, pp. 641-701.
- 2 Véase G. Henderson: *Early Medieval*, Penguin Books, Nueva York, 1972, pp. 124-126, Fig. 78 (Sarcófago del Obispo Agilberto de Jouarre, c. 680); R. Tansey-F. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace College Publ., Fort Worth, 1996, pag. 359 (Cruz de Muiredach, c. 923) y J. Yarza: *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 169-170 (Crucifijo de Fernando y Sancha, ca. 1063).
- 3 Véase J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Ed. John Murray, Londres, 1993.

- 4 Como nos recuerda M. Asín Palacios en las páginas 298-305 de *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Ed. Iperión, Madrid, 1919 (1984), aunque en ningún texto bíblico se menciona la intervención de San Miguel en el pesaje de las almas – y aunque a éste sólo se alude en forma metafórica en textos de San Agustín y San Juan Crisóstomo, como nos recuerda E. Male) – es la función de presentar las almas de los difuntos ante el trono divino que le atribuye la liturgia eclesialística la que justifica tal papel en la radiación cristiana y su representación con la balanza en el arte bizantino y románico a partir del siglo XI. En los comentarios o *hadits* a las *suras* del *Corán* es el arcángel Gabriel, en cambio, quien la sostiene.
- 5 La presencia acogedora del patriarca en el Paraíso deriva del Testamento de Abraham (Véase A. Díez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento* (5 vols.), I, (Introducción general, pp.276-9) y V (pp. 441-527), Ed. Cristiandad, Madrid, 1984-87; F. Saxl, *La vida de las imágenes*, Alianza Ed., Madrid, 1989, pp. 206-229, il. 172. Sobre su papel en la escatología islámica, recostado en el muro de la Casa habitada, imagen de la Jerusalén celeste, véase M. Asín Palacios, *op. cit.*, pp. 20 y ss. En la pag. 126 dice que “la Biblia y los escritos eclesialísticos llamaron *Seno de Abraham* a la mansión de las almas que mueren sin mérito ni demérito”, generalizándose sólo a partir del siglo XIII la denominación de “limbo” como morada de los niños sin bautismo (*limbus puerorum*) y la de los Patriarcas del Ant.Tto. (*limbus Patrum*).
- 6 Sobre Beaulieu y la iconografía del Leviarín, véase J. Rebold Benton: *Art of the Middle Ages*, Thames and Hudson, York, 2002, pp.86-87; F. Saxl, *ibid.*, pp. 206-229, il. 59, 168, L. Reau: *Iconografía del arte cristiano. Introducción*, Ed. Serbal, Barcelona, 2000 y L. M.le, *op. cit.*, en relación con la inspiración de tal bestia en el *Libro de Job*. Por su parte, Asín Palacios (*op. cit.*, pp. 287 y 304) defiende la hipótesis –como hace a lo largo de todo su tratado– de su dependencia de *hadits* musulmanes y, en particular, de la bestia “*Yahawian* o *Gehena* (que es el nombre del infierno en el islam), la cual, con sus múltiples bocas, devora a varios pecadores”. El mismo Asín (pag. 287) nos recuerda que en la *Leyenda de Tundal* (escrita en el siglo XII y una de las posibles fuentes de Dante para su descripción del Infierno) se denomina *Aqueronte* (uno de los nombres del infierno clásico) al monstruo que, “con su desmesurada boca abierta” devora pecadores a la entrada del infierno.
- 7 Sobre las obras mencionadas, véase B. Panofsky: *Los primitivos flamencos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998; V. Bozal: *Johannes Vermeer de Delft*, (Colección “El Arte y sus creadores”, n. 24), Historia 16, Madrid, 1993. Sobre la muerte y la persistencia de la tradición bíblica a fines del Medievo y en el Barroco, véase J. Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, Alianza Ed., Madrid, 1978; S. Sebastián, *Contrareforma y barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1989, pp. 93-147.
- 8 Véase A. Tradigo: *Iconos y santos de Oriente*, Ed. Electa, Barcelona, 2004, pp. 158-161 (“El Juicio Universal”) y V.V.A.A.: *La Pintura en los grandes Museos*, n.º 8 (*Ermitage, Pushkin, Leningrado y Galería Trietnikov*), Ed. Planeta, Barcelona, 1981, y J. Delumeau, *Historia del Paraíso*, (3 vols.), I, Ed. Taurus, México, 2003.
- 9 Vid. E. Pognon: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Ed. Liber, Fribourg, 1983, pp. 78-79. La deuda de tan horripilante visión con la descrita en la *Leyenda de Tundal*, escrita a mediados del siglo XII y aducida por Alessandro D’Ancona en *I precursorsi di Dante* (Ed. Sansoni, Florencia, 1874, pág. 56) como uno de los antecedentes de la *Divina Comedia*, es evidente, si comparamos la imagen mencionada con este texto: “Rodeado de los demonios y atado con cadenas sobre ardiente parrilla, brama de dolor, y como para vengarse de su propio suplicio, con sus cien manos agarra millares de almas, y al modo del que estruja racimos de uva, las comprime y aprieta entre sus dedos; los cuerpos, así deshechos y magullados, se ven después despedidos y atraídos alternativamente por el rítmico bufido de la boca de Lucifer, cuyos ígneos suspiros expulsan o atraen a los desgraciados...” Por su parte, Asín Palacios (*Op. cit.*, pag. 289) ve una vez más relaciones entre esto y los *hadits* musulmanes.
- 10 Véase R. Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*, Londres, 1968; J. Burton Russell, *Satan. The Early Christian Tradition*, Cornell Univ.Press, Londres, 1981 y A. Unterman, *Dictionary of Jewish Lore and Legend*, Thames and Hudson, Londres, 1991.
- 11 Véase J. Suyders: *Northern Renaissance Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1985; J.J. Martín González, *Historia del Arte*, II, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pp. 168-171; T. Gisbert: *El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino*, Ed. Unión Latina, La Paz, s.a., pág. 1, y J. Nadal: *Inágenes de la Historia Evangélica*, Barcelona, 1975 (*Adnotationes et Meditationes in Evangeliae*, 1607), láms. 98-99 y 135. Dada la presencia de la casa matriz de los jesuitas en Roma y la editorial en Amberes, se explica bien la conjunción de influjos italianos y flamencos en sus estampas.
- 12 Comentarios y fotografías de tales obras son recogidas por Carlos M. Rúa Landa en *Restauración de cuatro lienzos monumentales: El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria*, Ed. VMin. de Cultura y Dir. Nac. de Conservación y Restauración, La Paz, Bolivia, 2005.
- 13 Constituciones sinodales del Arzobispado de La Plata formadas por el Illmo. Dr. D. P. Miguel de Argandoña, del consejo de su Majestad y Arzobispo de ella, concluidas en 11 de julio de 1773... y vigentes en las Diócesis de la República (impreso en Cochabamba, 1854). Felipe Guamán Poma de Ayala: *El primer Nueva Cronica y Buen gobierno* (escrita entre 1584 y 1614), publicada por A. Postnansky en La Paz, 1944.
- 14 San Agustín, *La ciudad de Dios*, Ed. Porrúa, S.A., México, 1985, Lib.XXI (Infierno) y XXII (Cielo). Respecto a las similitudes entre tales castigos y los descritos en el viaje nocturno y la ascensión de Mahoma a los cielos, además de en otras leyendas de la escatología islámica, véase M. Asín Palacios, *Op. cit.*, pp. 18-66 y 123-175. De la inspiración, más directa, de tales representaciones en leyendas cristianas medievales o en la *Divina Comedia*, dan prueba los pasajes recogidos por D’Ancona (*Op. cit.*) y el mismo Asín (pp. 271-286).
- 15 S. Sebastián: *Mensaje del arte medieval*, Ed. Escudero, Córdoba, 1978, pp. 178-181
- 16 Véase A. de Santos, *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 1979, y M. Asín Palacios, *Op. cit.*, págs. 282-283 y XVI (en donde se alude a un estudio del francés Cabaton sobre las fuentes búdicas e indias del infierno musulmán).
- 17 Véase H. Honour y J. Fleming, *A World History of Art*, Laurence King Publ., Londres, 1991, pp. 240-1, y J. Bowker ed. *et al. The Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford Univ. Press, 1997: “Hell”, pp. 420-421 y “Naraka” (tormentos en el Hinduismo y Budismo), pág. 684.
- 18 Dante Alighieri, *Comedia (Paraiso)*, ed. A. Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1977; J. Delumeau, *Historia del Paraíso*, vol. 3. Una compleja visión del ciclo puede verse en una pintura limeña descubierta por R. Mújica y estudiada por T. Gisbert en *op.cit.*